



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

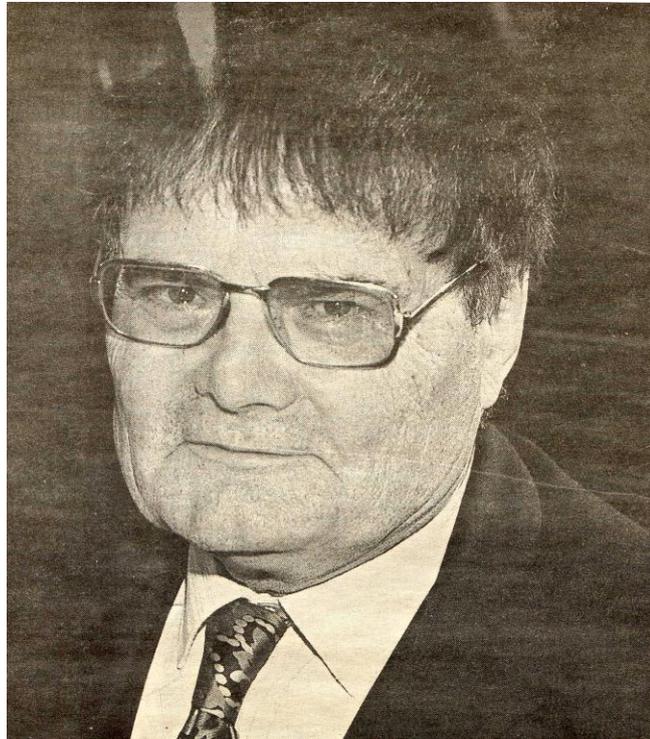
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

HERVÉ BAZIN :

Impressions de séduction à la lumière de la stylistique



Thèse de doctorat de l'Université Paul Verlaine - Metz

1^{er} juillet 2011

Soutenue par Véronique Friha

sous la direction de Sylvie Freyermuth

Professeur en Langue et littérature françaises

Centre de recherche « Écritures »

Membres du Jury

Marc BONHOMME (Professeur), Université de Berne (rapporteur)

Bernard COMBETTES (Professeur), Université de Nancy 2

Sylvie FREYERMUTH (Professeur), Université Paul Verlaine - Metz

Frank WILHELM (Professeur), Université du Luxembourg (rapporteur)

Jean-Michel WITTMANN (Professeur), Université Paul Verlaine - Metz

Eugène Fleuré écrit dans une lettre datée du 6 juin 1965 à Hervé Bazin, à propos des jeunes lecteurs : « Ceux qui ont été marqués au départ, arrivent parfois à garder leur fidélité intacte une existence entière... » (p. 3).

Remerciements

« La rédaction de cet ouvrage est le fruit d'un engagement personnel contracté il y a quelques années¹ » : comme le prouvent ces premières lignes d'un avant-propos, la vie est faite d'engagements, comme celui que je pris avec Hervé Bazin un vendredi 25 septembre 1987 dans l'école élémentaire de Mancieulles. Je lui fis part de mes projets de rédiger une thèse : il eut la délicatesse d'en paraître sincèrement flatté. Approche inoubliable d'un personnage. Mais les engagements ne sont rien sans la rencontre de gens exceptionnels qui en conditionnent le terme. Ce même hasard qu'Hervé Bazin décrit si bien dans ses ouvrages a voulu que je croise la route de Sylvie Freyermuth, professeur alors de la faculté des lettres et sciences humaines de Metz : un grand petit bout de femme, dont la gentillesse et la modestie n'ont d'égales que sa compétence. Sans elle, rien n'aurait pu commencer. Merci Madame. Vous avez ici encore prouvé que vous êtes une femme d'engagement et de cœur.

Je remercie sincèrement Messieurs les Professeurs Marc Bonhomme, de l'Université de Berne, et Frank Wilhelm, de l'Université du Luxembourg, pour leur rôle de rapporteurs. Un grand merci aux quatre Professeurs constitutifs du jury, sans lesquels la soutenance ne pourrait évidemment avoir lieu : Monsieur le Professeur Marc Bonhomme, de l'Université de Berne, Monsieur le Professeur Bernard Combettes, de l'Université de Nancy II, Monsieur le Professeur Frank Wilhelm, de l'Université du Luxembourg et Monsieur Jean-Michel Wittmann de l'Université de Metz.

Je remercie également Valérie Neveu, conservatrice jusqu'en 2006 de la Bibliothèque Universitaire d'Angers, qui a diligenté une équipe pour classer, de juin 2005 à juin 2006, tous les documents du Fonds Bazin rachetés à l'issue d'un procès par la ville d'Angers, afin de me permettre d'accéder à des documents indispensables à ma recherche. Prétextant n'avoir fait que son devoir, elle est bien loin de penser que je la cite ici.

Même en évitant de donner à cet exercice un tour ennuyeux et conventionnel, il m'est impossible de ne pas évoquer ici l'équipe des professeurs de la Faculté des lettres et sciences humaines de Metz dont l'encadrement est précieux à tous les

1 S. FREYERMUTH, *Jean Rouaud et le périple initiatique : une poétique de la fluidité*, Paris, L'Harmattan, 2006, 299 p.

Doctorants. Je songe aussi à tous ceux que je ne nommerai pas, pour faire bref, et qui se reconnaîtront.

Un clin d'œil plein de tendresse à ma fille, Sophie, et à celui qui me supporte depuis tant d'années (et qui commence à en avoir un peu assez de ses chemises mal repassées).

Enfin, à ma secrétaire – très – particulière, pleine de rondeurs, d'amour et de poils : Fifine.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	8
I PROGRESSION DE L'ÉTUDE	11
II DÉLIMITATION D'UN CORPUS D'ÉTUDE	14
1 <i>Les romans</i>	15
2 <i>Les inclassables</i>	16
PRÉLIMINAIRES	17
I LA CRITIQUE LITTÉRAIRE	18
1 <i>Quel rôle la critique joue-t-elle ?</i>	18
2 <i>Des réactions mitigées</i>	20
3 <i>L'autobiographie non avouée et embarrassante</i>	23
4 <i>Une « forme » louable, malgré le « fond »</i>	24
5 <i>Un désintérêt injuste</i>	27
II COMMENT EXPLIQUER LE SCANDALE ENTOURANT LA TRILOGIE ?	29
PREMIÈRE PARTIE	
LA FORCE DE L'ÉCRITURE	34
I VISION INTERNE	35
II L'IMPORTANCE DES MOTS	53
1 <i>Préambule : impressions d'ensemble</i>	53
2 <i>Abécédaire</i>	55
2.1 <i>Rénovation des mots par la morphologie</i>	57
2.2 <i>Jeux sur l'homophonie</i>	62
2.3 <i>Les ressources de la syntaxe</i>	64
2.4 <i>Les ressources de la sémantique : fusion entre sens concret et sens abstrait (ou syllepse)</i>	65
2.5 <i>La ponctuation</i>	68
3 <i>Conclusion</i>	74
III LA MÉTAPHORE BAZINIENNE : UNE UTILISATION EXPRESSIVE ET SUGGESTIVE DE LA LANGUE	78
1 <i>Remarques sur l'âge des métaphores</i>	83
1.1 <i>Les métaphores usées</i>	83
1.2 <i>Les métaphores neuves</i>	84
1.3 <i>Les personnifications</i>	85
1.4 <i>La métaphore répétitive</i>	87

2	<i>Classement des catégories sémantiques par séquences</i>	88
2.1	Première catégorie : la « matérialisation ».....	89
2.2	La personnification (ou humanisation).....	91
2.3	Transformation animale.....	93
2.4	La guerre.....	93
2.5	Le monde végétal.....	94
2.6	Les métaphores involontaires.....	94
2.7	L'art de la représentation et de l'image : le cinéma et le théâtre.....	95
2.8	L'élément liquide et ce qui gravite autour (la navigation).....	96
2.9	Catégories sémantiques mineures – en nombre seulement –.....	96
2.9.1	La religion.....	96
2.9.2	La mort.....	96
2.9.3	L'enfance.....	96
2.9.4	Le jeu.....	97
2.9.5	La culture du Moyen Âge.....	97
2.9.6	L'histoire romaine.....	97
2.9.7	La mythologie.....	97
IV	HERVÉ BAZIN : ÉCRIVAIN PUDIQUE ?	98
1	<i>La Justice : une épée de Damoclès menaçante</i>	101
2	<i>La honte de l'aveu</i>	105

DEUXIÈME PARTIE

LA SÉDUCTION NÉE DES NÉCESSITÉS D'UNE DISTANCIATION 108

I	L'EXPRESSION DE LA THÉÂTRALITÉ DANS LA TRILOGIE	109
1	<i>Vipère au poing</i>	109
1.1	Des jeux d'acteurs qui manquent de talent.....	109
1.2	« Alias ».....	120
1.3	Les conséquences d'un tel système : une absence totale de sincérité....	122
1.4	L'art du déguisement.....	125
2	<i>La Mort du petit cheval et Cri de la chouette</i>	127
3	<i>Conséquence : une tonalité qui tient davantage de l'humour que de l'ironie</i>	134
II	LA THÉÂTRALITÉ DANS <i>L'HUILE SUR LE FEU</i> : LA CHRYSALIDE DEVIENT PAPILLON	138
1	<i>Les personnages</i>	139
1.1	Céline.....	140
1.2	Mme Colu.....	150
1.3	Bertrand Colu dit « Tête de drap ».....	152
1.4	Le « chœur » de cette tragédie.....	158
1.5	Le jeu de trois acteurs naturels : la nuit, l'eau, le vent.....	161
2	<i>Une tragédie presque racinienne</i>	168
2.1	L'hypotypose.....	168
2.2	L'importance de la perception visuelle.....	171
2.3	Des circonstances extérieures amplificatrices de la perception visuelle..	181
2.4	La dichotomie ombre / lumière.....	182

2.5 « La relation fondamentale ».....	184
2.6 Techniques d'agression.....	191
2.7 La suppression de l'être dirigée comme une menace	193
2.8 L'art de l'agression verbale.....	194
2.9 Les occurrences du pronom indéfini « on ».....	196
2.10 La division.....	202
3. Conclusion : une angoisse où perce l'ironie.....	203
III VARIATIONS DES SYSTÈMES D'ÉCRITURE	211
IV LA PARABASE.....	223
1 La reformulation (liée à des préoccupations d'émission)	225
1.1 Vipère au poing	225
1.2 La Mort du petit cheval	228
1.3 Cri de la chouette	231
2 Le souci d'être compris (lié à des préoccupations de réception)	233
2.1 Concrétisation d'un tel souci dans <i>Vipère au poing</i>	234
2.2 <i>Cri de la Chouette</i>	240
3. La parabase dans <i>L'Huile sur le feu</i>	241
4. <i>Abécédaire</i>	243
TROISIÈME PARTIE	
LE SOUCI D'UNE EXPLICATION PERMANENTE	260
I L'ORDRE DU TEXTE	263
II QUE LA LUMIÈRE SOIT !	278
1 <i>L'emphase</i>	278
2 <i>Un travail centré sur la mise en valeur des groupes sujet</i>	290
2.1 L'emphase par le déplacement de compléments mis en apposition à l'ouverture de la proposition	290
2.2 La reprise par simple répétition ou substitution.....	293
2.3 La reprise pronominale	295
2.4 Les déplacements de compléments circonstanciels en début de phrase...	297
2.5 La personnification.....	299
3 <i>Le recours aux métaphores et aux comparaisons</i>	301
4 <i>La nominalisation</i>	304
5 <i>La ponctuation dite expressive</i>	308
6 <i>Des variations de rythme intelligentes</i>	309
7 <i>La pluralité des points de vue</i>	322
CONCLUSION GÉNÉRALE	327
BIBLIOGRAPHIE.....	336

Introduction

Malgré un relatif succès lors de la publication du recueil de poèmes *Jour*, qui lui vaut en 1947 le prix Apollinaire, Jean-Pierre HERVÉ-BAZIN, dit Hervé Bazin tout court (et sans trait d'union !) doit attendre une année de plus, 1948, – il a alors 37 ans – pour connaître une véritable gloire qui durera jusqu'à sa mort survenue en février 1996. L'admiration du public est d'ailleurs à la mesure – ou à la démesure – du scandale provoqué au moment même de la parution de *Vipère au poing*.

Celui par qui le scandale est arrivé est parvenu, grâce aussi aux conseils de Paul Valéry, à sortir de l'indifférence et à fidéliser un public jusque sur les bancs des collèges et lycées. En 1985, le sondage de l'IFOP classe d'ailleurs l'auteur en tête des « écrivains préférés » des Français.

Comment expliquer la force et la contradiction de ces réactions ? Plusieurs raisons générales et compréhensibles demanderont à être approfondies.

D'abord, d'un point de vue social, l'époque à laquelle sort le roman *Vipère au poing* n'est pas encore prête à accepter que les valeurs familiales ou religieuses soient mises à mal, surtout dans la société bourgeoise attachée aux traditions : Bazin a vingt ans d'avance ! Cet ouvrage qui ne s'annonce pas ouvertement comme autobiographique a des accents de vérité qui ne trompent personne. Le présent de narration se confond, au dernier chapitre, avec le présent d'énonciation ; il ne s'agit pas d'une fiction : et si, même en prenant la précaution de changer les noms, on égratigne jusqu'à « la brosse à reluire de la famille[...] qui sut asseoir la renommée des Rezeau jusque dans ce fauteuil de l'Académie française, où [elle] se cala les fesses durant près de trente ans » (*Vipère au poing*, p. 19), c'est tout le gratin du monde littéraire qui est en émoi. L'insolence du narrateur va coûter cher, et longtemps, à son auteur, à qui les portes de ladite académie demeureront fermées. De là à accepter de se joindre aux membres de l'autre – l'Académie Goncourt – à titre de consolation et de revanche... « J'ai été si longtemps réprouvé que je m'étonne toujours d'être distingué par qui que ce soit ; j'ai l'impression qu'il se moque ou qu'il n'est pas très futé » écrit-il dans son *Abécédaire* au mot ACADÉMIE (p. 16-17). Preuve qu'Hervé Bazin porte en lui dès cette époque les stigmates de ce rejet et de ce scandale. Il n'est donc pas de bon ton de piétiner ainsi les valeurs familiales, à moins de noyer l'authenticité d'un cri dans la fiction d'une œuvre romanesque, comme dans le *Poil de carotte* de Jules Renard ou *Le Nœud de vipères* de François Mauriac. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Hervé Bazin rate, l'année même de

la parution de *Vipère au poing* le Prix Goncourt ; Colette elle-même, membre du jury d'alors, avance une justification aussi surprenante que ridicule : la fille de Sido ne peut donner sa voix au fils de Folcoche !

Ensuite, le succès retentissant et immédiat auprès du « grand public » pour un auteur jusqu'alors quasi inconnu suscite les jalousies, d'autant que Grasset, pour ne pas arranger les choses, rajeunit Bazin de six ou sept ans dans les interviews et les articles promotionnels : en tant qu'éditeur, les préoccupations de Grasset sont aussi commerciales et l'inattendu succès d'un auteur de presque 40 ans pourrait passer pour accidentel. Comment dans ce cas « miser sur un tel cheval » ? Comment s'engager auprès d'un écrivain qui ne pourrait bien être que l'auteur d'un seul roman ? De quoi donner raison à ceux qui attribuent la notoriété fulgurante d'Hervé Bazin aux seuls effets, c'est-à-dire aux éclaboussures, de sa première parution romanesque. Le public apprendra d'ailleurs plus tard que *Vipère au poing* a été rédigé d'un premier jet : inspiration aussi soudaine qu'éphémère ? Cependant, c'est sans compter sur le flair de Bernard Grasset, qui a la réputation de savoir dénicher les nouveaux talents. Hervé Bazin sera fidèle à cette maison d'édition jusqu'au bout.

Imaginons la tête des membres de la famille plus ou moins proche, chacun se sentant éclaboussé par un « raté » adepte des petits boulots, et montré du doigt en plus de vingt langues dans le monde entier et sur tous les bancs des collèges et lycées ! Le linge sale ne se lave qu'en famille, c'est bien connu. Or cette famille est influente – s'étend-elle en « réseaux » d'influences ? – et exercera longtemps une véritable pression psychologique, presque paranoïaque sur l'auteur, qui a fait du droit et qui sait jusqu'où il ne peut pas aller.

Le cinéma offre à *Vipère au poing* un écho retentissant : d'abord, en 1971 grâce au téléfilm du réalisateur Pierre Cardinal, et dans lequel le jeu et la laideur de l'actrice principale Alice Sapritch collent parfaitement au stéréotype de la Folcoche telle que le lecteur se l'imagine, vilaine, sèche et cruelle. Cette version est réalisée sous le contrôle d'Hervé Bazin. Ensuite une version posthume mais plus moderne, cinématographique cette fois, du 3 octobre 2004, présente une Catherine Frot plus conforme à l'originale : Philippe de Broca a davantage tenu compte des éléments biographiques procurés par la dernière femme d'Hervé Bazin, Odile Hervé-Bazin, pour mettre en scène une mère plus authentique, moins stéréotypée, presque belle : l'épisode de la gifle est atténué, la domestique Fine est rajeunie de façon plus

vraisemblable ; cependant, la double précaution, souhaitée par l'écrivain en ce qui concerne le prénom de Folcoche dans la première version, et qui prouverait encore que l'obsession de la pression familiale est constante dans l'esprit de l'auteur, même près de cinquante ans plus tard, devient inutile après la mort de Bazin. L'originale ne s'appelle ni Marthe, comme dans le film de Pierre Cardinal, ni Paule ; mais dans la seconde version, la marâtre retrouve le prénom du roman.

La meilleure publicité pour l'auteur reste le vif intérêt, surtout en ce qui concerne *Vipère au poing*, de la part d'un public de collègue, professeurs en tête, qui ne cesseront de donner à lire l'œuvre pour les avantages qu'elle offre : notamment ce « plaisir de lire » cher à Lanson ou Thibaudet – même si le propre de la jouissance née de la lecture, c'est de montrer une certaine résistance à se laisser définir : Roland Barthes effectue tout de même une tentative dans son ouvrage *Le Plaisir du texte* – parce que des générations d'adolescents éprouvent, sans se sentir forcément concernés, une forte sympathie pour ce Brasse-Bouillon révolté, et que la forme utilisée par le narrateur ne fait pas trop barrage à leur compréhension. Ce public d'intellectuels de qualité (en effet, quoi de mieux pour évaluer une œuvre littéraire qu'un professeur de Lettres ?) trouve aussi évidemment son attachement et sa fidélité dans le fait qu'il est aux antipodes d'un public aristocratique : politique et goûts littéraires sont souvent intimement mêlés.

Enfin et surtout, l'écriture en elle-même renferme des trésors de séduction qui assureront à leur auteur la fidélité inconditionnelle, et agaçante pour tous les détracteurs, d'un public « de masse » mais néanmoins averti – si tant est qu'un jour, le nombre ait nui à la qualité ! Comme nous le constaterons dans les différentes remarques, l'écriture, qui constitue pourtant le fondement même de toute œuvre littéraire, est rarement décriée dans le sens où elle ne fait presque jamais l'objet d'études précises, linguistiques ou stylistiques. On l'apprécie à distance, sans doute pour éviter de se contredire et de voir tous les griefs se réduire en cendres.

I Progression de l'étude

Notre étude sera donc constituée de trois grands mouvements, soumis à l'observation préalable du monde de la critique : les formulations de certains détracteurs concernant surtout les thèmes abordés par l'auteur, mais aussi la

perspective de narration de ce dernier et les caractéristiques de son écriture, sont parfois d'une verve à la mesure des louanges de leurs opposants. Cependant, nous constaterons que les griefs ne sont que des querelles « de clocher » souvent mitigées, ne reposant sur aucune étude littéraire ou stylistique solide, et ayant parfois la maladresse primaire d'opposer « fond » et « forme » de l'œuvre. La critique est en fait vide de contenu, nous constaterons qu'elle s'est comme dégonflée, avec le temps, y compris dans le contenu des lettres, des articles divers rassemblés depuis la mort de l'écrivain à la bibliothèque universitaire d'Angers. Certes, à l'époque, Bazin énerve, agace par ses impertinences : oser traîner dans la boue une famille de notables dont le Bon Dieu des catholiques et l'Académie Française s'honorent, c'est inconcevable, inadmissible ! Dès le départ, à cause de sa Vipère, Bazin semble frappé d'une persécution familiale certaine, d'une cabale de notables trop bien fondée, d'un désintérêt injuste, dénoncé par l'attachement grandissant et fidèle d'un autre public, le public « de masse » : ce phénomène pourrait-il expliquer, ne serait-ce qu'en partie, que l'auteur, très prisé dans les classes de collèges, ait pratiquement disparu des manuels de lycées et des considérations de nombreux universitaires de Lettres ? Curieusement, il semble qu'en lycée ou en faculté, Bazin ne soit plus un auteur : à croire qu'il n'est qu'un écrivain léger, facile, dont on a peut-être trop vite fait le tour, dont l'écriture n'a rien à révéler, à la rigueur bon pour le défoulement de générations de Brasse-Bouillon ou de Céline en herbe ! Cette perspective encourage d'autant plus certains lecteurs à percevoir l'œuvre de façon négative : ceux qui lisent d'abord avec leurs oreilles avant de lire avec leurs yeux, en d'autres termes qui acceptent comme un gage de qualité les commérages mondains.

Première partie : la force des mots, outils d'une vision interne constante et caractéristique du narrateur dans la diversité de ses ouvrages.

Les premiers outils de la séduction, chez Hervé Bazin, ce sont les mots qu'il sait utiliser, dans la perspective de la vision interne, jusqu'à les rénover dans toutes les strates de leur substance : la morphologie, l'homophonie, la combinatoire de la syntaxe, les multiples ressources de la sémantique, le tout orchestré par la ponctuation et le rythme.

Notre étude sur les mots annonce d'emblée l'originalité première et la force en surface de l'écrivain : son attachement aux mots, leur dépoussiérage et la façon qu'il

a de les mettre en images par l'utilisation savamment dosée de métaphores souvent surprenantes nous le rend attachant et caractéristique. Sa forte présence, quel que soit le genre d'énoncé auquel il s'exerce, est d'abord assurée par un saupoudrage métaphorique qui permet, à travers les associations thèmes-phores, de lire entre les lignes les préoccupations de l'écrivain sous celles du narrateur. C'est d'abord cette forte personnalité, confirmée à travers d'autres procédés, qui nous le rend irrésistible parce que tout à fait particulier.

En nous appuyant sur une analyse stylistique textuelle, nous poursuivrons notre étude des faits de langue pour tenter de mettre en valeur les processus caractéristiques qu'ils déclenchent dans la situation de réception du message, afin de faire toute la lumière sur le pouvoir de séduction des mots. Ainsi défini, leur impact contribuera à mieux expliquer la fidélité d'un certain public.

Deuxième partie : la séduction dans la théâtralité du style.

Une deuxième caractéristique chez l'auteur est cette distanciation qu'il marque avec beaucoup d'humour ou d'ironie entre auteur et narrateur, pour le plus grand plaisir du lecteur qui a le sentiment de devenir complice de ce jeu. Dans ou en dehors de la trilogie, le genre du roman atteint chez lui une intensité et à une grandiloquence qui empruntent beaucoup aux procédés dramaturgiques, principalement à ceux de la tragédie racinienne dans l'œuvre de fiction. C'est cette intensité qui saisit le lecteur. Enfin, en variant les systèmes d'écriture d'un chapitre à l'autre et en choisissant la perspective de la parabase, l'écrivain renforce ses effets, témoignant par son souci de l'alternance dans de nombreux domaines d'une certaine obsession : celle du plaisir d'être lu.

Troisième partie : parler à la première personne dans le but de produire un effet d'identification et de clarification chez le lecteur.

La troisième caractéristique de l'écrivain, dans la disparité des genres, est le souci d'une justification et d'une explication permanentes orientées dans l'intérêt du lecteur : les outils varient en fonction des genres, comme dans la recherche d'une résonance théâtrale, mais la prise en compte du lecteur est permanente et évidemment très flatteuse pour ce dernier. L'écriture se lit comme une polyphonie

dans laquelle la sollicitude, les égards du narrateur-auteur épaulent le récepteur dans un plaisir partagé.

Conclusion

Notre analyse et nos observations, parties d'abord de la vacuité de certaines réceptions négatives de l'écriture, nous conduiront au but ultime de notre étude : mettre en valeur chez Hervé Bazin les qualités de style remarquables (au sens étymologique du mot d'abord) et œuvrer pour une certaine réhabilitation de cet auteur, mis de toute évidence – si l'on en juge par le peu d'intérêt suscité par le fonds Hervé Bazin racheté après 1996 par la ville d'Angers sans que personne n'y jette un regard jusque dans les années 2005 – jusqu'à présent à l'écart de certaines considérations universitaires bien-pensantes.

II Délimitation d'un corpus d'étude

L'œuvre d'Hervé Bazin est aussi variée que difficilement classable, puisque d'une part l'écrivain s'est essayé à de nombreux genres (poésie, romans autobiographiques et non autobiographiques, nouvelles, articles critiques, articles de journaux) et que d'autre part, certains ouvrages cités ci-après sont uniques dans la littérature pour leur originalité ou leur audace sur le plan formel. Nous avons choisi de retenir certaines œuvres ainsi caractéristiques pour leur impact de séduction, c'est-à-dire pour leur attrait : dès les premières pages, le lecteur est « plongé » dans son livre. En ce qui concerne le roman, le plaisir du « narrataire » ne provient pas de l'analyse, qui mettrait sans doute l'ouvrage en péril si la réflexion était simultanée – calcule-t-on que l'on met un pied devant l'autre quand on marche, et c'est la chute assurée –, mais de ce ressenti dont parle Julien Gracq dans son ouvrage *La Littérature à l'estomac* : la séduction procède sans aucun doute de « ce sentiment de légèreté, de liberté délestée et pourtant happée à mesure, qu'on pourrait comparer à la sensation du *stayer* aspiré dans le remous de son entraîneur », d'« une conjonction heureuse » dans laquelle « le lecteur colle à l'œuvre, vient combler de seconde en seconde la capacité exacte du moule d'air creusé par sa rapidité vorace, forme avec elle au vent des pages tournées ce bloc de vitesse huilée et sans défaillance dont le souvenir, lorsque la dernière page est venue brutalement «couper les gaz» nous laisse étourdis,

un peu vacillants sur notre lancée, comme en proie à un début de nausée et à cette sensation si particulière des «jambes de coton». Quiconque a lu un livre de cette manière y tient par un lien fort, une sorte d'adhérence » (p. 20). Dans ce type de lecture, les aspects émotionnels et affectifs précèdent toute réflexion. C'est de cette jouissance, creuset d'une analyse enrichissante, dont nous parlons à la lecture des romans de l'auteur que nous avons retenus ci-après dans notre sélection. Sans entrer dans des querelles caduques de clochers, cette conception souligne au passage l'ineptie du formalisme dans son acharnement à se couper de l'émotion de l'écrivain ou du lecteur. Les sciences cognitives actuelles montrent au contraire qu'on ne peut séparer l'intelligence de la perception de l'émotion partagée. Nous nous tenons à l'écart de ces courants inévitablement extrêmes de la deuxième moitié du XX^e siècle, tels que le structuralisme, et qui n'ont fait que ruiner « le postulat idéaliste de l'intégrité du sujet, lézardé par son inconscient ou surdéterminé par des structures qui le dépassent² ». Faire une œuvre littéraire, c'est avant tout faire une œuvre d'Art. Toute création trouve sa légitimation à la réception, indépendamment des diverses techniques de production utilisées par l'artiste, parce que le but de la littérature, comme celui de la peinture, de la musique ou encore de la sculpture, ce n'est pas de développer les moyens de cette production en une quelconque science de la connaissance, mais de donner à ressentir, et conduire intuitivement l'être humain jusqu'à la vérité.

Dans cette optique, notre étude s'est limitée à six ouvrages, originaux par les particularités qu'ils présentent.

1 Les romans

1.1 D'abord, la trilogie entamée dès 1948 par le roman qui lance la carrière d'écrivain de son auteur, *Vipère au poing*, bientôt suivi en 1950 de *La Mort du petit cheval* puis 22 ans plus tard du *Cri de la chouette*. Madame Mère va mourir, et c'est chez le raté qu'elle décide de le faire. (Hervé Bazin avait, semble-t-il, un quatrième roman en préparation qu'il n'a, malheureusement, jamais publié).

1.2 *L'Huile sur le feu* : ce roman à la première personne est un modèle du genre, comme nous essaierons de le démontrer, dans la construction, dans la force des

2 F. BAERT, D. VIART, *La Littérature contemporaine. Questions et perspectives*, Louvain, Presse universitaire de Louvain, 1993, p. 36, 168 p.

images et des mots, n'en déplaie à Pierre Moustiers qui, dans son étude, le range dans « la période creuse d'Hervé Bazin ». Il écrit en effet, page 102 de son livre *Hervé Bazin ou le romancier en mouvement* :

« Il me semble qu'Hervé Bazin a fait, jadis, l'expérience d'[une] crise pour en sortir vainqueur, mais ce trajet lui a tout de même valu d'écrire des ouvrages de second plan [...] que je n'hésite pas à qualifier de mineurs : *La Mort du petit cheval*, *Lève-toi et marche* et *L'Huile sur le feu*. C'est la période creuse d'Hervé Bazin, creuse par excès de fécondité ou plus exactement par fécondité mécanique ou fécondité du devoir. Hervé Bazin devient un personnage ; il se produit ; mais il ne renonce pas pour autant à contenter ses lecteurs. Alors il pond un livre par an, entre deux tournées de conférences, deux voyages, deux campagnes d'information, aux prises avec des démêlés familiaux et des conflits domestiques, partagé entre ses activités de critique littéraire et de romancier, tenté par le grand reportage et par la politique. »

Nous démontrerons toute la trivialité et l'injustice de l'expression « il pond ». Loin d'être le roman bâclé d'un auteur débordé, l'œuvre *L'Huile sur le feu* apporte au contraire la preuve que l'auteur est au moins aussi habile à endosser une identité aux antipodes de la sienne : Céline est une adolescente aux confidences lancinantes.

2 Les inclassables

2.1 *Traits* : ouvrage unique, condensé de maximes, de petits poèmes pointus, semés dans les ouvrages de l'auteur comme les cailloux blancs du Petit Poucet ; ils ont en commun la vivacité du ton, le goût de la formule à l'emporte-pièce.

2.2 *Abécédaire* : un recueil de notes qui n'acceptent que la contrainte d'un classement alphabétique et évidemment – parce que l'écrivain louvoie tout le temps – où l'auteur dit n'avoir d'autre but que celui de se faire plaisir.

Émile Faguet rappelle dans son livre *L'Art de lire* dans le premier paragraphe du chapitre 2 (p. 4) intitulé « Les livres d'idées » cette évidence : « Il est évident que, [...] l'art de lire ne peut pas être le même pour ces différents genres d'écrits. Il y a un art de lire pour chacun. » Tout l'intérêt de ces deux ouvrages à l'étude réside dans la particularité suivante : le fil conducteur du genre narratif est absent. La séduction qu'ils exercent prend donc le temps de la réflexion et procède d'une magie moins étourdissante que dans le genre romanesque : le lecteur savoure lentement, la structure de l'énoncé constitué en petites étapes le lui permet. La constante essentielle de l'ensemble réside surtout dans l'omniprésence du narrateur dont l'acuité est poignante. Quoi qu'il en soit, un constat va s'imposer au fil de notre étude : la force d'écriture d'Hervé Bazin est telle qu'elle s'est départie des genres.

Préliminaires

I La critique littéraire

Quel est le rôle joué par la critique littéraire dans la notoriété d'Hervé Bazin ? Lui-même est on ne peut mieux placé pour le savoir puisque, depuis 1981, en devenant critique littéraire du *Journal du dimanche*, il a l'opportunité, « étant [lui]-même de la corporation » (*Abécédaire*, p. 71), de jauger sa propre situation de l'intérieur de cet appareil. Il essaie malgré tout de se placer en retrait et de trouver un argument, une pirouette, pour s'amuser de la situation : au mot CRITIQUE dans son *Abécédaire*, p. 70, il note, mi-modeste, mi-moqueur, que selon lui, « création et contrôle ont toujours les mêmes rapports que ceux du boxeur et de l'arbitre. Le boxeur peut devenir célèbre. Pas l'arbitre. » Il est assez jouissif pour lui de considérer combien la critique est un panier de crabes d'où ne peuvent s'extirper que les critiqués, pas les critiqueurs.

1 Quel rôle la critique joue-t-elle ?

Au moment où elle s'empare, massivement, du premier roman d'Hervé Bazin en 1948, la critique littéraire, qui adopte globalement le qualificatif de « foudroyant », est une force qu'Hervé Bazin, opportuniste, saura mettre à profit dans la production de son œuvre à venir, même s'il n'avait pas prévu ce tollé. C'est surtout le mot « scandale » que va retenir et qui va émoustiller le public. Pour avoir fait partie du jury d'un certain nombre de prix littéraires et pour en avoir reçu quelques-uns, le Président Goncourt connaît bien la vieille complémentarité entre émetteur et récepteur, « auctor » et « lector », telle que l'ont bien expliquée des sociologues comme Pierre Bourdieu, des critiques comme Jacques Dubois, Robert Escarpit ou, plus récemment Umberto Eco, dans *Lector in fabula* (1985), Michel Guérin dans *Qu'est-ce qu'une œuvre ?* (1986) ou Alain Viala dans *Naissance de l'écrivain* (1985). De plus, il sait qu'il vient d'entrer dans un système dont son avenir dépend et qui est bien éloigné de toute objectivité face aux textes : « Le critique parfait n'aurait aucune ambition, pas d'intérêts, pas d'obéissance politique, pas d'école à défendre, pas le goût de provoquer, d'épater, de prêcher, nulle soumission envers quiconque, nulle amitié à préserver [...] il s'agirait alors d'un monstre froid aussi hypothétique que celui du Loch Ness » ajoute Hervé Bazin dans des conditionnels sans illusion,

page 71 de son *Abécédaire*. Le monde de la critique est écartelé par des intérêts multiples et divergents, souvent très éloignés de l'intérêt purement littéraire.

C'est aussi pour cette raison qu'Hervé Bazin se laisse aller à un certain mépris au mot CRITIQUE de son *Abécédaire* (p. 70) : « Mordre est facile, mais ce n'est jamais qu'un talent de chien. » Cependant, même lorsque le discours critique n'est pas ajusté aux goûts du public ou de l'auteur, chacun y trouve son compte dans une connivence triangulaire qui fait vendre : un livre n'est rien sans échange.

Ainsi, rien ne pourrait être pire que l'indifférence à l'auteur qui se pose, avance en s'opposant, dans une sorte de sérénité raisonnée puisqu'il demeure persuadé que les choix de la critique sont « en partie arbitraires » ; d'où une certaine jouissance à prendre du recul et à considérer son impact sur les critiques.

Il écrit ainsi dans ARTICLES, à la page 35 de son *Abécédaire* :

« Tous les matins, chez les éditeurs, on découpe ceux qui parlent des auteurs maison ; on les classe dans des cartonniers. Bernard Grasset les lisait rarement. Il faisait seulement mesurer les colonnes par une employée, chargée d'annoncer le chiffre et, tout à fait indifférent à leur contenu, me claironnait dans le téléphone : ça va, mon petit, tu fais 2m80 cette semaine ! »

Le 19 janvier 1948, Bazin porte le manuscrit de *Vipère au poing* chez l'éditeur Grasset. Henry Poulaille, le chef du Service de Presse des Éditions Grasset, le remet, après l'avoir lu d'un trait, à Jean Blanzat, directeur littéraire de la maison d'édition. Trois jours plus tard, le contrat est signé, alors qu'en moyenne, un manuscrit met plus de trois mois à être accepté ; on mesure d'autant mieux la forte impression qu'a dû faire le roman sur ces spécialistes. Aucun remaniement, une seule version : il n'y a plus aujourd'hui aucune trace du manuscrit d'origine. Le professeur Georges Cesbron commente, à propos des réactions provoquées par la parution du premier volet de la trilogie, pages 15 et 16 des *Actes du Colloque d'Angers*, 1987 :

« Le tumulte, les turbulences qui l'accueillent – pour le meilleur, en l'occurrence, plutôt que pour le pire – constituent une sorte de terrain mitoyen où le romancier trouvera naturellement l'idée virtuelle d'autres livres angevins : *La Mort du petit cheval*, *Le Matrimoine*, *Cri de la chouette*, car tout texte naît dès lors d'un autre texte. Un livre en cache toujours un autre, à la manière de ces *Palimpsestes* chers à Gérard Genette. Dans cette rumeur critique suscitée par *Vipère au poing*, Jean Anglade a distingué, non sans humour, quatre voix : les froides, les tièdes, les chaleureuses, les sereines. Avec le deuxième calepin de biographie qu'un universitaire australien Keith Goesch³, consacra aux études, thèses et articles relatifs à l'œuvre d'Hervé Bazin, nous disposons d'un élément indispensable pour évaluer l'audience exacte de ce dernier. Ses livres, on s'en apercevra mieux, sont de ceux qui suscitent d'après débats et à l'égard desquels les appréciations sont loin d'être unanimes. Cette “concordia discordans” de la critique, capable de susciter entre Hervé Bazin et ses lecteurs un rapport

3 K. GOESCH, *Essai de bibliographie des œuvres d'Hervé Bazin*, Paris, Éd. Minard, collection Calepins de Bibliographie, janvier 1985.

jaloux de crise et de rupture, répond d'ailleurs au vœu de cet auteur qui ne refuse pas le combat d'idées, qui est plutôt par trop impertinent, frondeur, iconoclaste et dont la parole se fait volontiers polémique et pamphlétaire. " Créateur, lutteur, sensuel " : la qualification de René-Victor Pilhes, dans son introduction à une édition de *Vipère au poing* (1976), est une formule bien ajustée. »

Est soulevé ici le problème de l'impact d'une première œuvre, par définition remarquable puisque remarquée, de laquelle auront du mal à se dégager l'appareil critique, le public et l'auteur lui-même, quoi qu'il en dise. Tout l'enjeu de l'écrivain est là : son parcours à venir se définit selon la manière avec laquelle il va parvenir à se désengluer d'un premier succès pour se faire une place durable : Hervé Bazin a choisi la lutte et la sensualité. Parce que ces armes collent bien à sa personnalité, sa réussite devient déjà presque évidente.

2 Des réactions mitigées

Dans son étude *Le Roman français depuis 1900*, Pierre De Boisdeffre dit de *Vipère au poing* que l'ouvrage a été « lancé comme une bombe par Bernard Grasset », de façon à révéler un inconnu. « Tant de bonheur dans l'expression, tant d'allégresse à se mouvoir dans l'odieux, à jouer d'un style percutant, aggravaient encore le portrait sacrilège d'une mère coupable auprès de laquelle la *Génitrix* de Mauriac paraissait douce. » (p. 67, *op. cit.*) Le jugement est mitigé : la *Vipère* semble un faux pas, comme le soulignent les mots « aggravaient » et « sacrilège » ; cependant, elle permet à son créateur de sortir de l'anonymat ; Pierre De Boisdeffre poursuit dans une petite note en bas de page 67 : « Les dons de l'écrivain étaient évidents ; mais on pouvait se demander si le romancier échapperait jamais à l'autobiographie d'une haine passionnée. Qu'il y ait réussi souligne la qualité de l'écrivain. Des nouvelles (*Le Bureau des mariages ; Chapeau bas*), des romans attachants et forts (*Lève-toi et marche ; L'Huile sur le feu ; Qui j'ose aimer*) ont été les étapes de cette ascension. Le jeune homme en colère de *Vipère au poing* a mûri. » André Rousseaux⁴ s'indigne : « Ce livre furieusement insurrectionnel n'est rien moins qu'une sorte de matricide par intention, si l'on peut dire. Un fils voue sa mère à l'exécration et lui porte, d'une plume vengeresse, plus de coups que Clytemnestre n'en reçut jamais d'Oreste. » Il est vrai que le thème, antique, suffit à ouvrir la porte

4 Cité par P. MOUSTIERS dans son ouvrage biographique, *Hervé Bazin ou le romancier en mouvement*, Paris, Éd. du Seuil, 1973, p. 59, 252 p.

au théâtral, au grandiloquent, dont saura profiter l'auteur. Albert Béguin (*Une semaine dans le Monde*, du 14-VIII-1948) lui aussi a du mal à se remettre de « ce livre insurrectionnel », de son « cynisme tranquille » et s'élève avec véhémence, en constatant qu'au contraire de Rimbaud, Bazin ne s'attaque pas aux idoles de l'esprit ni aux idoles de la société, mais bien aux idoles de sa propre famille, la famille Bazin. « Albert Béguin a raison de constater que l'auteur de *Vipère au poing* n'en veut qu'aux idoles de sa propre famille. Ce n'est pas au nom de la justice sociale et de l'internationale des travailleurs qu'Hervé Bazin règle ses comptes avec la bourgeoisie ; et ce n'est pas sous la bannière de la libre pensée qu'il attaque la tradition catholique et son pharisaïsme. Sa volonté ne s'inscrit pas dans le sens de l'Histoire ni dans l'optique du matérialisme marxiste » renchérit Pierre Moustiers (p. 65, *op. cit.*). De tels jugements sont stigmatisants et, *a posteriori*, contradictoires avec l'envergure de la production dans son ensemble. Pourquoi se montrer d'emblée si mal disposé ? Georges Cesbron explique⁵ :

« Car d'un Bazin l'autre, on s'en doute, c'est le motif souvent revenu d'une argumentation "ad hominem", d'une réprobation "ad verecundiam". "Les noirs élixirs des haines familiales préparées par Mauriac dans ses vignes bordelaises" paraissent, à Jean Régissart, dans *L'Ardennais* du 13 mai 1949, "une liqueur de dame, un malaga de dessert, à côté de cet Anjou qui sent la pierre à fusil". Luc Estang (*La Croix*, du 12-IX-1948) estime, pour sa part, que dans cette opposition aux valeurs du grand-oncle – et il cite Hervé Bazin lui-même, qui dans le roman *Vipère au poing* écrit, p. 19 : "le retour à la terre, le retour à l'Alsace, le retour aux Tourelles, le retour à la foi, l'éternel retour" – se révèle "plus de trépignement que de violence, plus de fanfaronnade que de révolte profonde". Le recenseur du journal *Bataille* (3-XI-1949) titre sans hésiter : "La terre qui meurt : Hervé Bazin règle ses comptes avec sa famille et l'Académie", puis il conclut "qu'à quelque chose scandale est bon" puisque beaucoup, à la lumière du petit-neveu, ont voulu lire le grand-oncle : on n'a jamais autant acheté de René Bazin". Pour Pierre Boutang, dans *Aspects de la France* (10-XI-1948), rendre compte de *Vipère au poing* est une bonne occasion d'éreinter la critique dominante : "Il faut parler de ce livre : M. Émile Henriot (dans *Le Monde*) en parle et M. André Rousseaux. Ce sont des autorités, non pour le bon sens [...], mais autorités de 'bravoure' et [...] morceaux de bravoure que *Vipère au poing* d'Hervé Bazin [...]. Il mérite réflexion et prudence. Il n'est pas contestable que ce rejeton féroce du vieil arbre des Bazin soit vigoureux ni qu'on puisse attendre de belles poussées d'une sève nouvelle. Mais il faudra qu'il se délivre de sa 'bravoure' et de son lyrisme saccageur [...]. On lui souhaite de mépriser assez fort l'attention et l'admiration des Henriot et Rousseaux et autres critiques artificiels habitués à faire l'âne pour avoir du Brisson [Directeur du *Figaro*] et de méditer loin d'eux le mythe d'Hercule ; Hercule enfant étrangle les serpents [...]. Son premier prodige est de surabondance de vie [...]. Mais il a encore tout à faire : les vrais travaux l'attendent". »

Si le contenu autobiographique ne souffre pas de discussion, certains comme le journaliste de *La Croix* Luc Estang minimisent les atteintes de « ce rejeton du vieil arbre des Bazin » en les qualifiant de « fanfaronnades ». L'un des problèmes

5 *Op. cit.*, p. 15 et 16.

essentiels est que le jeune auteur a un oncle académicien : s'en prendre à lui, c'est combattre toutes les valeurs qu'il représente et qui l'ont assis sur son siège. À défaut de toute autre chose, Bazin sait qu'il ne pourra jamais faire partie de cette institution. La remarque de Pierre Boutang est assez franche pour qu'on s'y arrête : elle dénonce une cabale, une critique flagorneuse de béni-oui-oui. Hervé Bazin, en tant que journaliste, n'est pas dans les bonnes grâces du directeur du *Figaro* : cela se sait et c'est servir l'un que desservir l'autre. La virulence de certains est donc à la mesure de leurs ambitions personnelles. À l'époque, le monde journalistique assujettit le monde littéraire parce qu'il conditionne fortement la classe politique : sous la IV^e République, Pierre Brisson est un homme incontournable, qu'il vaut mieux avoir pour soi. Claire Blandin le rappelle fort bien dans sa thèse d'histoire *Le Figaro littéraire (1946-1971). Vie d'un hebdomadaire politique et littéraire* ou dans un article de la revue *Quaderni* (n° 60), « *Engagement ou brosse à reluire* ». *La critique littéraire dans Le Figaro littéraire des années 1950*. Le problème majeur est que, contrairement à Hervé Bazin, Brisson est de droite : son objectif est que *Le Figaro* redevienne, pour faire oublier ses accointances nazies, le journal des grands écrivains de la bourgeoisie qu'il était au XIX^e siècle. On comprend que Bazin n'y fera jamais figure de « grande plume » avec sa *Vipère*. Il ne fera pas partie des « écrivains de la maison » dont parle Claire Blandin dans son article (p. 67) : « La critique du *Figaro littéraire* a donc pour premier axe le soutien aux écrivains “de la maison”. Elle est prioritairement guidée par l'amitié et la connivence avec un sous-milieu littéraire, attaché aux formes romanesques qui ont triomphé dans l'entre-deux guerres ». Exposant d'entrée de jeu des problèmes contemporains comme la révolte, bien dans l'air du temps, d'une certaine jeunesse contre les traditions bourgeoises, Bazin est aux antipodes, pour le journal, du « bon goût » français. Blandin précise, page 68 que « [p]rivilégiant “l'art pour l'art”, ou les textes reconnus comme classiques de la littérature, cette critique évite la confrontation avec les problèmes contemporains », de même qu'« [i]l s'agit pour l'hebdomadaire de promouvoir une littérature libérée de l'engagement et, par des critiques très proches des institutions littéraires, de défendre une forme de “bon goût” français » (*ibid.* p. 72). Au milieu de conceptions à rebours, Hervé Bazin fait presque figure de révolutionnaire novateur.

3 L'autobiographie non avouée et embarrassante

Bazin a beau se débattre : *Vipère au poing* est pour la plupart une autobiographie, d'autant que depuis Sainte-Beuve – le seul à s'être vraiment fait un nom dans la critique, d'après Bazin lui-même – et malgré les oppositions de Marcel Proust ou plus récemment de Jean Paulhan dans son ouvrage *Clef de la poésie*, on juge en général moins l'œuvre que l'écrivain, moins l'écrivain que l'homme. Dans son *Contre Sainte-Beuve*⁶, Proust s'indigne : « [c]ette méthode qui consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre, à considérer qu'il n'est pas indifférent pour juger l'auteur d'un livre [...] d'avoir d'abord répondu aux questions qui paraissent les plus étrangères à son œuvre [...] méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices », parce que l'œuvre littéraire vise à dénicher sous les petites choses « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue⁷ » et qui est bien différente de la reproduction d'un simple « vécu ». Bazin est en partie fautif dans le sens où, au début de la cabale, sans doute faute d'expérience (certains diront par calcul), il commet des erreurs : le « prière d'insérer » qu'il glisse dans les exemplaires de *Vipère au poing* destinés aux critiques les encourage sur la voie de l'autobiographie :

« Ce premier roman d'Hervé Bazin est aussi le premier d'une série qui s'intitule "Les Rezeau" et qui doit raconter l'écroulement d'une grande famille bourgeoise détruite par ses propres enfants. Raconter n'est d'ailleurs pas le mot juste. C'est "confesser" qu'il faudrait dire. Jean Rezeau et l'auteur sont si proches l'un de l'autre qu'il est malaisé de discerner le réel du fictif dans cette œuvre... »

Outre le fait qu'il annonce une étude sociologique d'importance à laquelle l'écrivain aura du mal à se tenir dans la continuité qu'il avait au préalable envisagée (le verbe « doit raconter » table sur une prévision qui ne sera pas tenue parce que Bazin se dispersera dans d'autres domaines allant de la critique de notre orthographe à l'écologie, en passant par la dénonciation de la propagation de nouvelles maladies – explication du Sida avant l'heure – dans *Le Neuvième Jour*), les expressions « confesser », « si proches » et « malaisé de discerner le réel du fictif » relèveraient presque du vice puisqu'elles poussent à une interprétation que Bazin

6 M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, VIII, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

7 M. PROUST, *À la recherche du Temps perdu*, Pléiade, t. III, p. 894-896.

combat farouchement, semblant ignorer que c'est lui qui l'a alimentée (d'où la tentation pour le lecteur d'interpréter tous les démentis et les coups de gueule futurs de l'auteur comme un jeu dans le but d'entretenir le feu du scandale originel : tout sauf l'indifférence). Elles relèvent aussi sans doute de la superstition : comme il glisse, dans le manuscrit de chaque nouvelle œuvre à éditer, une des feuilles tirée du calepin publicitaire « Groupement d'achat des carburants, Paris VIII^e » sur lequel il a écrit *Vipère au poing* (afin que ce gri-gri lui porte chance), de même il a comme le souci de réactiver une atmosphère qui lui a été favorable.

G. Cesbron poursuit son relevé (*op. cit.*, p. 17) :

« De là, on le devine, à parler d'autobiographie, il n'y avait qu'un pas qui fut vite franchi, entre autres, par Roger Stéphane (*La Nef*, octobre 1948) par Henri Doyelle (*Nord-Éclair* du 28-VIII-48), par Léon Savary (*La Tribune de Genève* du 17-XII-1948), par André Brincour (Chronique radiophonique *Les livres et les hommes* du 27-VIII-1948 sur Radio Nice), par Maurice Nadeau (*Combat* du 10-VI-1948) et même par le critique du *Courrier de l'Ouest* du 7-VIII-1948 – vraisemblablement Pierre Langevin, pseudonyme d'Albert Blanchoin – qui, pour n'être pas convaincu de l'authenticité d'un portrait poussé au noir ne nie pas, *in fine*, que « dans le procès fait à une illustre famille il n'y ait çà et là des traits justes et quelques traces de vérité – ultime et significative présence de la “mimésis”. »

Les critiques, dans leur ensemble, sont quasi unanimes à chercher des points d'identification entre l'auteur, le narrateur et ses personnages. Hervé Bazin n'infirme pas cette tendance, quoiqu'il ne concède à ses lecteurs – poursuivant un jeu que nous avons précédemment commenté – que « vingt-cinq pour cent d'autobiographie », lors de confidences faites le 25 septembre 1987 à l'inauguration de l'école élémentaire « Hervé Bazin » de Mancieulles. « En fait, précisera-t-il un peu plus tôt, c'est du roman très concerté dans l'emploi de l'autobiographie. L'exact s'y mêle au vraisemblable [...]. J'ai besoin d'avoir les pieds sur terre. Pour moi, il n'y a que deux manières d'être en sécurité : partir d'une expérience personnelle ou partir d'un fait divers. Dans les deux cas, je me sens solide » (Propos recueillis par Jean-Jacques Brochier dans *Le Magazine littéraire*, mai 1970).

4 Une « forme » louable, malgré le « fond »

Voilà le reproche communément formulé dans une conception dichotomique qui a fait les preuves de son absurdité mais qui provient du sérail de la critique elle-même.

Souvent scandalisée sur le fond, la presse loue cependant dans ce premier roman des bonheurs d'écriture : mobilité du discours narratif, sens du dialogue et de la réplique, concision de la langue, souplesse et vivacité de la phrase, façon inattendue

de détourner les mots de leur emploi usé, images en mouvement. Maurice Carité, dans *L'Aube* du 1-X-48, trouve « dans son style » des justifications à une œuvre qui le heurte par tant de côtés. Alain Claude (*Les Cévennes* du 18-XII-48) balance entre ce qu'il juge de terrible dans ce livre et ce qu'il en admire : « sa phrase nerveuse, son style dur, âpre, dépouillé ». Maurice Périsset, écrivain contemporain d'Hervé Bazin, atteste de l'impact de ce premier roman par cette réflexion, au détour d'un article de journal : « *Vipère au poing* est l'un des rares romans de l'année que l'on ne peut pas ne pas avoir lu⁸ », tout en déplorant chez son auteur l'esprit de calcul : « En écrivant *Vipère au poing*, Hervé Bazin a-t-il pensé que son bouquin provoquerait les remous que la presse enregistre depuis plusieurs semaines ? Je le crains et c'est cela, bien plus que le sujet même du roman qui me gêne⁹ ».

L'essentiel est donc là : d'une part le thème ne passe pas. D'autre part, le manque de discrétion de l'ouvrage jette le discrédit sur les intentions de son auteur. Qu'en aurait-il été si le roman avait été écrit à la troisième personne ? D'autant plus rageur et déroutant que « la forme », c'est-à-dire l'écriture, est jugée admirable à plus d'un titre. Loin de dissiper le malaise, Bazin s'amuse en louvoyant, n'affirmant jamais, n'infirmité jamais le caractère autobiographique de sa trilogie. De quoi donner raison à Antoine Compagnon, lorsqu'il conclut, à la page 803 de son étude *La Littérature, pour quoi faire ?*, au chapitre « Littérature de la mémoire » : « la mémoire de la littérature, par opposition à l'histoire, est donc de nature aristocratique. C'est sans doute pourquoi la littérature constitue une aristocratie de substitution, aristocratie intellectuelle sinon de naissance, c'est-à-dire un espace de reconnaissance, un paysage d'allusions où les "poteaux indicateurs" sont à moitié effacés ». Ici, les poteaux indicateurs semblent plantés à l'envers, par un auteur insolent qui s'amuse à brouiller les pistes. Bazin est aux antipodes de l'esprit aristocratique, et on le lui pardonnera d'autant moins qu'il en vient.

On peut se demander pourquoi l'auteur a eu recours à ce que l'on pourrait appeler un certain exhibitionnisme dans le style, à travers l'abondance de comparaisons, de métaphores, de parallélismes, d'oppositions, de surponctuation, etc., qui frappent le lecteur. Une formule extraite de son *Abécédaire* éclaire la démarche de Bazin puisqu'il avoue, au mot ALIBI : « Écrire est un aveu, doublé d'un camouflage ».

8 Références également répertoriées par G. CESBRON (*op. cit.*), p. 17.

9 Cité par P. MOUSTIERS (*op. cit.*), p. 53.

Encore et toujours le souci presque obsessionnel de protéger son intégrité : « Je tais forcément, donc je tue – pour les autres – une partie de moi-même » (*op. cit.*, p. 21). Les mots hyperboliques « forcément » et « je tue » témoignent d'un effort et d'une souffrance considérables pour parvenir à étouffer une personnalité aussi forte que la sienne. L'auteur est ce qu'il convient d'appeler « un personnage », qu'il suffit de côtoyer quelques minutes pour pressentir la puissance de caractère et la force de séduction. La préposition « pour » est à double sens : d'abord à cause des autres, devant lesquels une mise à nu n'est jamais prudente ; ensuite dans l'intérêt des autres, pour leur permettre « de [se] retrouver sans [se] reconnaître », dans le souci de mettre l'autobiographie au service de l'expérience commune. Ce camouflage peut aussi procéder d'une certaine agressivité, à la fois formelle et thématique et qui, selon l'universitaire américain Joseph Garreau, pourrait être mise en valeur chez Hervé Bazin à la lumière de la théorie Papez-MacLean¹⁰ : « étant partis d'un terme fourni par les critiques des premières œuvres d'Hervé Bazin, le mot “agressivité”, nous (avons) pu en faire un terme-clef de la Weltanschauung bazinienne. Son ambition de laisser à la postérité “l'illustration de la vie privée au vingtième siècle” convient sans doute au “romancier des difficultés de la famille”, mais son œuvre illustre également que la littérature sert aussi à développer, comme il le dit lui-même un “état de conscience aigu” et que “toute écriture n'est qu'un effort pour améliorer le monde, si peu soit-ce” » (Joseph Garreau, université de Lowell, USA, p. 127 des *Actes du colloque d'Angers*, 1987).

10 Il s'agit d'une théorie des émotions fondée sur la mise à jour du circuit de Papez, ensemble de structures nerveuses du cerveau impliquées dans le contrôle des émotions. Ce circuit a reçu le nom du neuroanatomiste américain James Papez qui, dans les années 1970, théorisa son rôle dans l'expérience émotionnelle. On le dénomme aussi circuit de Papez-Jakob (en référence à Christofredo Jakob) ou encore cerveau viscéral. Cette théorie repose sur le fait que l'évolution du cerveau humain s'est faite en plusieurs phases, qui correspondent à l'apparition sur Terre des différentes classes phylogénétiques d'animaux. Ainsi, la structure anatomique la plus ancienne est-elle située le plus profondément, et la structure la plus récente et la plus jeune, correspondant au cerveau humain, est située à la périphérie du cerveau, à l'extérieur (= cerveau néo-mammalien ou néocortex, qui permet le raisonnement logique, le langage, l'anticipation des actes). Le cerveau reptilien (premier cerveau) serait responsable chez l'homme de certains comportements primaires, comme la haine, l'hostilité, la territorialité, l'attachement à la hiérarchie sociale, très marqués chez Brasse-Bouillon. Il est intéressant d'observer chez l'écrivain le passage de la première à la troisième forme, et comment il refoule ses pulsions primaires, les inhibe, tourné vers le témoignage altruiste et l'observation à caractère sociologique.

5 Un désintérêt injuste

À la page 155 du même ouvrage, le professeur canadien Alexandre L. Amprimoz constate que « le succès de ce grand écrivain semble inversement proportionnel à l'intérêt que lui portent les universitaires. Les comptes rendus flatteurs, les quelques articles et les rares mais remarquables ouvrages qui lui ont été consacrés expliquent mal son absence presque totale des histoires littéraires contemporaines. La partie la plus en vue de l'œuvre d'Hervé Bazin s'inscrit toujours sous le signe de la monstruosité du drame familial dont *Qui j'ose aimer* (1956) constitue, après *Vipère au poing*, l'exemple célèbre. Mais ces dernières années nous ont révélé un Hervé Bazin dont l'esthétique plus subtile et la sagesse plus nuancée semblent impliquer un certain silence de la critique. C'est ainsi que la dernière monographie sur ce président de l'Académie Goncourt remonterait à 1973, exception faite d'un essai bibliographique plus récent (Goesch, 1985). » À la page 163 des *Actes du colloque d'Angers*, le professeur canadien précise en note 1 :

« Les analyses de l'œuvre d'Hervé Bazin relèvent d'ailleurs beaucoup plus de la culture littéraire que de la culture universitaire. Nous en prendrons à témoin l'ouvrage de Catherine Macé et Marie-Paule Séité (1971). Cette solide étude pêche pourtant du côté formel comme le prouvent les notes cavalières et la bibliographie des plus sommaires. L'imposante étude de Pierre Moustiers (1973) constitue la vision qu'un romancier se fait d'un autre, mais l'absence d'appareil critique confirme que la perspective de l'auteur est littéraire et non universitaire. Au sujet de la considérable indifférence que manifeste le monde anglo-saxon pour l'œuvre d'Hervé Bazin, l'on pourra consulter les judicieuses remarques de Michael Cardy (1978, p. 65-67). Le critique attribue ce manque d'intérêt à l'absence de traducteurs "doués" et "dévoués" et à une certaine confusion entre "innovation" et "originalité", confusion qui a privilégié outre mesure le roman existentialiste tout d'abord, puis le nouveau roman. La question mérite de toute évidence d'être approfondie, mais ce serait là toute une autre étude. »

Hervé Bazin semble avoir pris son essor à contre-courant de mouvements assez tapageurs par leurs innovations issues du formalisme et du structuralisme. La recherche universitaire, comme la nouvelle critique, concentre son attention sur les écrivains du nouveau roman, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Claude Simon, et tous ceux qui, se réunissant autour d'Alain Robbe-Grillet aux Éditions de Minuit, essaient de casser les codes et la régularité d'une certaine continuité littéraire. Interrogé par Martine Dufossé lors du colloque d'Angers de 1986 (*op. cit.*), Bazin rappellera laconiquement à propos de ce genre littéraire qu'« il a découragé des vocations, ennuyé les lecteurs ». À cette folie frénétique à laquelle l'auteur de *Vipère au poing* refuse d'adhérer, ce dernier a bien une explication qu'il livre au lecteur d'*Abécédaire* en citant le biographe Pierre Moustiers :

« dépassés par le progrès technique [je cite Moustiers], nous voulons reproduire son accélération dans un domaine qui ne le concerne nullement... Nous voulons faire subir à la musique, à la poésie, à la peinture, à la philosophie le même bond qu'a réalisé l'électronique... Il s'agit bien de néophilie au sens que donne à ce mot Konrad Lorenz » (p. 176).

Par « néophilie » ou amour du nouveau, le narrateur fait allusion à tous ces courants caractérisés par « une recherche maniaque de sensations nouvelles, la recherche du nouveau pour le nouveau, indépendamment de la qualité. Dans le domaine de la création littéraire et artistique, cette manie commet des ravages, protégée, garantie comme elle l'est par un alibi pseudo-révolutionnaire : *la volonté de rupture*.¹¹ » (p. 96).

Parallèlement à cette situation, la voix de la critique traditionnelle s'amenuise, au fur et à mesure que l'œuvre s'éloigne du scandale ; voilà encore une bonne raison de considérer cette voix avec dérision et de faire sans, même si dans certaines réflexions de l'auteur pointe une certaine amertume.

Dans le discours prononcé par exemple à Angers en 1986, Hervé Bazin raconte comment la subjectivité bouffie d'amour-propre gagne jusqu'aux membres de sa famille :

« Deux ans après la parution du livre [il s'agit de *Vipère au poing*], je rencontre dans la rue une de mes tantes, qui me dit tout le mal qu'elle pense de mon livre, consent à en attribuer la satisfaisante écriture aux leçons puisées dans la parentèle et loue certaines scènes. Celle du Jubilé (ch. XXI, p. 217. Et le grand jour arrive...). Ça, mon petit, le jubilé, alors là, chapeau ! Une vraie photo ! Je me fais tout bénin. Vous y étiez, ma tante. Évidemment ! comme toute la famille. Et je me fais encore plus bénin pour reprendre. Vous me faites bien plaisir, ma tante. Ce jubilé n'a jamais eu lieu. » (p. 175, *op. cit.*)

Notons encore cette réponse de l'auteur à un journaliste à propos de l'importance de la critique :

« Pas d'abonnement à l'Argus ! Que les critiques m'excusent ! Je les lis peu, s'il s'agit de moi. Prudence oblige. S'ils vous encensent, vous devenez ridicule de satisfaction. S'ils vous éreintent, une absurde petite rage vous tient, vous paralyse. Dans les deux cas, mieux vaut ignorer ce qui vient de paraître et, quels qu'ils soient, lire les papiers qui vous concernent avec quelques mois de retard. À froid. Quand le sort de votre livre est de toute façon fixé. Quand vous n'aurez plus la tentation de dire merde ou merci. Au bout du semestre, si vous y tenez, allez consulter le fichier de votre éditeur où s'engrangent tous ces papiers. Pour le livre suivant, ça peut devenir utile. Un article isolé – bon ou mauvais – n'a guère de poids. Mais un chorus, il faut en tenir compte. L'attitude du public est un peu différente. Des avis discordants peuvent l'exciter : il marche au décibel. On a du reste inventé pour lui les applaudimètres que sont les listes de meilleures ventes. Mais ne nous plaignons pas trop : nous avons d'excellentes émissions littéraires dont l'influence n'est pas niable [...] Paul Valéry était difficilement accessible [...] C'est lui qui m'a arrêté en me disant : "Ne publiez pas trop tôt. On ne part que tout armé". C'est lui qui, le premier, a corrigé mes textes en grognant : "Serrez, mais serrez donc". C'est lui qui m'a lancé : "Vous êtes plutôt fait pour le roman" (et dans sa bouche, ce

11 Club des Ronchons, *Ils en font trop !*, Lausanne, Suisse, Éd. L'âge d'homme, 1998, 140 p.

n'était pas un compliment) [...] Mais la poésie, je la glisse dans le roman. » (p. 188 d'*Abécédaire*)

Bazin marque bien la distinction entre le critique professionnel, souvent journaliste, le public qui ne s'effarouche pas de discordances et les journalistes de télévision ou de radio : cette diversité lui permet de relativiser et de rester intègre.

Dans une lettre (provenant du fonds Bazin), au début de 1953, il écrit : « Une certaine vie d'homme de lettres m'ennuie et m'exaspère. [...] Je ne suis pas né pour enfileur des perles de culture, ce qui devient le travail de la plupart de mes confrères (qui vont chercher leurs perles dans les huîtres les plus bâillantes des marécages les plus boueux) ». La notoriété implique la surenchère, le faire-valoir, et l'auteur refuse la médiocrité ou la bassesse à laquelle est conduit bon nombre de ses confrères. Le 30 novembre 1983, avec plus de sérénité, il finira par s'amuser de la réaction de certains critiques à l'annonce de sa *Pléiade* : « Évidemment, ça déchaîne les jaloux... ». Si l'on veut écrire, il faut laisser saliver les autres : « Salive n'est pas sève », déclare-t-il sentencieusement dès 1949 (dans une lettre du 27 avril 1949). Il reprend d'ailleurs ce thème dans une lettre du 18 décembre 1971 où il exprime sa crainte d'être « noyé dans la salive ». Au milieu de tant d'âpretés, rester intègre n'est pas toujours facile.

II Comment expliquer le scandale entourant la trilogie ?

Tout d'abord, le thème central d'une mère presque contre-nature dérange dans son indécence. Citons Michael Cardy dans le *Bulletin de l'Association des Professeurs de français des Universités Canadiennes*, avril 1978 :

« Constatons en passant qu'il y a très peu de précédents pour ce thème dans la littérature française. Les enfants ingrats abondent ; mais il y a un nombre infime de parents qui refusent l'amour à leurs enfants. Le cas de Bernay dans *Les Illustres françaises* de Robert Challe, ce père qui n'aime pas sa fille aînée et la traite d'une façon arbitrairement brutale, est exceptionnel. Le scandale entourant la publication de *Vipère au Poing* s'explique en partie par le caractère inusité de son sujet et l'expression si violente de la haine dans la bouche d'un fils refusé par sa mère ».

D'où sans doute l'engouement pour un certain public populaire, un peu révolutionnaire entre 1945 et 1968, en réaction contre toute rigidité éducative chère à l'autre strate sociale, celle d'une minorité de bourgeois bien-pensants. Sans compter tous ceux qui, comme la Directrice de l'*Argus de la Presse* de l'époque, Paule Allard, se reconnaissent dans le type d'éducation à la Folcoche :

« Car moi aussi, j'ai eu, non pas Folcoche, c'est trop dire, mais demi-Folcoche, si ce n'est trois-quarts en ce qui concerne la tendresse maternelle et l'affection dénuée de toute sollicitude. J'ai d'ailleurs retrouvé dans quelques pages certains souvenirs qui pourraient nous être communs. » Elle poursuit en ajoutant : « Je ne comprends donc pas l'indignation de la plupart des critiques envers un ouvrage simplement sincère, ceux-ci représentant peut-être la corporation des Enfants-Rois, ce qui n'a pas été notre lot ! » (Article collecté dans le Fonds Bazin d'Angers).

La personnalité même d'Hervé Bazin est également mise en cause : Maurice Genevoix, dans la revue *Biblio*, de mai-juin 1956, le souligne : « Une personnalité forte, réfractaire aux compromis, n'est-elle pas d'elle-même scandaleuse ? [...] Il se peut que les outrances, le ton violent, provocant, excessif plus que délibérément odieux, du premier roman de Bazin, aient fait en quelque sorte boomerang. » La lettre reçue de Louis Aragon par Bazin le 27 août (et non datée mais postérieure au premier roman de l'auteur) le lui rappelle aussi : « L'autre jour, *Arts* [*Arts, Lettres Spectacles* – André Parinaud] est tombé dans mes mains, j'y ai lu un article, au moins tardif, sur *Lève-toi...* À part le comique de ce portrait de gros joufflu italien qu'ils ont donné comme le vôtre, j'avais envie de vous dire [...]. Vous voilà donc, vous aussi, sur le chemin de la haine des autres. On s'y fait, et on ne s'y fait pas. »

Évidemment, surtout à l'époque, la violence de certains mots peut choquer et déranger. Qui ? Pas la majorité populaire, mais la minorité bourgeoise, et, phénomène surprenant aujourd'hui et bien symptomatique du moment, c'est pour cette minorité qu'on prend des gants. L'« agressivité » bazinienne est cause d'un premier refus de la Radiodiffusion Française de diffuser l'adaptation de *Vipère au poing*, bien qu'il n'y ait pas que Paule Allard comme journaliste à partager le point de vue de l'auteur ; preuve d'un malaise, cette attitude est sans motif, et c'est tout gêné que le journaliste Henri Azeau envoie une lettre pleine de regrets à l'auteur. Lors de sa préparation à un entretien radiophonique sur Hervé Bazin et sa vipère, Paule Allard essaie de transiger et écrit à ce dernier de Paris, le 20 juin 1949 :

« J'aimerais bien qu'il fût possible de lire le très beau texte de la page 78 "Je me souviens" à la page 81 "je te crache au front, je te crache". Je vais voir avec le technicien si le passage peut passer tel qu'il est. Il a un si beau mouvement que je regretterais de le couper. Dites-moi je vous prie si éventuellement vous consentiriez à supprimer le "ça t'emmerde" et le "pincer les fesses", en remplaçant l'un et l'autre par deux termes moins choquants pour les chastes oreilles des petits garçons de bonne famille... »

En conclusion, il semblerait bien qu'une certaine critique – celle qui est bien-pensante et qui a pignon sur rue, celle des René Bazin, des Académiciens, des valeurs bourgeoises, celle qu'Antoine Compagnon qualifie, dans son ouvrage (*La Littérature, pour quoi faire ?, op. cit.*), de mémoire « aristocratique » – ait choisi de

mettre au ban du monde fermé des écrivains reconnus le petit-neveu du grand René Bazin (tombé aux oubliettes aujourd'hui) pour le punir d'avoir osé battre en brèche leurs valeurs sociales, familiales, religieuses en dépit des lecteurs, qui eux, devenaient friands d'une révolte avant-gardiste et avaient apprécié, comme les critiques eux-mêmes malgré eux, la force et la maîtrise de l'écriture. En fait, cette critique-là puise ses arguments en dehors de l'œuvre, autour de celle-ci sans même forcément l'avoir lue : elle tient plus du ragot oral qu'on colporte sans oser l'écrire, parce qu'il faudrait le prouver. Elle apparaît sans fondement, contradictoire. L'Université d'ailleurs ne corrigera pas plus l'arbitraire puisqu'à cette époque, comme le souligne Alain Viala dans son ouvrage *Naissance de l'écrivain* (1985), elle a tendance à se désintéresser de la littérature en train de se faire et à passer le relais au monde journalistique très influent dont nous venons de montrer le système de fonctionnement. C'est à cette critique de dictats et d'influences que Paul Valéry témoigne fréquemment, sinon tout à fait son mépris, en tout cas son indifférence dans ses *Cahiers*, parce qu'elle a des discours qui font écran entre le livre et le lecteur. C'est cet écart « entre la réputation faite à un auteur et la somme de ferveur réelle et éclairée qu'on lui voue » qu'explique Julien Gracq à la page 45 de son opuscule *La Littérature à l'estomac* (*op. cit.*) : selon lui, cette situation est davantage marquée en France qu'ailleurs parce que, « dès qu'il s'agit de littérature, il y a en France plus de gens qu'ailleurs pour "réciter le journal" » (p. 45-46). L'époque à laquelle sort le premier roman d'Hervé Bazin est présentée comme « une ère d'instabilité capricieuse » (*op. cit.*, p. 72) complètement sous l'emprise de la critique (essentiellement journalistique) : « En 1950, il n'existe pratiquement plus nulle part de public de *première main* » (*op. cit.*, p. 47) ; « en 25 ans aussi, nous sommes passés de l'époque où les révolutions étaient faites par les passions des masses à celle où elles sont réglées au-dessus de leurs têtes, de leur propre aveu, par d'inaccessibles "cercles dirigeants" » (*op. cit.*, p. 53). Le portrait du lecteur français dès 1949 est peu élogieux : d'abord il lit peu, et tandis que, de proche en proche, les réputations sur les lèvres des hommes fleurissent, les éditeurs paradoxalement déposent leur bilan. Ensuite et aussi par conséquent, il s'en remet plutôt au dictat de la critique qu'à ses goûts personnels. Enfin, il est paresseux : « quand nous nous sommes une fois "fait une idée" d'un écrivain (et tout l'effort de notre critique écrite et parlée vise à ce qu'une telle sclérose intervienne très vite) nous devenons paresseux à en changer »

écrit Julien Gracq p. 40. Parce qu'aussi, la docilité conduit à la soumission, d'où qu'elle vienne.

Cependant, des défauts à court terme peuvent dans le long terme s'avérer des atouts pour la notoriété de l'écrivain : il suffit d'une poignée de lecteurs d'un genre à part, « cinquante lecteurs [...] sans cesse vibronnant à la ronde, sont autant de porteurs de virus filtrants qui suffisent à contaminer un vaste public : il n'y faut que quelques dizaines d'années, parfois un peu plus, souvent beaucoup moins : la gloire de Mallarmé, comme on sait, n'a pas eu d'autre véhicule – cinquante lecteurs qui se seraient fait *tuer pour lui* » objecte Gracq (p. 21).

Ainsi marqué au fer rouge, Bazin a, tout au long de sa carrière, su tirer parti de sa situation et s'en amuser même, jusqu'à faire taire ses opposants, grâce à la fidélité de « prosélytes fanatiques » qui, issus du peuple, étaient donc très nombreux au départ, toujours plus nombreux dans cet attachement de fidélité dont parle Julien Gracq à la page 21 de son ouvrage.

Tous les arguments de surface alimentant la mauvaise foi, qu'ils soient liés au thème central de *Vipère au poing*, à l'écriture un peu vive qui en découle, ou à la personnalité de l'auteur, sont les marques d'une époque et sont tombés avec elle, permettant enfin au lecteur d'aujourd'hui de goûter toutes les particularités d'un écrivain plein de force et de séduction. Et cependant, Hervé-Bazin mort (2011 fêtera-t-il le centenaire de sa naissance ?), les portes des Universités et des autres lieux saints de la Littérature ont toujours beaucoup de mal à s'ouvrir sur les œuvres de l'écrivain : comme Octave Mirbeau, André Dhôtel, Julien Gracq, Michel Tournier ou tant d'autres hommes et femmes de plume angevins, il perd, faute de pouvoir produire du neuf, faute de réveiller la conscience d'une critique fourvoyée dès le départ, de son aura auprès de son public, le public de masse, qui semble de plus en plus éduqué à se détourner des Auteurs décédés (même récemment) pour consommer les nouveautés commerciales excessivement abondantes. Déjà à l'époque, Grasset, Gracq, Bazin lui-même savent que le lecteur marche aux décibels. Que c'est un paresseux qui oriente ses choix en fonction du battage publicitaire, désireux en littérature comme en tout du vite consommable, vite jetable : la tendance ne s'est pas ralentie. La critique passée s'est écroulée sur ses fondements obsolètes. La critique d'aujourd'hui se tait dans l'indifférence, tant redoutée par l'auteur. Quels sont donc les garants de l'art littéraire, sinon d'abord les enseignants de tous niveaux, à même

de lutter contre une consommation aveugle (la rentrée littéraire de septembre 2010 compte en moyenne sept cents romans !) à laquelle semble se soumettre aujourd'hui la critique et de porter à la connaissance des générations successives, les ouvrages précieux de notre littérature française du XX^e siècle dont l'éclat servira par là même l'accréditation des œuvres futures ? Les mentalités ont changé. Mais l'œuvre n'en est pas sauvée pour autant, bien au contraire : le silence devient complice du détournement des lecteurs vers les nouveautés « publicitées » donc plébiscitées. Or, le devoir de mémoire ne doit pas se cantonner aux événements de guerre ni à une littérature suffisamment éloignée dans le passé pour s'auroler d'une valeur historique. Le lieu de ce devoir, ce sont tous les lieux où est diffusé le savoir : l'école, le lycée, l'université. C'est le nez collé au texte, enfin libre de tout présumé, que l'enseignant a le devoir d'aborder ces chefs d'œuvre et les faire connaître pour les richesses littéraires qu'ils renferment, afin que Mauriac, Colette Genevoix, Yourcenar, Sagan et tant d'autres soient aussi connus des étudiants que Ronsard ou Molière.

PREMIÈRE PARTIE

La force de l'écriture

À moins qu'Hervé Bazin lui-même ait procédé à un tri restrictif dans sa correspondance et les articles de presse le concernant (ce qui correspondrait assez bien aux préoccupations d'un homme aussi soucieux que lui de son image posthume), rien n'est franchement négatif dans ce qu'il avait choisi de laisser passer à la postérité. De toute façon, lorsqu'on préfère balayer d'un revers de main les critiques de castes outragées, on comprend mieux, au vu de l'écriture, la popularité d'un succès toujours grandissant et jamais démenti. Même mort, Bazin résiste, et d'autant mieux que les valeurs sociales ont changé : *Cri de la chouette*, *Madame Ex*, par exemple, préfigurent les familles recomposées ; *Les Bienheureux de la Désolation*, *L'Église verte*, *Le Neuvième Jour* alertent avant l'heure sur les excès du modernisme ; que dire de *la Tête contre les murs* sur nos asiles ? Ou de *Plumons l'oiseau* sur les terribles écueils de notre orthographe actuelle ? Bazin visionnaire ? Oui, sans doute. Le 3 octobre 2004, Philippe De Broca juge à propos de produire une nouvelle version de *Vipère au poing* au cinéma : grand succès, surtout auprès des scolaires, mais pas seulement. Le thème de la maltraitance, en passant aussi par Jules Renard ou Jules Vallès, est malheureusement toujours d'actualité après *Vipère au Poing*.

Cependant, c'est peut-être surtout la force de l'écriture qui séduit, en garantissant à son auteur un véritable style. C'est la réception de cette dernière qui va constituer l'essentiel de notre étude.

I Vision interne

Dans sa traque de la vérité expressive, de ce qui fait l'authenticité des sentiments, Hervé Bazin pratique la vision interne de façon admirable.

Dès le début de la trilogie, le lecteur est embarqué, avec le narrateur-auteur, à l'intérieur du personnage, du narrateur-enfant, les temps passés de la conjugaison assurant la distanciation entre le narrateur-écrivain et le narrateur-enfant. Remarquons que, quel que soit leur cadre théorique de référence, les travaux les plus riches sur la porosité entre « sphère du personnage » et « sphère du narrateur » mettent tous en avant la difficulté de distinguer des blocs textuels homogènes, qui exprimeraient d'un côté la perspective du personnage, de l'autre celle du narrateur, outre la curiosité de distinguer, dans des énoncés à la première personne, la

perspective du narrateur et celle de l'auteur¹², sans oublier, dans ce jeu de complexités, celle du lecteur embarqué dans un « nous » ou un « on ». Pour éclaircir de façon brève et concise l'évolution de ces diverses théories, nous nous appuyerons sur l'ouvrage de Sylvie Freyermuth, *Jean Rouaud et le périple initiatique. Une poétique de la fluidité*, dans lequel, aux pages 206 *sq.*, elle souligne d'abord l'importance de Bakhtine, puisqu'il est le premier à avoir remis en cause l'unicité du sujet parlant en voyant « dans le roman polyphonique une confrontation de “mots” et d’“idées” dans un rapport dialogique, c'est-à-dire un ensemble kaléidoscopique formé par les représentations et convictions des personnages ». Ducrot, plus linguiste que littéraire, d'une part « ni[e] l'idée d'un locuteur confondu avec le contenu de son énoncé, d'autre part [...] refus[e] l'identité sujet parlant/sujet de conscience, si bien qu'est rendu nécessaire le dédoublement suivant : locuteur (L) = celui qui prend en charge l'énoncé ; énonciateur (É) = la source même du point de vue, son expression sans qu'il y ait besoin d'une prise de parole au sens matériel du terme. Cette distinction, poursuit Sylvie Freyermuth, permet alors de rendre compte des énoncés dans toute la richesse de leur actualisation : un locuteur (L) peut émettre un avis qui est le sien propre, ou encore celui d'une autre personne [l'énonciateur É] en ayant la possibilité d'y altérer ou non, de rendre le propos *verbatim* ou en substance seulement, d'y insérer une dimension critique, autrement dit d'y laisser transparaître sa subjectivité ». Cette subjectivité est au cœur de l'écriture d'Hervé Bazin qui a trouvé dans les complexités de ce système un domaine de prédilection à la gouaillerie et à l'humour, comme par exemple dans le premier volet de la trilogie où les parabases, les divers commentaires, tirets, parenthèses et images du style « Hercule au berceau étouffant les reptiles : voilà un mythe expliqué ! » (p. 5) proviennent des altérations d'un énonciateur É (Hervé Bazin peut-être aussi avec trait d'union) qui s'amuse à critiquer le locuteur (L) (Jean Rezeau enfant, comme dans le chapitre XIV au présent de l'indicatif, ou Jean Rezeau adulte dans les chapitres au passé simple) en prenant à témoin un lecteur ravi de la réciprocité de É sur L. Nous le voyons, le concept d'Énonciateur forgé par Ducrot est bien utile pour rendre compte d'un point

12 Sur un plan directement linguistique, ces questions renvoient à des phénomènes d'hétérogénéité énonciative généralisée que Bakhtine fut un des premiers à mettre en relief, notamment dans son étude sur Dostoïevski parue en France en 1970, et qui sont au cœur des analyses de Ducrot sur la distinction entre locuteur et énonciateur (1984), de celles d'Authier-Revuz, notamment sur les phénomènes de connotations autonymiques (1995), et qui nourrissent les tentatives actuelles de reconception des discours rapportés (Rosier, 1999).

de vue autre qui n'a pas besoin de s'exprimer à travers une prise de parole. Notons qu'à la différence de l'écriture de Jean Rouaud, celle d'Hervé Bazin utilise les outils classiques de marquage en ce qui concerne les différentes formes de discours, les guillemets et les verbes introducteurs assurant une lecture claire qui se dispense d'interprétations polyphoniques trop complexes. Cependant, la conception de Catherine Kerbrat-Orecchioni en ce qui concerne le dédoublement des instances énonciatives (au pôle d'émission et au pôle de réception) met davantage en exergue les particularités de l'écriture bazinienne et la prise en compte importante du destinataire. Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni¹³, « le discours littéraire se caractérise par le dédoublement [...] des instance énonciatives [...]. De même en effet qu'au pôle d'émission l'énonciateur se dédouble en un sujet extratextuel (l'auteur) et un sujet intratextuel (le narrateur, qui prend en charge les contenus narrés), de même le lecteur effectif se double d'un récepteur fictif qui s'inscrit explicitement ou implicitement dans l'énoncé et que Genette a baptisé, on le sait, "narrataire". » Catherine Kerbrat-Orecchioni, à la suite de Genette¹⁴, complète ces deux plans en distinguant deux « niveaux diégétiques emboîtés : celui des actants extradiégétiques (auteur→lecteur), réels, mais linguistiquement virtuels ; celui des actants intradiégétiques (narrateur →narrataire), fictifs, mais linguistiquement réels » (*ibid.*, p. 172). Ces deux niveaux sont présents constamment dans l'œuvre de Bazin où le lecteur occupe une place de choix : celle d'un spectateur et d'un consultant de premier plan. Leur conjonction avec les altérations de l'énonciateur (É) sur le locuteur (L) contribuent, nous l'analyserons plus avant, à des jeux de sens qui replacent toujours le lecteur au centre de l'énonciation, dans un codage qui assure une lecture plurielle mais sans ambiguïté.

Flatteur pour le lecteur, ce système séduit également l'écrivain, puisqu'une distanciation entre l'adulte écrivain et l'enfant personnage permet habilement au narrateur adulte d'être le maître du jeu : le langage est celui de l'adulte, les références, l'analyse aussi. « Il faut tenir compte aussi des tendances égocentriques d'Hervé Bazin, de ce besoin qu'il a d'être, plume en main, le "deus ex machina", génie tout-puissant de l'écriture, sans ignorer non plus son souci légitime de ne pas

13 C. KERBRAT-ORECCHIONI, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin / Masson, 1980-1997, p. 171-172, citée par S. FREYERMUTH, *Jean Rouaud... (op. cit.)*, p. 209.

14 G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972.

être confondu avec sa créature », remarque Pierre Moustiers, page 79 de sa biographie (*op. cit.*). Dans *Vipère au poing*, le glissement d'une sphère à l'autre est idéal, puisque les deux personnages ont une même identité, fusionnelle qui plus est avec celle de l'auteur. Une telle perspective offre des conséquences multiples :

- D'abord un jeu subtil en adéquation parfaite avec la personnalité de l'auteur ; ce dernier jubile d'autant qu'il parvient ainsi à confondre la critique : « On a royalement confondu dans le jugement le créateur et sa créature, Hervé Bazin et l'adolescent Jean Rezeau dit Brasse-Bouillon. N'a-t-on pas accusé Hervé Bazin d'avoir voulu tuer sa mère et de s'en être vanté ? [...] Et cette confusion est précisément la preuve d'un pouvoir : celui du ton de l'ouvrage qui trouble et violente les consciences » rappelle toujours Pierre Moustiers (*op. cit.*, p. 29).
- À la ligne 2, chapitre 1 de *Vipère au poing*, l'adjectif démonstratif « ce » suivi, de plus, d'un nom métaphorique « bronze » impose au lecteur de se positionner, d'embarquer dans la tête du narrateur 1^{re} personne : aucune prédéfini-tion, *incipit* « *in medias res* » ; on regarde la vipère à travers les yeux du narrateur. Celui-ci a provoqué, en ce début de roman, une sorte de manquement anaphorique qui oblige le lecteur (qui sait que c'est au début de l'histoire que l'effort de compréhension est décisif) à embarquer directement, faute de préambule, à l'intérieur du personnage-narrateur. Sylvie Freyermuth rappelle, dans une étude sur *L'Économie de la reprise anaphorique* dans les écrits d'élèves en échec scolaire¹⁵, que « l'emploi du démonstratif est traditionnellement associé à un changement de point de vue et rejoint en cela la notion de *point de vue* utilisée par Francis Corblin¹⁶, celle de *sujet de conscience* propre aux analyses de la polyphonie et enfin celle d'*empathie* définie par Susumu Kuno¹⁷ ». Ici en l'absence de référent anaphorique, le locuteur (le narrateur, selon la conception de Ducrot¹⁸) et l'énonciateur (l'enfant) se trouvent brutalement associés dans un mouvement qui provoque d'emblée l'empathie du locuteur (selon Kuno, le locuteur envisage les

15 S. FREYERMUTH, « L'Économie de la reprise anaphorique : un révélateur de compétences stylistiques dans les écrits d'élèves en échec scolaire », dans *Répétition, altération, reformulation*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, PUFC, Paris, diffusion « Les Belles Lettres », 2000, p. 173-187.

16 F. CORBLIN, *Indéfini, défini et démonstratif. Constructions linguistiques de la référence*, Genève, Paris, Droz, 1987.

17 S. KUNO, *Functional syntax. Anaphora, discourse and empathy*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 1987.

18 O. DUCROT, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éd. de Minuit, 1984, p. 178-179.

faits et procès à partir des participants des procès décrits, ce qui peut aller, comme ici, à l'identification du locuteur envers ses participants) et celle du lecteur (soit cette faculté qu'il va avoir de ressentir toutes les émotions de l'énonciateur). C'est assurément de là que vient ce « don de la chose vue » dont parle Pierre Moustiers. Hervé Bazin a donc choisi de se placer (et de nous mettre) à l'intérieur d'un enfant dans l'âge où celui-ci, plein de bravade et de curiosité naturelles, fait les expériences de la vie bien caractéristiques de l'enfance. Paradoxalement, le pas-encre-dit (nous ne sommes qu'à la ligne 2 du roman) non seulement happe le lecteur, mais met en exergue les deux référents sous-jacents : le premier est la vipère, dont la mise en relief, qui suffit déjà à nous faire comprendre la force symbolique, est renforcée par la reprise « cette vipère » (p. 5, p. 317, p. 318) où l'adjectif démonstratif assure, par sa valeur ana-cataphorique, le lien entre la vipère et Folcoche. Tout est ainsi déjà posé dès le début du roman¹⁹. Le second référent est celui dont le reptile a marqué la mémoire : l'enfant.

- En alternance avec cette vision interviennent les commentaires d'un narrateur adulte dont le recul est souligné aussi par le registre de langue, les références métaphoriques ou les temps – imparfait, passé simple – du système du récit : ce narrateur – qui d'autre, sinon l'auteur lui-même ? – s'amuse dans des phrases minimales de type exclamatif : « Certes ! » (p. 75), « Tiens ! » (p. 93), « (euphémisme sacerdotal !) » (p. 93-94), « La bonne blague ! » (p. 95), « Je pense bien » (p. 165), insiste à l'égard du lecteur qu'il imagine médusé au premier chapitre à l'idée d'un enfant de cinq ans prenant en main une vipère : « par le cou, vivement. Oui, par le cou » (p. 5), fait le point dans une formule anticipatrice qui écornera au passage les valeurs religieuses de la famille : « Un petit miracle en somme et qui devait faire long feu dans les saints propos de la famille » (p. 5). Ce sont ces petites railleries qui agacent les valeurs établies. Dès le début du roman, le commentaire « voilà tout », qui relativise la perversité du verbe « serrer » dans l'expression « je serrai, voilà tout » (p. 6), suivi de l'analyse « [I]a vipère, ma vipère, était morte ou, plus exactement, pour moi, l'enfant, elle était retournée à l'état de bronze où je l'avais trouvée quelques minutes auparavant » (p. 7-8)

19 Ce procédé de relais est mis en évidence notamment dans l'étude de J.-M. MARANDIN, « *Ce est un autre. L'interprétation anaphorique du syntagme démonstratif* », dans *Langages* n° 81, 1986, p. 77-89.

proviennent du narrateur adulte pour avertir le lecteur que voir dans cet épisode les prémisses d'une cruauté perverse serait contre-nature : un jeune enfant n'intègre pas encore dans son comportement la volonté de faire souffrir. Il agit seulement motivé par « l'envie de jouer » (p. 7) et celle de « mieux considérer » la vie qui l'entoure, « [s]instruire » (p. 6).

C'est donc un lecteur averti des différentes perspectives de lecture qui aborde, à la page 213, l'épisode de la mise à mort, à l'aide d'une épingle, d'un jeune martin-pêcheur au nid ; davantage qu'un exercice préparatoire à l'assassinat de leur mère, c'est d'abord et surtout l'assouvissement d'une curiosité naturelle d'enfant, la même d'ailleurs qu'à l'ouverture du roman où l'enfant serre la vipère par le cou pour jouer et s'instruire. La suite de l'énoncé le souligne : « Sans doute le naturaliserais-je, comme m'avait appris mon père. (On fend la peau du ventre, on dégage les quatre membres, on les coupe aux ciseaux courbes, on les retire, on saupoudre la dépouille d'alun anhydre chipé dans le grenier à insectes et on conserve ce trophée jusqu'à ce que les vers s'y mettent.) » La précision des détails dans les parenthèses, l'expression « chipé dans le grenier à insectes » qui rappelle le contexte « naturaliste » imposé par le père à toute la famille, contribuent à un ton détaché qui gomme toute perversion. Le geste devient scientifique, motivé par le désir enfantin de singer les grands, annihilé par les lois suprêmes de la nature, puisqu'en définitive, ce sont les asticots qui auront raison du tout. Cette distanciation, ce recul fourni par l'écriture, en définitive la polyphonie, n'a pas pu être transposé à l'image, et c'est complètement horrifié que le spectateur non averti est entré dans cet épisode, jugeant cette scène d'enfant avec sa conscience d'adulte. Les remous dans la salle lors de la diffusion du film de Philippe de Broca prouvent que le public n'a pas accédé à ce sens, et a interprété la scène comme une réponse dangereuse à la cruauté maternelle — le nez collé à l'image.

La distanciation, le jeu des perspectives, sont également soulignés par l'alternance entre les présents d'énonciation et les temps – imparfait, passé simple – du système du récit : « elle avait de jolis yeux, vous savez, cette vipère [...] je serrais, je vous le redis ». Émile Benveniste, dans ses *Problèmes de linguistique générale*²⁰, distingue deux systèmes d'énonciation dans la production linguistique : l'histoire et le

20 Article intitulé « Les relations de temps dans le verbe français », p. 241, t. I des *Problèmes de linguistique générale*, Tome I et II, Paris, Gallimard, 1966.

discours, le système du récit et celui du discours. L'attitude du narrateur qui consiste à porter un jugement, un commentaire sur un personnage, une situation à l'intérieur de son récit s'appelle la modalisation. Le présent de l'indicatif et les déictiques signalent cette intrusion. Dans ce cas, les présents renvoient, non au contexte, mais au narrateur en train d'écrire : on parle de présent d'énonciation, qui renvoie à la situation d'énonciation, et non pas au contexte. Très proche de cette conception est celle de Harald Weinrich, exposée dans son ouvrage *Tempus*²¹. Le linguiste reprend les deux systèmes qu'il nomme « le récit » et « le commentaire », et montre que le locuteur peut susciter chez son interlocuteur une « écoute » qui peut être plutôt tendue ou plutôt relâchée. Lorsque la relation entre le locuteur et son propre énoncé ou entre le locuteur et l'auditeur (ou le lecteur) est « détendue », on parle de « récit » ; lorsque la relation entre le locuteur et son propre énoncé ou entre le locuteur et l'auditeur (ou le lecteur) est « tendue », on parle de « commentaire ». Pour Weinrich, ces « attitudes de locution » s'expriment par des formes linguistiques constantes : ainsi, le « récit » se marque par l'utilisation de « temps narratifs » (le passé simple, l'imparfait, le plus que parfait, le conditionnel et le passé antérieur) ; le « commentaire » par l'utilisation de « temps commentatifs » (le présent, le passé composé et le futur). Jenny Simonin Grumbach conclut, à la page 80 de la revue *Pratiques*, n° 13, (1977), dans l'article intitulé « Linguistique textuelle et étude des textes littéraires » : « Si les deux systèmes semblent se recouvrir à peu près, la différence réside dans le fait que, pour Weinrich, le statut du locuteur dans les deux types de textes reste constant, seule change son « attitude de locution », c'est-à-dire le rapport psychologique qu'il entretient avec le contenu de son texte (et celui qu'il essaie de provoquer chez son auditeur). Chez Benveniste, il ne s'agit nullement de l'attitude psychologique du locuteur, mais de la présence ou de l'absence dans le texte même de référence à l'énonciation. » Notons enfin la typologie de Jean-Paul Bronckart, développée dans son ouvrage *Activité langagière textes et discours* (Delachaux et Niestle, 1997) qui accentue l'ancrage du discours dans la situation d'énonciation. Cet ancrage est fonction de la conjonction ou de la disjonction entre le référent du discours et la situation de production, d'une part, de l'implication ou de l'autonomie entre les paramètres de l'interaction sociale et ceux de l'acte de

21 H. WEINRICH, *Le Temps. Le Récit et le Commentaire*, Paris, Éd. du Seuil, coll. Poétique, 1973.

production, d'autre part. Lorsqu'il n'y a pas de rupture entre le « monde dit » et le « monde agi » (« le monde dans lequel on agit »), on parlera de « mode conjoint » (Bernard Schneuwly parle de « mode du discours ») ; lorsqu'il y a rupture entre le « monde dit » et le « monde agi », on parlera de « narration » ou de « mode disjoint ». La deuxième dimension concerne le rapport entre les paramètres de l'activité en cours et les points de repères de la situation matérielle ». Lorsque l'activité langagière se déroule en interaction constante avec les points de repères (référence aux locuteurs et interlocuteurs présents, à des lieux présents et au moment défini par l'énonciation), on parlera d'« implication » ; lorsque l'activité langagière est indépendante des points de repères constitutifs de la situation matérielle, on parlera d'« autonomie ». En croisant les deux dimensions, Jean-Paul Bronckart distingue 4 discours « architypiques » ou « polaires » :

- le discours en situation (DS), impliqué et conjoint
- le discours théorique (DT), autonome et conjoint
- la narration (N) autonome et disjointe
- le récit conversationnel (DC), impliqué et disjoint. C'est surtout de ce dernier dont il est question dans les œuvres d'Hervé Bazin.

Dans *La Mort du petit cheval*, Bazin oscille entre les temps du récit au passé, les présents de narration et les présents d'énonciation, comme pour mieux faire le lien entre le Brasse-Bouillon de Folcoche, le jeune étudiant de *La Mort du petit cheval* et l'auteur qu'il est devenu. La trilogie est donc légitimée : après le scandale de *Vipère au poing*, il est nécessaire d'étudier l'évolution de Brasse-Bouillon, de convenir avec le lecteur de circonstances atténuantes. « Je suis toujours celui qui n'a eu d'intimité qu'avec lui-même » écrit-il en exergue au début du chapitre II (p. 20) : la phrase est importante puisqu'elle est reprise un paragraphe plus loin, appliquée cette fois au « jeune homme de 18 ans ». L'adverbe « toujours » dans la première expression contribue à la confusion : sommes-nous dans la narration ou dans l'énonciation ? « Vous le savez, je n'ai pas eu de mère, je n'ai eu qu'une Folcoche » (p. 20). L'expression « vous le savez » au présent d'énonciation associe le lecteur de *Vipère au poing* à un constat de départ à mettre en opposition avec les pages 316, 317 de la fin de *La Mort du petit cheval*. Malgré les stigmates, le narrateur s'en sort, plein d'une force « saine, simplette » : celle de sa femme enceinte, qui a su chasser l'autre.

Comme le Christ éprouvant le besoin, après sa résurrection, de mettre les mains de Thomas dans ses plaies pour que ce dernier le reconnaisse, le narrateur réclame une reconnaissance du lecteur, afin qu'ensuite puisse être justement évaluée l'évolution réalisée par l'étudiant, puis par l'adulte qu'est devenu l'écrivain.

L'alternance confuse des deux systèmes d'écriture mis en évidence par Harald Weinrich dans son étude *Tempus* se poursuit dans le dernier roman de la trilogie. Le système du récit et celui du discours fusionnent par le biais d'imparfaits dont les valeurs se confondent. Au début du roman, le narrateur à la première personne opte pour le présent : s'agit-il d'ailleurs d'un présent d'énonciation (qui renvoie à la situation d'énonciation, c'est-à-dire au narrateur en train d'écrire, auquel cas il accentue la valeur autobiographique du récit) ou d'un présent de dramatisation (sorte d'arrêt sur image ou de pause : dans une scène d'exposition où rien n'est somme toute essentiel, cette valeur est peu probante) ? L'utilisation des passés simples dès le chapitre III permet la confusion. Qui écrit dans ce cas ? S'agit-il, comme le narrateur lui-même le détaille dès le premier chapitre, d'un narrateur de presque 75 kilos, Jean Rezeau, personnage de fiction, marié à Monique et maintenant installé dans une vie d'adulte somme toute assez ordinaire ? Ou s'agit-il d'Hervé Bazin revivant ses souvenirs pour mieux les analyser ? Quoi qu'il en soit, l'imparfait, dans les passages au présent, a surtout une valeur explicative. À la fin du chapitre I (page 18), Jean tire ses conclusions sur la venue de sa mère, autant pour le lecteur que pour lui-même : « Reparaître déguisée en victime, tel était le bon moyen pour entrer ici. » À la page 20, la réflexion se poursuit : « Pour être Jean Rezeau, étais-je le même que jadis aux branches du taxaudier et plus tard au bras d'une autre femme ? Je me souvenais, bien sûr, de ma jeunesse. Mais j'avais depuis lors connu pire. » En revanche, au milieu des passés simples, les imparfaits ont essentiellement une valeur descriptive dite par Weinrich « de second plan » : la phrase « Au ras du quai libéré bouillonnait la Marne en décrue, sur laquelle nous venions encore de voir passer un coq bien vivant perché sur une bille de chêne » (p. 31) plante le décor du chapitre III dans lequel sont décrits Monique en train de laver le sous-sol et le narrateur occupé lui aussi à effacer dans la cour les méfaits de la montée des eaux. De quoi nous interroger, avec Jacques Bres, sur les différentes valeurs aspectuelles de ce temps,

d'en mesurer toutes leurs complexités mises en évidence par la jolie métaphore du coucou²²(p. 29) :

« Je suis parti de la constatation selon laquelle l'imparfait pouvait, en discours, squatter la place de nombre de ses camarades. [...] il en va de l'imparfait comme du coucou. Ce n'est pas parce que l'œuf du coucou se retrouve dans un nid qui ne lui était pas destiné, par exemple dans un nid de perdreaux, que l'œuf de coucou devient un œuf de perdreau : il reste un œuf de coucou, et quand il éclôt, naît un coucou, même si le petit coucou apparaît un peu étrange, dans le nid de perdreaux, comme *l'imparfait narratif* dans un nid d'incidence, ou *l'imparfait hypocoristique* dans un nid d'interaction présente. »

Le linguiste rappelle dans un autre ouvrage²³ (p. 51) les différents « *paradigmes explicatifs* de ce temps verbal », envisagé sur quatre plans essentiels. Le paradigme le plus ancien et le plus fourni est celui du *temps-aspect-mode* : une grande partie des théories, dont celles élaborées par Guillaume²⁴ ou Hopper²⁵, se développe dans les limites de ce paradigme. Puis intervient la notion de *textualité* explicitée précédemment, avec la perspective de *premier/arrière-plan* selon Weinrich. Le troisième paradigme explicatif est celui de l'*énonciation*, développant chez Benveniste le plan d'énonciation de l'*histoire/du discours*, et chez Weinrich celui du *monde commenté/monde raconté*. Enfin une quatrième perspective traite de la *référenciation*, le temps verbal fonctionnant *déictiquement* et/ou *anaphoriquement*, selon Ducrot, Beausée ou Kleiber. Dans une perspective « monosémiste », Bres tente en effet de démontrer que ce temps, en langue comme en discours, offre un apport sémantique invariant que le co(n)texte ne « déforme pas », ne « filtre » pas (le discours ne le change pas, ni les autres inférences communicatives). En fait, si l'on considère tout d'abord sur l'axe du temps le *niveau d'incidence* fait de temps arrivant et le *niveau de décadence* fait de temps qui s'en va, ensuite l'accomplissement du temps en continu par opposition au temps déjà *accompli*, « l'imparfait délivre l'instruction de se représenter le temps impliqué comme conversion de l'accomplissement incident en accompli décadent ; ce que l'on teste par le fait que ce temps se combine parfaitement avec un circonstant donnant l'instruction de se représenter le temps impliqué comme en partie accompli, du type de *depuis déjà x temps* : il neigeait depuis déjà deux heures. » (Bres, *L'Imparfait dit narratif*, *op.cit.*,

22 *Nouveaux développements de l'imparfait*, textes réunis par Emmanuelle Labeau et Pierre Larrivé, Rodopi, Cahiers Chronos 14, 2005, 204 p.

23 J. BRES, *L'Imparfait dit narratif*, Paris, CNRS Éditions, coll. Sciences du langage, 2005, 251 p.

24 G. GUILLAUME, *Temps et verbe*, Paris, Champion, 1929/1970.

25 J.-P. HOPPER (éd.), *Tense-Aspect : Between Semantics and Pragmatics*, Amsterdam, John Benjamins, 1982.

p. 56). Le positionnement du linguiste nous permet sans doute d'expliquer l'importance dans *Vipère au poing* de phrases à l'imparfait flanquées de l'adverbe « déjà » : la répétition de cette structure (au moins dix fois dans le roman) contrarie la valeur de second plan : « Déjà, nous avons faim, déjà nous avons froid » (p. 66 et p. 67) ; « [n]ous avons déjà rempli le carnier » (p. 76) ; « [d]éjà nous nous refroidissions » (p. 77) ; « [d]éjà M. Rezeau regrettait ses cris » (p. 79) ; « [d]epuis deux ans, déjà – deux ans ! savez-vous ce que c'est ? – nous vivions affublés d'hypocrisie et de loques » (p. 83) ; « [d]éjà, Fine enlevait les assiettes sales. Déjà, le soleil glissait sous l'horizon, s'éteignait. Déjà, les chauves-souris, sur leurs ailes de peau, venaient remplacer les hirondelles » (p. 117). Le lecteur perçoit dans la résonance de ces formules la douleur d'un cri, d'une indignation que seul l'adverbe « déjà » empêche d'écrire au passé simple de premier plan. En fait, la combinatoire ne fait que mettre en valeur les propriétés de l'imparfait : à « la conversion de l'accomplissement incident en accompli décadent » se mêle une valeur de l'adverbe « déjà », celle de l'inattendu, responsable d'un certain choc psychologique. C'est donc guidé par l'intuition du ressenti que lecteur et narrateur descendent choc après choc, palier après palier, les marches successives du drame. À la page 66, la suppression de tout confort matériel, du poêle dans les chambres aux bottillons de caoutchouc, du café au lait au chocolat purgatif, souligne combien tout « avance gaillardement » sur la pente des privations, déjà en marche depuis un point donné sur l'axe du temps (la mort de la grand-mère) et en train de s'accomplir tout au long de la narration. À la page 79, « déjà » signale de même la précocité d'un regret effectif de M. Rezeau, dont il n'est pas débarrassé dans la suite du roman : l'homme est faible, et le sursaut d'autorité dont il fera preuve au retour de la chasse à l'égard de sa femme n'est qu'une courte parenthèse dans son attitude de soumission et de culpabilité permanentes. Laissons Jacques Bres conclure : « contrairement à ce qu'avancent Berthonneau et Kleiber, la compatibilité de l'IN [= imparfait de narration] avec *déjà* est une indication de ce que, dans cet emploi, l'imparfait a bien la structure aspectuelle qui est la sienne. » (*op. cit.*, p. 68) Il serait aussi intéressant de repenser, au plan syntaxique, les rapports de subordination entre le discours narratif (au présent ou au passé simple) et les différents énoncés à l'imparfait. Ici, les intrusions et commentaires du narrateur à l'imparfait démontreraient plutôt une certaine concomitance, de même que les descriptions en tête de chapitre lancent la

narration plutôt qu'elles ne dépendent d'elle. Dans *L'Huile sur le feu* surtout, les descriptions sont souvent les maîtresses du jeu. Au début du chapitre II (p. 14), c'est le clairon qui « met le feu aux poudres » : « [l]e clairon qui, à Saint-Leup, depuis l'occupation et la fonte des cloches, remplaçait le tocsin, le clairon sonnait, sonnait depuis près d'une heure. Papa s'était sans doute levé dès les premières notes, car je ne l'avais même pas entendu partir. » (p. 14-15) Pour mieux exprimer la rapidité avec laquelle s'enclenchent les actions à la suite de ces imparfaits, le narrateur a d'ailleurs utilisé l'antériorité du plus-que-parfait. La proposition relative « qui, à Saint-Leup, depuis l'occupation et la fonte des cloches, remplaçait le tocsin » ajoute la valeur explicative à la valeur descriptive de l'ensemble du passage. Le portrait à grands traits du père de Céline, page 23, est capital pour justifier le malaise du monstre et impliquer l'ensemble du roman :

« Rien à faire. Papa arrachait son passe-montagne, montrant à tous son crâne horrible, rouge et lisse par endroits comme un cul de singe, parsemé ailleurs de cicatrices blanchâtres, de plaques grumeleuses, de boursoufflures violacées. Qu'il fût affreux, ce crâne, cela ne me gênait pas. Non, vraiment, s'il gênait Maman, s'il gênait tout le monde, il ne me gênait pas, moi. Mais pourquoi Papa prenait-il plaisir à le montrer avec, dans les yeux, une petite lueur provocante ? Ne savait-il donc pas que moi, sa fille, moi seule, j'avais le moyen, donc le droit de le regarder sans le voir et même, aux grands jours noirs, d'y faire déborder mes lèvres glissant doucement de la joue vers l'oreille... Vers l'oreille ! Ils les regardaient tous, sans respect, ses oreilles, réduites à deux trous, à deux cratères aux bords déchiquetés. Ils la regardaient, avec une curiosité dégoûtée, cette calvitie de cauchemar qui allait buter sur la barre des sourcils, en partie épargnés par le coup de lance-flammes reçu en 1940, et à l'abri desquels avaient par miracle survécu deux prunelles d'un bleu délicat, d'un bleu exquis, noyées dans un larmolement trouble comme des boules de lessive dans de l'eau sale. »

Toute l'histoire est contenue dans cette présentation : l'anormalité de l'incendiaire victime de la deuxième guerre mondiale, une difformité hugolienne, où le grotesque, déjà contenu dans la comparaison « comme un cul de singe », côtoie le sublime des yeux ; le particularisme de Céline seule aux côtés du fou, à braver la meute. Enfin la force des villageois sans respect, moqueurs et prêts au lynchage, responsables en partie de l'incendie qu'ils attisent dans les tripes du monstre. Ce sont ces mêmes gens inhumains qui enlisent comme la boue à la page 16, dans une description à l'imparfait qui conditionne leur force :

« Je galopais, entraînée par un flot d'affolés, incapable de reconnaître les gens qui lançaient des coups de gueule et des coups de coude dans la nuit. Des attardés, des sauveteurs de la onzième heure à qui leurs femmes avaient fait honte sautaient encore à bas des lits de plume, car on voyait de la lumière filtrer à travers presque toutes les persiennes. D'autres se glissaient sous les portes basses, se joignaient à nous, se mettaient à courir pieds nus dans ces bottes de caoutchouc qui tiennent maintenant lieu de sabots, la braguette mal boutonnée, la peau de mouton jetée par-dessus la chemise de nuit. Et nous nous hâtions tous, patageant dans la boue, vers cette clarté insolite, déjà plus molle, qui persistait à l'ouest, tout au bout du village. »

Il en sort de partout, formant une sorte de souillure vivante qui vient se joindre impunément à la jeune fille qui est aussi différente d'eux que la clarté insolite mais pure des flammes. Cette peinture contrastée insuffle dans l'esprit du lecteur l'idée que les monstres ne sont pas où l'on croit. Pour attester de la force de l'imparfait de « second plan », de l'art avec lequel le narrateur lui fait souvent prendre le pas sur la narration, relevons encore cette phrase en ouverture de paragraphe, page 55 : « Nous habitons, les Troche et nous, dans la rue des Angevines – donc dans le quartier bas – , deux maisons presque identiques, situées l'une en face de l'autre : le 6 et le 7. » Cette précision conditionne en grande partie la rivalité des deux femmes Julienne Troche et Eva Colu, placées ainsi l'une en regard de l'autre ; elle augmente tous les jours un peu plus la jalousie ancienne mais amère de Julienne envers celle qui lui avait pris autrefois son fiancé, le jeu imbécile et cruel d'Eva envers son mari sur qui elle prend toujours bien soin dans la rue de garder deux mètres d'avance. La description apparaît capitale : elle pose l'air de rien tous les jalons de l'action.

Quoi qu'il en soit et sans entrer dans la polémique, il est intéressant de constater que l'imparfait, cet enfant terrible de l'univers aspectuo-temporel français, offre à Hervé Bazin une perspective dont il sait instinctivement jouer : ces clins d'œil du peintre derrière la toile, cette présence en pointillés qui participent de la séduction.

En matière d'alternance à l'intérieur de la vision interne, que dire des admirables morceaux d'énoncé dans lesquels le narrateur utilise les modes impersonnels participiaux, les propositions nominales, les énumérations de groupes nominaux dans le but de faire partager au lecteur l'émotion étourdissante qu'on ressent face à une cascade inévitable et donc incontrôlable d'événements ? L'absence d'un référent (de 1^{re} ou de 3^e personne) semble aussi efficace pour engager le lecteur corps et âme, offrant un raccourci qui favorise davantage l'émotivité que la raison. Dans *Cri de la Chouette*, le premier paragraphe du chapitre XXXII (p. 265) dans lequel seule la phrase mise en valeur par les italiques « *Mme Rezeau est décédée ce matin à neuf heures* » prend le temps de se développer en sujet-verbe conjugué-compléments transmet bien ce vertige, qui rappelle forcément celui du chapitre III de *Vipère au poing*, ce tourbillon inévitable et donc incontrôlable de la vie que vient arrêter brutalement la phrase : « Puis, soudain, grand-mère mourut » (p. 30). Nous reviendrons plus tard sur l'habileté avec laquelle le narrateur sait jouer avec les différents rythmes.

Le narrateur-auteur sourd, comme le « *deus ex machina* », mais avec un souci constant : celui de prendre à témoin son lecteur, lui donnant par là même de l'importance et peut-être aussi un rôle d'exutoire. Dans *La Mort du petit cheval* par exemple, le type interrogatif des phrases suivantes « La haine ? Est-ce bien sûr ? » flatte le lecteur en le mettant au centre du message. « Connue sous le nom d'*interrogation oratoire*, cette figure feint l'échange verbal avec le récepteur, alors qu'il y a en réalité seulement une énonciation monologique qui ne nécessite pas de réponse », commente Marc Bonhomme dans sa *Pragmatique des figures du discours* (p. 167), en précisant que la plupart des théoriciens actuels de l'analyse conversationnelle ne verraient pas de figures dans ce cas : « Les rhétoriciens eux-mêmes, comme Quintilien (1978) ou Fontanier (1968), sont bien conscients de cette relativité, lorsqu'ils précisent que la figuralité de telles tournures tient uniquement à leur dimension communicative feinte par rapport aux interrogations standard du discours²⁶. » Sylvie Freyermuth rappelle dans son étude sur Rouaud (*op. cit.*, p. 277) que l'interrogation fait partie « des actes de langage fondamentaux » et qu'elle « sollicit(e) notre attention, premièrement sur l'interaction locuteur / interlocuteur, deuxièmement sur les liens qu'entretient la question avec les actes de langage connexes. » Or, en dehors du discours direct nettement délimité par une ponctuation classique, la question ne s'adresse à aucun personnage interlocuteur. Sylvie Freyermuth nous engage à ce propos à réviser la notion un peu simpliste de question rhétorique telle que la conçoit Charles Plantin (1991) : « ce spécialiste de l'argumentation, précise-t-elle dans la note 8 page 278, envisage la question en rappelant les apports de la théorie d'Anscombe et Ducrot (1981, 1983) qui dotent les phrases interrogatives d'une orientation argumentative. » Sylvie Freyermuth cite ensuite Charles Plantin dans le texte :

« Lorsqu'il est pris en charge par le même énonciateur, le jeu question-réponse expulse l'interlocuteur en phagocytant sa parole et le contraint à assumer soit le discours de la question, soit le discours de la réponse, soit les deux. [...] D'une façon générale, dire d'une question qu'elle est "rhétorique" c'est signifier qu'elle est fallacieuse en tant que question. L'adjectif "rhétorique" sert à discréditer la question en tant que telle²⁷. »

26 M. BONHOMME, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Éd. Champion, coll. Bibliothèque de grammaire et de linguistique, 2005, p. 167, note 9.

27 Chr. PLANTIN, « Question→Argumentation→Réponses », dans C. KERBRAT-ORECCHIONI (éd.), *La Question*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1991, p. 75.

« Ce serait à mon sens bien prématuré, commente la stylisticienne, et ce pour deux raisons [...] Tout d'abord, l'étude des marques personnelles nous a montré que le locuteur s'adresse souvent au lecteur en qualité d'interlocuteur privilégié ; il apparaît alors que ces questions peuvent fort bien lui être destinées, mais pas dans le schéma habituel question / réponse immédiate. Ensuite, grâce au phénomène de variabilité référentielle attaché aux pronoms et à leurs corrélats, ces questions s'adressent tout aussi bien au locuteur lui-même, au cœur d'une démarche introspective. » En nous faisant part de ses doutes, en nous faisant prendre conscience des nôtres, le narrateur de la trilogie n'en apparaît que plus humain et attachant. Comme dans les romans de Rouaud, « le lecteur est toujours invité par l'auteur-narrateur à méditer avec lui, à prendre position²⁸ », à cette différence près que chez Rouaud, le questionnement aide surtout à donner de la cohérence aux différents méandres de la mémoire, alors que chez Bazin, où le souvenir est plus linéaire et facile, il sert surtout à justifier les prises de position et les actes. S'installe une connivence, surtout entre parenthèses et entre tirets, outils indispensables à la polyphonie et que Sylvie Freyermuth définit (p. 232) dans son étude : « ces éléments constituent à la fois des phénomènes de perturbation et de réajustement du système narratif, de telle sorte que le lecteur perçoive une intention particulière du narrateur sans être déstabilisé dans la poursuite de la lecture du texte. » Notant que « les passages entre tirets et parenthèses sont indépendants de la structure globale de la phrase, et [que] de ce point de vue exclusivement, ils peuvent être supprimés sans dommage », ils révèlent selon Denis Bessonnat une structure pyramidale du texte qui présuppose une hiérarchie de propos : c'est cette dernière que Sylvie Freyermuth remet en cause à la lumière des récents travaux du groupe fondateur de la théorie ScaPoLinE, en démontrant que « des plans apparemment décalés peuvent en réalité remplir des rôles équipollents. » (p. 233) Le plaisir du texte réside aussi dans cette double lecture dans laquelle le raccourci des tirets et des parenthèses n'infériorise en rien ces ponctuations, compte tenu de leur motivation : par-delà le texte, servir le lecteur, communiquer, échanger avec lui en le sollicitant en toute honnêteté. Lui permettre de ressentir la présence indéfectible d'un complice fidèle. Dans l'ouvrage *Abécédaire*, le narrateur écrit, au mot ALIBI : « À vrai dire, lecteur, sais-tu exactement qui tu es ? Et pourquoi

28 S. FREYERMUTH, *op. cit.*, p. 284.

voudrais-tu que je sache tout de moi ? N'as-tu pas d'ailleurs, dans ce que je peux dire, envie de te retrouver sans te reconnaître ? ». Nous voici apostrophés pour plus de clarté : l'autobiographie n'est intéressante que si elle est orientée vers le récepteur, rendant la question de son authenticité complètement vaine. La fonction d'exutoire assurée par l'acte d'écriture n'est utile au lecteur comme à l'écrivain que si elle est réciproque, la connivence se trouvant renforcée par cette réciprocité. Un tel échange, dans une écriture double, une telle honnêteté de la part de l'écrivain opèrent une profonde séduction et produisent chez le lecteur une fidélité qui ne s'est jamais démentie depuis 1948, n'en déplaise à certains critiques. Mêmes observations, même fusion dans la fiction *L'Huile sur le feu*, où l'auteur choisit volontairement une narratrice adolescente en apparence à l'opposé de son identité. Cependant, le choix de la première personne ne s'impose qu'après un travail de réécriture, à partir de la nouvelle *Tête de toile* écrite à la 3^e personne, et qui constitue la première version du roman *L'Huile sur le feu*. Toutes les corrections qu'il effectue dans la foulée sur le manuscrit d'imprimeur datant d'octobre 1948 (manuscrit racheté aujourd'hui, comme l'ensemble du fonds par la ville d'Angers) en sont les conséquences et accentuent la vision interne. Dans la version finale, le narrateur a l'occasion de faire taire tous ceux qui non seulement le confondent sans discernement avec Jean Rezeau, mais aussi ceux qui lui reprochent de ne pouvoir s'identifier à personne d'autre qu'à lui-même. Le nom propre de Bertrand est à maintes reprises remplacé par « Papa » (par exemple à la page 47 du manuscrit). Le début du roman première version (Chelles, 9 septembre 1953) se centrait sur l'ombre d'un personnage d'emblée inquiétant, à la troisième personne :

« L'ombre avance, invisible, dissoute dans la nuit, dans la pluie, aussi denses l'une que l'autre. Ni forme, ni contour. Mais seulement, noir sur noir, quelque chose de plus sombre, quelque chose d'opaque qui bouge, qui masque au passage la tache plus grise d'un nuage ou ces rares, ces minces clignotements du village, enfoui dans le sommeil et dans le vent. L'ombre avance... »

Le substantif *ombre* était mis en valeur par sa place en début de paragraphe, et par l'anaphore rhétorique « l'ombre avance » employée six fois en deux pages, de manière équilibrée trois fois sur chaque page. Marc Bonhomme rappelle que ce facteur syntaxique de la répétition « met en valeur les idées qu'[il] communique,

grâce à sa structure cumulative²⁹. » (*op. cit.*, p. 173) Le rythme binaire, sur lequel nous reviendrons, était envoûtant. À celui-ci Bazin préfère un changement de perspective : dans la nouvelle version, cette ombre est supplantée par la 1^{re} personne dans la phrase « La nuit et la pluie se mélangent, et je suis là qui frissonne à la fenêtre » qui ouvre le chapitre par une première sous partie (terminée par une étoile et un blanc). La narratrice 1^{re} personne est ainsi mise en valeur dans sa posture d’observatrice près d’une fenêtre. L’évocation de la « nuit de la Saint-Maurille » commence : la phrase inachevée « Il y a deux ans ce soir... » appâte, tout en ménageant le mystère ; elle embarque le lecteur dans le regard (c’est-à-dire à travers les yeux, mais aussi dans l’âme) de Céline, « celle que les gamins avaient surnommée “La Chouette” et qui sort de ce monde nocturne où ses prunelles se sont distendues » (p. 10). La refonte du roman à la 1^{re} personne date exactement du 29 novembre 1953 – la prise de conscience de cette nécessité d’écriture lui a donc demandé presque 2 mois. Bazin écrit dans son manuscrit : « Réfection par le JE, par Céline [soulignée 3 fois dans le manuscrit] ». Ainsi, tout au long des pages, le narrateur veille à accentuer la 1^{re} personne : par exemple, à la page 16, au début de la 2^e sous-partie du chapitre 2, la phrase « Il s’interrompt une seconde : on entendait Ruaux crier » a été remplacée par « Il s’interrompt une seconde, et j’entendis Ruaux » ; notons qu’en substituant à l’imparfait de second plan le passé simple de premier plan « j’entendis », le narrateur renforce la vision interne en augmentant l’intensité de la perception auditive. Treize lignes plus loin, le narrateur remplace « Ils se hâtaient, pataugeant dans la boue » par « Nous nous hâtons tous, pataugeant dans la boue [...] ». Sept lignes plus loin encore, « Les gens se heurtaient, se bouscullaient dans l’ombre » est corrigé en « nous nous heurtions, nous nous bousculions de plus belle dans l’ombre » : le passage d’un pronom de la troisième à la première personne du pluriel permet à la narratrice de faire temporairement corps

29 M. Bonhomme fait des distinctions : « Pour Angenot (1982), s’intégrant dans les “figures de l’assertion”, l’anaphore rhétorique aide au martèlement des opinions exprimées, renforçant leur mémorisation. Selon Perelman et Olbrechts-Tyteca (1988), se rangeant dans les “figures de la présence”, l’anaphore rhétorique fait ressortir les arguments présentés, surtout quand elle souligne les articulations d’un développement complexe. Outre l’anaphore rhétorique, la figure de la *synonymie*, qui consiste à répéter “une même idée à l’aide de mots différents”, paraît à Perelman et à Olbrechts-Tyteca (1988 : 238) appropriée pour argumenter le rendement cognitif des énoncés » (*op. cit.*, p. 173, 174). D’où leur importance de la part d’une narratrice qui n’a pas d’autre choix, pour espérer guérir, que tenter l’effort, particulièrement difficile sur le plan psychologique, de retourner dans le passé en prenant le lecteur à témoin.

avec l'entité massive des sauveteurs et des villageois pour mieux s'y enliser, à la faveur de la nuit, de la pluie et de la boue, entraînant le lecteur dans un sentiment d'oppression plus important, encore amplifié par l'ajout de l'expression intensive « de plus belle ». Ce glissement de point de vue ajoute à la confusion, servant ainsi le contexte. De même encore, page 17, la phrase « À cent mètres de “Chantagasse”, chacun ralentissait, considérant la ferme épargnée, les barges intactes » est remplacée par « Pourtant, à cent mètres de “Chantagasse”, les gens ralentissaient. Je me sentis plus tranquille en considérant la ferme épargnée, les barges intactes ». La première personne ici se désolidarise, se distingue de l'expression indéfinie « les gens » : Céline va devenir un électron libre, et c'est ce qui fera sa force au fil du roman. À la page 63, dans le début du chapitre 6, « Eva » est remplacée par « ma mère » dans la phrase « La lèvre et le front bas, ma mère le suivit des yeux jusqu'au tournant » pour mieux projeter Céline au centre de l'action ; dans la suite de la phrase, l'expression « éccœurée par son allure de petit encaisseur » ne tient plus guère : pour savoir ce que ressent ce personnage, il faut que ses sentiments soient visibles de l'extérieur, visibles de la « Chouette » : c'est pourquoi le narrateur rajoute l'adverbe « visiblement » avant l'expression. La dernière phrase du chapitre 6 (p. 71), « Je ne dis rien, mais, pour la punir, au lieu de rester à la maison et de l'aider, je sautai sur mon vélo, moi aussi, et rejoignis Papa », n'existe pas dans la 1^{re} version. Elle permet de donner plus de consistance au personnage de Céline qui sait alors sortir de sa neutralité. De même, la réflexion du juge, page 69, « Oh ! La jolie fillette ! » a été rajoutée, ainsi que la réaction de Céline. Un personnage plus présent, plus étoffé accentue la vision interne.

Nous constatons donc que cette « focalisation » (terme de Gérard Genette) procure des avantages sur plusieurs plans : d'abord, l'écrivain qui a réussi le pari de se couper d'un « je » autobiographique a sans doute considéré l'exercice comme une gageure dont il tire une satisfaction personnelle. « J'ai tiré mon épingle du Je », s'amuse-t-il à écrire, à la page 147 d'*Abcédinaire* : le « je » de la fiction aide beaucoup à brouiller celui de l'autobiographie. Ensuite, la perspective éclaire le personnage principal et les événements qu'il subit avec une intensité remarquable. Enfin, le procédé entre dans ce que Marc Bonhomme appelle la « fonction pathémique », dont l'effet perlocutoire est axé sur le « pathos », augmentant l'émotivité des récepteurs. « L'animation du discours figural se fait alors pour ainsi dire performative,

provoquant un état pathémique chez ses récepteurs » constate Marc Bonhomme³⁰ (p. 171). Chacune des figures utilisées dans le discours bazinien se trouve ainsi amplifiée à la réception, contribuant à l'augmentation du plaisir du lecteur.

II L'importance des mots

1 Préambule : impressions d'ensemble

« *Les mots sont les singes de nos idées. Singes pour signes, évidemment. On a corrigé. Mais c'est presque dommage* » (*Abécédaire*, COQUILLE, p. 68).

L'auteur de l'ouvrage alphabétique présente une version amusée et toute personnelle de l'erreur typographique, prêtant une indépendance aux outils de la langue qui, à l'insu de leur utilisateur, jouent, par le biais de contrepèteries, de paronomases, à révéler certaines vérités de l'émetteur, plus ou moins bien exprimées (un singe ne peut que mimer imparfaitement). Cette formule anodine prise « dans un dictionnaire » contient au moins deux informations implicites : d'abord, la pensée selon Bazin semble précéder le langage qui, indiscipliné (voire pervers), peut la trahir en la révélant ou en la déformant, exerçant parfois une force imprévisible, cette trahison étant dénoncée à son tour par la coquille ; ensuite et compte tenu de cette désobéissance, certaines sciences du langage, comme la psychanalyse, sont à considérer comme des sciences complexes qui nécessitent en tout cas de s'arrêter à la surface des mots, la feuille de papier constituant le meilleur des divans pour les y coucher. C'est cette position qu'adopte l'auteur dans ses romans, s'attachant à des descriptions visibles afin de ne pas se fourvoyer dans des analyses douteuses, n'étant pas de la partie. À chacun son métier. L'humour naît de l'écart entre la lourdeur du sujet posé, sur lequel d'éminents philosophes, linguistes ou sémiologues ont apporté des solutions contraires les unes aux autres, et la légèreté admirative et complice avec laquelle Hervé Bazin effleure le problème, prouvant encore que, dans le domaine des idées complexes, la résolution (impossible) est moins importante que l'originalité de la réflexion à laquelle l'écriture s'applique à inciter le lecteur.

L'académicien Goncourt, cité par Eugène Fleuré dans une lettre non datée à Bazin (consultable dans le Fonds Bazin de la Bibliothèque universitaire d'Angers), dit de ce

30 M. BONHOMME, *Pragmatique des figures du discours*, (op. cit.), p. 169 à 171.

dernier : « Ce que j'aime chez lui, c'est la connaissance profonde des termes ; s'agit-il d'un métier, nous serons informés des noms précieux de ce vieil outillage que seuls, les vrais artisans connaissent encore, et qu'il ne faut pas laisser perdre. Posez plutôt la question : Qu'est-ce qu'une herminette, un jabloire (*sic*), et vous jugerez du résultat. » Il n'est pourtant pas dans les intentions de l'académicien d'en mettre plein les yeux, mais de rendre cette exactitude que beaucoup d'autres ne se font pas de scrupules de moins bien posséder : Bazin connaît ses outils dans leurs moindres fonctions. Ce soin particulier apporté au sens est perceptible dans l'écriture : notre étude prouvera que chaque mot est minutieusement choisi dans des combinaisons qui refusent le délayage.

Robert Le Bidois écrit, dans le journal *Vie et langage* (p. 459, septembre 1956) que « parmi les écrivains d'aujourd'hui qui s'intéressent à la langue pour la langue, et qui n'hésitent pas à interrompre leur narration pour formuler des remarques d'ordre linguistique, il faut mentionner tout spécialement Hervé Bazin. [...] L'auteur de *Vipère au poing*, de *La Mort du petit cheval* et de *Lève-toi et marche*, poursuit-il, aime les mots pour les mots [...], il pèse et soupèse les termes et les emploie en pleine connaissance de cause. [...] Les mots, affirme Le Bidois, ont, pour lui, une valeur intrinsèque, et [...] il s'efforce d'en tirer tout le suc qu'ils contiennent ». Voilà peut-être l'arme secrète de Bazin : celle avec laquelle en tout cas il est à peu près sûr d'accrocher le public, et surtout assuré de l'embarquer en vision interne à l'intérieur du personnage principal. Parce qu'avant d'être romancier, Bazin est avant tout poète : sa première récompense n'est pas l'Académie Goncourt, mais le prix Apollinaire en 1947. Le dépoussiérage du vocabulaire s'effectue par le jaillissement de formules à l'emporte-pièce, de clichés (ou métaphores usées) rénovés, de falsifications habiles et pleines de pétillant à partir de scies morales ou de formules bibliques. Rien n'est laissé au hasard : jusque — et peut-être surtout — dans les titres, Bazin œuvre avec finesse et pertinence. Il puise dans tous les domaines du savoir collectif et inconscient, jusque dans le domaine des définitions mathématiques : notons par exemple dans « Variante pour un proverbe », page 36 de *Traits* : « la gravitation sentimentale / agit aussi en raison inverse / du carré de la distance ». Dans le domaine philosophique, la formule cartésienne « je pense donc je suis » (p. 35 du même ouvrage) est transcendée par la confusion sur l'homographe « suis » qui, dans la maxime de Bazin, est à comprendre comme provenant du verbe

« suivre » et non pas du verbe « être ». L'auteur puise aussi dans le monde attirant du mythe et de la fable (par exemple à la page 124 : « Sésame ouvre-toi, chérie »). Dans cet ouvrage inclassable, à chaque page une trouvaille, témoignant des qualités d'orfèvre de l'auteur, qui ne laisse que très peu de prise au hasard et à l'habitude idiomatique.

Le vocabulaire est précis et simple : il fait mouche sur le lecteur à chaque fois. Cette simplicité favorise d'ailleurs l'identification du narrateur à des jeunes gens en construction, qu'il s'agisse de Brasse-Bouillon ou de Céline.

Quel meilleur terrain à notre étude que l'ouvrage *Abécédaire*, temple des mots dans lequel Hervé Bazin s'ingénie à les repeindre sous toutes leurs facettes, à les gonfler d'importance jusqu'à en faire les pierres d'appel de chaque moment de sa vie ? Bel hommage de la part d'un écrivain qui se sait plus proche de son Z que de son A et qui s'appuie, plein de reconnaissance, sur les outils-clés qui l'ont accompagné dans son parcours.

2 *Abécédaire*

Les mots sont si importants qu'Hervé Bazin leur consacre un livre : *Abécédaire*, dans lequel il révèle toute l'importance de leur contenu. Chacun est redécouvert comme le fragment d'une autobiographie en pointillés : le classement ne pouvait d'ailleurs pas obéir à un autre ordre que l'ordre alphabétique. « [...] me voici, avec mes idées, mes humeurs, mes émotions, mes aveux, mes silences, mes contradictions, mes traits de caractère – et mille anecdotes. Mon autobiographie, en quelque sorte... Oui, mais sous une forme un peu spéciale » commente l'auteur sur la quatrième de couverture. « De A à Z. De A, je suis loin. De Z, je m'approche. Voici, par le biais d'un lexique, une bonne part de ma vie. » Bazin s'est donc approprié les mots de la langue française pour en faire les étapes de sa vie et de sa carrière d'écrivain. Surtout, son souci majeur est d'éclaircir chaque angle, d'entrer le plus naturellement possible dans l'esprit de son lecteur, au risque d'ailleurs d'être pris pour un écrivain trop facile. « Son œuvre n'a rien de simple mais elle fait fi de la complexité » : voilà le tour de force que souligne Pierre Moustiers dans l'avant-propos (p. 14) de son étude *Hervé Bazin ou le romancier en mouvement*. Il poursuit justement :

« Les romans d'Hervé Bazin se lisent sans effort. Tout ce qui est nuancé, subtil ou sibyllin est exprimé avec tant de clarté, tant d'acuité et sur un ton à ce point univoque qu'on a l'impression de découvrir, soi-même, des évidences qui nous divertissent [...] et c'est peut-être l'atout majeur de cet écrivain, sa qualité la plus rare : philosopher sans nous le faire savoir, à distance de toute doctrine ; nous aider à penser, à raisonner sans alibis, à reconsidérer certaines idées en partant de vérités terre-à-terre qui les contrarient ; entretenir en nous l'état de veille dans un décor où l'on s'abandonne d'ordinaire à la somnolence du quotidien et du sans-gêne : le décor familial ».

Le critique découvre au lecteur l'une des origines essentielles de leur plaisir : un choix et un agencement de mots que l'auteur s'ingénie à soumettre à la loi du moindre effort. Nous allons montrer plus avant par quels procédés Hervé Bazin réussit l'alchimie d'exprimer les méandres du psychisme humain et de l'agencement complexe du monde avec les mots les plus simples et les expressions les plus usées qui soient. Plus qu'une vulgarisation, ses œuvres nous « aid[ent] à » penser par nous-mêmes, en se gardant bien de nous conditionner par des théories contradictoires et parfois peu accessibles. C'est cette belle franchise, suscitée par « un ton univoque », doublée de la familiarité du cadre, que souligne Pierre Moustiers et qui achève de nous rendre Hervé Bazin plus qu'attachant.

Dans l'ouvrage *Abécédaire*, un rapide recensement des mots quant à leur nature grammaticale prouve une préférence de Bazin pour l'écriture nominale : le verbe, qui habituellement fourmille dans les dictionnaires de langue française, ne paraît, dans la succession de noms (ou pronoms) qu'accidentellement : 7 verbes pour 26 adjectifs (encore que la plupart de ces adjectifs aient valeur de substantifs !), le tout noyé dans la succession de 439 noms (quelques pronoms personnels significatifs de la première personne ou de l'autre au féminin : ELLE, ELLES, MOI, JE). Relevons deux interjections, dont la première est désacralisée, et la seconde très dubitative : ALLÉLUIA et HUM ! Si l'on excepte encore quelques adjectifs numériques (QUATRE-VINGT-NEUF, DIX) et quelques pronoms indéfinis (RIEN), la nature grammaticale du lexique de Bazin est le nom commun. Le lexique relève de deux registres de langue : un vocabulaire courant, du quotidien, qui voisine avec un vocabulaire plus spécifique, voire scientifique ou technique, sans doute pour satisfaire le souci constant de précision du narrateur. Notons l'absence de mots familiers, populaires ou triviaux, ce dans quoi Hervé Bazin refuse de tremper ses pinceaux. Même si les occasions auraient pu ne pas manquer, rien que du simple et du décent. Sous la plume de Bazin, le mot PORNOGRAPHIE (p. 196 d'*Abécédaire*) devient absurde : « L'homme n'ayant que deux, la femme que trois orifices et les

objets coulissants étant de nombre encore plus réduit, les combinaisons possibles sont trop réduites pour que la pornothèque et la cinémathèque de la chose ne nous accablent pas d'ennui. » La mathématique régente tout avec humour et aboutit à une conclusion aussi imparable que cette science. Quant au mot SEXUALITÉ, l'auteur s'efforce de le réhabiliter grâce à des phrases pleines de respect : « réservés sur le cœur-à-cœur (si rare), soyons-le sur le ventre-à-ventre. Faire l'amour implique un minimum de respect pour la partenaire – et pour soi-même –, en dehors de quoi il n'est plus que chienne », écrit-il en ajoutant : « la vulgarité littéraire de la baise à répétition me hérissé. » (Voilà qui réglerait son compte à une certaine littérature !)

Attardons-nous encore un peu sur *Abécédaire* : la réflexion de Robert Le Bidois s'applique d'autant mieux à cette œuvre que cette dernière n'est pas soumise aux contraintes de la narration. Elle fonctionne comme un petit glossaire, par ordre alphabétique. Bazin a donc toutes libertés d'égayer sa plume, pour le plus grand plaisir du lecteur, et de faire peau neuve aux mots grâce aux traits, aux maximes, aux formules à l'emporte-pièce, de retourner le mot sous toutes ses coutures, sur sa longueur, sa morphologie, son homophonie. *Abécédaire*, comme *Traits*, offre un condensé savoureux d'écriture bazinienne. Ces deux ouvrages prouvent ainsi la grande maîtrise de l'écrivain, l'efficacité de ses outils puisqu'il pousse le luxe jusqu'à se dispenser d'une trame narrative conductrice.

2.1 Rénovation des mots par la morphologie

Bazin parvient à créer (ou à recréer) du sens en dépoussiérant la morphologie du mot. Ne pourrait-on pas, d'ailleurs ici, parler d'instinct morphologique au même titre que l'instinct étymologique dont parle Charles Bally dans son traité de stylistique³¹ (p. 32, vol. I) : « L'instinct étymologique tend à *relier* entre eux les mots ou les éléments constitutifs des mots, en considérant leur forme extérieure et non leur rapport avec l'idée dont ils sont les symboles ; ou bien il tend à *donner un sens* à ces mots ou à ces éléments, alors qu'ils n'ont pas de signification par eux-mêmes et appartiennent à un tout, qui seul est significatif. » Ce jeu, comme tous ceux que nous allons observer dans *Abécédaire*, constitue un domaine dans lequel s'affrontent deux dominantes de l'esprit humain, en permettant de faire ressentir au lecteur que la

31 Ch. BALLY, *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, vol. I, 3^e édition, 1951, vol. II, 4^e édition, 1983.

dominante « affective » l'emporte (évidemment dans des proportions très approximatives) sur la dominante « intellectuelle » : « la pensée est orientée vers l'un ou l'autre de ces pôles, sans jamais les atteindre complètement » (p. 152, *ibid.*). Dans *ÉCRIVAIN* par exemple, la morphologie tourne la sémantique en dérision : « écrivain » est « un terme noble dont la première syllabe est bellement conjonctive, dont la seconde est conforme à la définition sartrienne (on écrit pour alerter), mais dont la dernière fait beaucoup de tort aux précédentes ». Le mot « écrivain » est donc renouvelé jusqu'à devenir une entité à part entière, avec ses contradictions internes. Le renouvellement s'opère, non plus par la globalité du signe linguistique, mais par son fractionnement et sa renaissance sous la forme de trois signes linguistiques indépendants et portant un jugement assez pessimiste sur le monde de l'écrivain : *et-cri-vain*. Cependant, la tâche est jugée « noble », et la dernière syllabe ne fait que « beaucoup de tort aux précédentes ». Le qualificatif « noble » atténue la vision, et la dernière syllabe n'a pas d'effet trop dévastateur : l'écrivain est plutôt celui qui porte un regard sans complaisance, mais avec le recul de l'humour, sur notre monde à propos duquel il « ne nous voi[t] pas sortis de l'auberge », selon cette formule amusante parce qu'idiomatique, qui referme la définition du mot *PESSIMISME* » (p. 193) D'ailleurs, le point d'interrogation mis entre parenthèses à côté de cette notion prouve le positionnement du narrateur : rien n'est plombé, la distanciation est aussi assurée par l'art du questionnement. Le mot *OPTIMISME* a également sa place dans *Abécédaire*, et Bazin de conclure qu'« on se rassure comme on peut » (p. 180). La séduction participe ici d'une deuxième distanciation : celle du lecteur qui, vingt-cinq ans plus tard, apprécie les qualités visionnaires de son auteur, qui prévoyait déjà le désastre écologique et économique dans lequel nous sommes en train de nous fourvoyer.

Au mot *ABANDON*, Hervé Bazin segmente à nouveau : « Si paradoxal que cela semble, dans *abandon*, il y a *don* », celui de la vie d'abord, ensuite celui de l'autonomie et de la force de caractère. Dans ce paradoxe exprimé si simplement, il y a l'essentiel de la problématique de *Vipère au poing*. Si Ève est une « belle Folcoche qui a empoisonné pour toujours toute l'humanité » (p. 317), c'est par elle que l'humanité est née et s'est multipliée en se défendant. Mais aussi « l'homme doit vivre seul. Aimer, c'est s'abdiquer. Haïr, c'est s'affirmer. Je suis, je vis, j'attaque, je détruis. Je pense, donc je contredis [...] Je le répète : puissance de moi » conclut-il

au dernier chapitre de *Vipère au poing* en utilisant pour la dernière fois ce langage du dedans dans lequel il excelle face à Folcoche. Se trouve ainsi expliquée dans une simplicité magique (parce qu'elle se trouve écrite dans le mot lui-même) la dualité ambiguë entre haine et amour qui taraude tout enfant mal aimé. Résonnent d'autant mieux les deux dernières phrases sur lesquelles se referme le roman *Vipère au poing* : « Merci, ma mère ! Je suis celui qui marche, une vipère au poing ». Folcoche a offert au narrateur la vie, mais surtout une éducation d'archange à terrasser les serpents, une énergie extraordinaire à opposer à toutes les valeurs transmises (maternelles, paternelles, sociales) pour hisser en une tour d'ivoire uniquement celles que l'enfant s'est lui-même créées, d'autant que, comme le fait remarquer le narrateur quelques années plus tard, à la fin du chapitre XV de *La Mort du petit cheval* : « Que valent ici les plaintes et la révolte d'un Brasse-Bouillon, gosse mal aimé, mais non martyr, qui figura tout de même au carnet rose du *Petit Courrier*, qui fut tout de même logé, nourri, instruit, préparé pour ses revanches, épargné par le sordide ? » (p. 133). Remarquant certaines misères affectives et matérielles plus noires, Jean, qui a un peu vécu, constate alors que son abandon a été, somme toute, assez relatif.

Notons aussi AVOIR qui, comme ÉCRIVAIN, relève d'un passé historique. La morphologie est donc aussi dépendante de l'étymologie. Bazin rappelle que la forme du mot n'est pas gratuite ; qu'elle est due à un sens premier, intrinsèque, éliminé par le temps qui s'écoule. Bazin réhabilite le mot en rappelant que dans son histoire même, ce dernier a pouvoir de révéler l'esprit d'une culture, une « langue de propriétaires », puisque l'*alpha* grec d'où procède le *a* latin est cousin de l'hébreu *aleph* qui signifie le mot « bœuf », c'est-à-dire la richesse matérielle essentielle d'un peuple pasteur. Et c'est cette force première du mot, enfouie sous les valeurs usées de la communication, que l'auteur ressuscite dans son écriture.

Y, VIEILLESSE, MOTS VALISES procèdent de la même reviviscence et permettent au narrateur de rappeler qu'il est un historien et un observateur minutieux de la langue française : « Tiens, voilà le philologue qui refait surface ! » (« Y », p. 277). Dans SURNATUREL, pages 236-237, l'auteur ranime encore une fois la sémantique par la morphologie, en ressuscitant la forme originelle du mot : comme le prouvent les remarques « je l'entends d'une certaine façon [...] Le trait d'union est important », « surnaturel », c'est avant tout « sur-naturel » pour Bazin qui envisage

toute création artificielle comme ne pouvant que surseoir à la nature. La phrase finale « Nous avons pris le relais, nous continuons l'entreprise, c'est tout » clôt le débat de façon admirablement simple et synthétique. Pour définir la notion de BOURGEOISIE (p. 49 à 51) et en souligner tout le paradoxe, le narrateur ne peut s'empêcher d'en considérer la première syllabe et par là même l'origine historique du mot : « On sait que le bourgeois était, à l'origine, l'habitant d'un bourg franc, c'est-à-dire un homme soustrait à l'exploitation féodale. Le terme aujourd'hui est presque synonyme d'exploiteur ! » Le point d'exclamation souligne le paradoxe : en marge d'un système féodal, le bourgeois en est progressivement considéré comme l'instigateur principal. De même, « la néo-bourgeoisie existe malgré elle et pourtant au lieu d'exclure, elle racole » : le phénomène des accédants à la propriété s'étend, cependant que la néo-bourgeoisie « commence par refuser son nom ». Le néologisme FATRASIE (p. 103) retient l'attention de l'auteur parce que son sens procède aussi d'un découpage : dans ce mot inventé par le journaliste critique Denis Roche à propos de Philippe Sollers il y a « fatras » auquel s'ajoute un suffixe nominal inchoatif un peu calqué sur « fanta(i)sie » et suggérant un assemblage hétéroclite en train de se faire : la critique est laudative puisqu'elle synthétise dans ce mot (précédé de l'adjectif « superbe ») le « feu d'artifice de notations, de citations et d'inventions verbales » caractéristiques de Sollers. Ces procédés d'écriture n'étant pas étrangers à Hervé Bazin, on comprend mieux pourquoi le mot, en dehors de sa structure en deux parties, retient l'attention de l'écrivain. Son et sens voisinent (on pourrait peut-être parler d'une forme de motivation, au sens saussurien du terme) entre *calamus* et *calamitas* pour offrir au mot CALAME (p. 53) une pointe d'ironie. LECTEURS (p. 153-154) est éclairé par la préfixation é-lecteurs, notion qui ouvre l'article. Dans MESSAGE (p. 162), il y a *sage* : « ce qu'on peut dire aux autres, ce sont leurs vérités : qu'ils savent fort bien, qu'ils feignent d'ignorer, qu'ils acceptent mieux si, comme exemple, je m'en prends aux miennes ». Les deux mots n'ont pas la même racine, mais le plaisir de la rime conduit parfois à des vérités que l'auteur sait remarquer. Le sort du pronom personnel « elle », seul à figurer dans la liste avec celui de première personne, repose sur le – S de pluriel : la force du mot est inversement proportionnelle à la pluralité. La morphologie est comme une musique sur laquelle Bazin laisse vagabonder ses pensées, revivifiant instinctivement chaque mot sous sa plume, pour le plus grand plaisir du lecteur.

Dans *ÂGE* (p. 19), le néologisme « aujourd'hier » vient s'opposer de façon très originale à l'adverbe commun « aujourd'hui ». Ce télescopage de mots réunissant passé et présent dans un même vocable est un révélateur de l'une des problématiques essentielles chez l'auteur, sur laquelle nous reviendrons plus avant : l'imbrication des deux axes temporels dans l'écriture et dans la vie de ses personnages. L'énoncé fait alterner système du récit et système du discours, tandis que les personnages avancent dans leur analyse par des retours en arrière et des projections en avant. Cette posture du narrateur souligne chez lui un nouveau paradoxe : l'incapacité de ce romancier « en mouvement » à se détacher du passé. Dans *ANTHROPIQUE* (p. 29), « une certaine prévision du futur » appelle « une certaine post-vision », ou comment la pensée naît d'un certain travail sur les préfixes. *GAUCHE* (p. 117) est défini en creux, grâce à l'énumération des mots de la même famille que *DROITE* (p. 84) : *le droit, l'adroit, la droiture*, « et pour nous accabler, c'est bien le vieux *senestre* (opposé à *dextre*) qui a donné *sinistre*. » La locution locative « à gauche », pleine d'humour (puisqu'elle prête des intentions aux mots), insinue l'attachement politique de l'auteur. Faute de l'emporter dans le dictionnaire, la notion de gauche apparaît, si l'on considère par exemple les Chinois, toute relative. « D'ailleurs ce qui est définitif, Monsieur le Président, c'est que le foie, tout bilieux, soit un organe de droite et que la prévoyante nature vous ait mis le cœur à gauche. » La notion a donc voyagé d'un registre à l'autre pour finalement l'emporter dans un plaidoyer qui la mettra le plus en valeur : celui du cœur. Le néologisme *MANUALITÉ* (p. 159) prend sa source dans son antonyme *intellectualité* dans lequel la fin « -alité » est sentie comme suffixe. *RATURE* (p. 207), résultat du verbe à la première personne « je biffe » permet de redéfinir d'une façon surprenante, presque évidente, la notion plus abstraite de « litté-rature ». Quoi de mieux pour symboliser et expliquer la sainte Trinité que le mot Dieu : « Trois voyelles, pour une consonne ! Un seul Dieu en trois personnes ! ». Cette explication provient du précepteur épisodique de Vioménil, l'abbé Maire : on comprend qu'elle soit restée dans la mémoire de l'auteur, d'autant que ce dernier s'était offert, à l'époque, un parallèle aussi spontané que pertinent avec le mot « lieu ».

L'auteur joue également sur la quantité des syllabes : dans *ALIBI* (p. 21), la formule « je tais forcément, donc je tue » a la force d'une maxime cartésienne grâce

aux monosyllabes qui scandent, martèlent fortement la formule, aidés par l'allitération en « t » (l'adverbe « forcément » assénant le dernier coup).

2.2 Jeux sur l'homophonie

Pour reprendre l'exemple précédent, la force de la formule « je tais... donc je tue... » réside aussi dans le fait que les deux verbes monosyllabiques « tais » et « tue » sont presque homophones. Cette paronomase produit une sorte de martèlement insistant. L'homophonie est complète pour les mots « chair »/ « cher » dans ENFANT, ainsi que pour les mots « mer »/ « mère » dans MER, un peu moins parfaite pour les mots « je » et « jeu » dans JE à cause du degré de fermeture du e : je = [ʒə] jeu = [ʒø]. Dans ces exemples, l'homophonie est d'autant plus efficace, d'autant mieux appréciée par le lecteur que l'un des mots de chacun de ces couples sonores est associé à l'autre par sous-entendu. Le son appelle le sens, et inversement, dans une originale confusion : parce qu'évidente, latente, l'homophonie est immédiatement comprise du lecteur et n'en a donc que plus de force. « Je ne me résous pas à ce que mes enfants aient coûté plus *chair* à leur mère qu'à leur père ». En période de grossesse, la nature à laquelle Bazin prouve ici encore son attachement, procure à la femme un surcroît de chair (pour « fabriquer » son enfant) en proportion sans doute équivalente au surcroît d'amour dont elle va bénéficier pour accompagner cette « fabrication » à laquelle l'homme ne peut pas prendre part. D'où un sentiment de frustration peut-être à l'origine de la rédaction d'un des derniers romans de l'auteur, publié 5 ans avant sa mort, *L'École des pères*³². Dans MER, page 162, ce dernier s'appuie sur une métaphore toujours aussi admirable d'évidence et de simplicité (associant la mer et le liquide amniotique) et n'hésite pas à forcer la synonymie, en établissant que le mot est écrit « avec un *e* muet invisible ». Dans JE, page 147, la formule idiomatique qui conclut la définition « j'ai tiré mon épingle du Je » affiche une légèreté formelle qui contraste avec la gravité de ses révélations : l'auteur n'exprime ici pas moins que le but de son écriture et justifie ainsi ses faux-fuyants face à l'autobiographie. Ce qui le motive n'est pas d'étaler sa personne mais de montrer ce qu'un individu fictif a de commun avec tous les autres. À l'opposé du narcissisme, l'œuvre se présente au service de la communauté, *je* dans l'intérêt du *nous*, et c'est évidemment ce qui contribue aussi à retenir le lecteur. Observons, dans

32 J. HERVÉ BAZIN, *L'École des pères*, Paris, Éd. du Seuil, 1991, 346 p.

ÉCOLOGIE, page 87, l'homophonie « verts » (couleur) / « vers » (poésie). BASIN, page 44, s'impose pour justifier le jeu de mots entre le narrateur et Sartre : « Vous avez de l'étoffe, Bazin, mais moi je la coupe. » Dans ÉQUITÉ, page 95, la définition démarre en fanfare grâce à l'exclamation léonine « Qu'il soit légal d'être l'égal de quiconque, bravo ! » qui rappelle l'expression « le deuil d'œil » à propos du mot RÉSURRECTION, page 211. La notion d'ERREUR, page 95, permet en politique de dissocier deux mots assimilés par la phonétique : « partis » et « particuliers ». L'expression mnémotechnique « partielle ou partiale » pour définir l'HISTOIRE (littéraire), page 136, aurait pu être d'Hervé Bazin : en tout cas, elle lui correspond bien, tant dans la formulation que dans la pertinence. À MODERNE, page 164, la maxime « la science s'occupe de l'inconnu, le découvre. L'art, la littérature s'occupent du connu, le recouvrent », l'« éternelle querelle » entre science et art se résout à la fois dans la phonétique et dans la morphologie, qui soulignent par là même l'antagonisme et la confusion entre ces deux domaines de l'intelligence. La POSTÉRITÉ, page 197, permet de jouer sur l'homophonie « non/nom » : « c'est fou, d'ailleurs, le nombre de vivants célèbres à qui elle assure un *non* dans l'avenir ». Le procédé plein d'humour permet au narrateur d'afficher un faux détachement à propos d'un sujet qui le préoccupe beaucoup, à en juger le soin qu'il a donné de son vivant à la constitution d'un fonds de textes en tous genres, articles de journaux, lettres reçues et envoyées, destiné aux chercheurs après sa mort. Si on y cherche certains coups de griffe de ses adversaires, on ne les y trouvera pas : il semblerait que l'auteur ait procédé à un tri qui assure une opinion d'ensemble pas trop défavorable. Pour définir ce que sont les ROUTINES (p. 218), le narrateur en appelle à un « triumvirat » de mots associés d'abord parce que leurs deux premières syllabes sont communes : « Habit, habitat, habitude, ce triumvirat de mots en dit plus qu'une longue analyse ». La phonétique qui ici encore paraît être le moteur de la sémantique s'explique par une étymologie commune : les 3 mots proviennent du verbe latin *habere* au sens de « se tenir, se trouver dans tel ou tel état ». Dans TRANSMISSION (p. 247), les classes de naissance de jadis sont comparées aux classes de connaissances d'aujourd'hui. Dans cet exemple, la phonétique n'hésite pas à contrarier l'étymologie. « Naissance » provient du latin *nascere*, « connaissance » de *noscere*, mais la première syllabe du mot « connaissance » est bien plus sentie, selon la réalité sociale perçue par l'auteur, comme un préfixe, les classes de connaissances

d'aujourd'hui s'assimilant aux classes de naissance d'autrefois. L'injustice s'est simplement déplacée. De quoi donner raison au sociologue Pierre Bourdieu³³ dans son analyse des mécanismes de reproduction des hiérarchies sociales ; ce dernier s'est attaché à démontrer que les conflits ne se réduisent pas aux conflits entre classes sociales sur lesquels se centre l'analyse marxiste, mais en compétitions à l'intérieur de sous-espaces sociaux qu'il appelle « champs » (artistiques, politiques...) entre agents dominants et agents dominés. Toute sa vie, Bazin restera préoccupé par le déterminisme du milieu culturel, dans le parcours d'un individu, et de la nécessité impérieuse de voir un système gommer les inégalités de connaissance, l'école étant essentielle au cœur de ce système.

Tous ces exemples prouvent une sensibilité très aiguisée aux sons produits par les mots, et prête à faire fi de l'étymologie, de la morphologie, de l'orthographe même (dans le mot MER par exemple) : c'est comme si le son des mots conditionnait leur sens, en dénonçant la réalité qui nous entoure et qu'on n'a pas su déchiffrer. Sourd à nouveau cette capacité du langage à se désolidariser de l'émetteur pour générer ses propres idées, un mot poussant l'autre à la faveur d'une association quelconque. La séduction du lecteur est immédiate, parce qu'avant d'en appeler à l'intellect, Bazin a recours à l'organe de l'ouïe comme pierre d'appel à des subtilités de sens dans lesquelles personne n'a plus aucune difficulté à entrer. La facilité apparente, liée à un aspect ludique, garantit le plaisir de la lecture.

2.3 Les ressources de la syntaxe

Dans ce véritable feu d'artifices de mots où le plaisir naît en grande partie de l'étonnement, Bazin n'oublie pas la syntaxe : parfois, il transforme un verbe transitif en verbe intransitif (ou inversement) afin de ramasser sur elle-même toute la force de la forme verbale qui était diffuse dans ses compléments, ou encore de rénover celle-ci.

Dans le texte accompagnant le mot ELLE (p. 89), le verbe « rôder », intransitif, est pourtant doté d'une sorte de complément d'attribution « me » présentant le type

33 P. BOURDIEU, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, coll. Le sens commun 1979, 672 p. : le sociologue y expose sa conception de la culture et des classements sociaux tels qu'ils opèrent. Il définit sa notion de capital culturel et rend ainsi compte des phénomènes de domination sociale à l'œuvre dans la sphère des échanges culturels. Un livre qui se veut aussi une critique de l'idée kantienne d'un jugement de goût universel. Le jugement y est ici analysé dans sa concordance avec les conditions d'existence.

de transformation : qui me rôde dans la tête = qui Ø rôde dans ma tête, afin de faire pendant à l'expression « qui me trotte dans la tête » et sauver celle-ci de l'usure. « Qui me trotte dans la tête » est donc ravivé par « qui me rôde encore dans la tête ». Dans la formule « je tais forcément, donc je tue – pour les autres – [...] », les compléments d'objet direct de chacun des deux verbes (rassemblés dans le groupe nominal « une partie de moi-même ») sont retardés, grâce au procédé des tirets : non seulement le suspens est ménagé, mais les verbes ainsi momentanément libérés peuvent éclater (surtout le verbe hyperbolique « tuer ») dans leur sens fort. De même que dans l'expression précédente, l'appréhension de la formule est facilitée par le recours habituel à un référent culturel ou idiomatique, ici la formule de Descartes « je pense donc je suis » dans laquelle la conjonction de coordination à valeur consécutive « donc » assure un balancement entre les deux propositions de la phrase. Dans MEUBLES (p. 162) l'auteur renouvelle le mot en le faisant changer de catégorie grammaticale dans la construction globale de la phrase « assurément le plus meuble des deux, ce n'est pas lui, c'est moi » : bien qu'il soit et bien qu'il reste perçu à l'intérieur de la phrase comme un nom commun, « meuble » occupe la place d'un adjectif (confirmé dans sa nouvelle nature grammaticale par la forme du superlatif relatif). Et il ne faut surtout pas confondre l'innovation de Bazin avec l'adjectif « meuble » (qui n'a absolument pas le même sens) qui figure dans n'importe quel dictionnaire de langue française. Laissons Charles Bally commenter, page 202 de son volume II (*op. cit.*) : « par ce moyen la qualité se trouve exprimée avec plus d'intensité, et prend souvent aussi (mais pas toujours !) une nuance péjorative et familière ». C'est bien le cas, ici, dans cet exemple, où l'objet périssable destiné aux vers et à l'oubli est davantage Bazin que son buffet Louis XIV.

Dans BIEN (p. 47), l'écrivain prouve par deux expressions « il fait le bien » et « il a du bien » que dans le langage, les interactions sont subtiles. À la faveur de l'article partitif, le mot passe du sens figuré au sens propre, en perdant sensiblement de sa valeur morale.

2.4 Les ressources de la sémantique : fusion entre sens concret et sens abstrait (ou syllepse)

Cette originalité de l'écriture, que traduit aussi Charles Bally (*op. cit.*) comme fait d'expressivité de la langue, est en fait une particularité de la métaphore : il est intéressant d'observer comment l'auteur passe d'un sens à l'autre pour faire rebondir

les mots ou créer du neuf. On peut parler de glissement dans le sens où le passage se fait avec facilité, grâce à des lieux communs de la pensée, des évidences. Il n'y a donc pas écart, au sens où Albert Cohen l'envisage, mais approfondissement du langage tel que Sojcher le définit dans un article (p. 66) de la *Revue internationale de philosophie* (n° 87, fasc. 1, 1969) :

« Renonçant au dualisme cohénien, il faut peut-être voir dans la métaphore, non pas le second temps de la figure, (la résolution de l'écart par le changement du code), non pas un coup de force contre le langage, ni la création d'un langage nouveau, mais le seul niveau de l'approfondissement du langage prosaïque, toujours mieux approché, mieux approprié. Il n'y a pas de métaphore sans cette potentialité des rapports plus justes et sans sa mise en œuvre, sans la motivation du signe [...]. La Métaphore, au sens large [...] substitue "au terme propre un autre terme que l'on détourne de son emploi et de son sens pour lui conférer un emploi et un sens nouveau". »

Sojcher ne donne pas la provenance des propos qu'il cite, mais peut-être cite-t-il Gérard Genette ? Encore une preuve du souci de la minutie et de l'approfondissement chez Hervé Bazin. Ce que Sojcher écrit dans la suite de l'article (p. 68) est encore plus intéressant, plus approprié :

« La métaphore est essentiellement pour nous ouverture à l'unité. Mais cette unité est confuse, elle échappe toujours de quelque manière à l'analyse logique, grammaticale. Elle ne se découvre que dans et par le langage poétique, et l'homme en lui la découvre et se révèle à lui-même. La métaphore est alors plus qu'une figure de style, elle est aussi une figure existentielle, puisqu'elle est à l'origine d'une conversion du regard, du cœur, de la pensée et du langage, sans laquelle il n'y aurait pas conscience métaphorique. »

C'est par la métaphore que Bazin parvient à décrypter la réalité et à la traduire au lecteur, dans une conversion qui le caractérise, avec une touche de poésie qui rappelle qu'il est poète avant d'être romancier ou essayiste.

« Un chêne de cinq cents ans, abattu en cinq minutes, c'est un scandale ; ça fracasse en tombant, sur un espace restreint, un formidable domaine de temps » écrit Bazin au mot ABATTRE (p. 12). La facilité de l'acte – abattre un arbre en 5 minutes – contraste avec la symbolique du chêne vieux de 500 ans : le choc, amplifié par la chosification dépréciative « ça » en rupture avec l'adjectif hyperbolique « formidable », est entretenu par la nouveauté contenue dans le sens figuré du mot « domaine » et cette sorte d'alliance de mots « fracasse/domaine ». Le monde matériel et le monde des idées s'imbriquent donc dans une interaction étonnante, et parfois violemment destructrice.

Dans ACTUALITÉ (p. 19), la notion d'« événement » se concrétise jusqu'à sa fossilisation par le biais du souvenir : « Seul l'événement a pouvoir de date : mais il dépend aussi de moi de le ressentir comme tel et je ne le saurai que bien plus tard,

quand mon souvenir l'aura fossilisé. » La métaphore clôt la définition pour le plus grand plaisir du lecteur, en supposant que le pouvoir du souvenir soit aussi arbitraire que le processus de la fossilisation. Parce que la sélection des éléments qui seront retenus (en reliefs, comme le fossile) dans la mémoire est indépendante de notre volonté, parce que les souvenirs sont les empreintes figées du temps qui s'écoule tout en demeurant exposées à l'usure, la figure de style est donc très pertinente, le glissement naturel, évident. La figure offre une prise de conscience à la fois claire et synthétique de la réalité, illustrant bien la définition que donne Michel Le Guern à la page 73 de son étude *Sémantique de la métaphore et de la métonymie* (1973) : « La métaphore apparaît donc comme la formulation synthétique de l'ensemble des éléments de signification appartenant au signifié habituel du mot qui sont compatibles avec le nouveau signifié imposé par le contexte à l'emploi métaphorique de ce mot. »

La démarche permettant de glisser de l'abstrait vers le concret est la même dans AGNOSTIQUE (p. 19) : la formule rendue abstraite par le contexte biblique « cherchez et vous trouverez » et annoncée comme telle grâce aux italiques est désacralisée par la suite de la phrase qui la relègue au domaine du concret et du matériellement utile : « n'est un conseil utile qu'au cas où vous auriez perdu votre montre ou vos clefs... » Le monde qui nous entoure facilite la confusion : dans AIDE (p. 20) le narrateur balance entre considérations morales ou considérations matérielles : « Le souci de rendre service ou celui de mesurer la longueur de mon bras... ? ». Pour définir la notion d'AMOUR-PROPRE (p. 26) il joue encore sur les deux sens du mot : « Dans amour-propre, l'adjectif a deux sens, dont l'un ne cesse de tracasser l'autre » (p. 26), interaction peut-être facilitée par le fait que les deux sens appartiennent au même champ sémantique. Dans APOCALYPSE (p. 31), la « Bête » dont le B majuscule avertit de l'entité abstraite, dichotomique, et signifiant le Mal par opposition au Bien, est ridiculement ramenée à une menace concrète : celle des seize mille têtes nucléaires qui encombrant la planète. À FRAUDE (p. 112-113) la notion de « train » glisse du sens propre au sens figuré, pour déboucher sur une série de néologismes à structure identique : le non-paraître, le non-déclarer, le non-contribuer, le non-jouir, dont les infinitifs substantivés garantissent une portée générale. De même, dans MODESTE (p. 164) l'expression « dans le train des vanités, il nous fait de la place » dévide la métaphore et éclaircit le caractère de l'être

modeste par le recours au concret. Même procédé dans *PASSÉ* (p. 188) qui aboutit à la même originalité et à une même clarté : « C'est fait comme un train, le passé. Ça vient de plus ou moins loin, mais ça tire toujours une file de wagons, raccrochés ici et là, ne communiquant vraiment entre eux que par des soufflets. J'ai des souvenirs de première et de seconde classe. » L'adjectif « sentimentale » appliqué au phénomène physique de « l'attraction » choisit d'aborder d'une façon neuve et originale la notion de *GRAVITATION* (p. 126) dans le domaine abstrait des passions. Dans *IMMORTALITÉ* (p. 142), l'écrivain écarte à cause de ses convictions le sens propre (religieux) du mot pour constater la vacuité paradoxale du sens figuré jusque sur les sièges des académiciens : le détour est révélateur de la part d'un auteur athée, qui s'accommode d'une définition orientée et donc originale : « je m'en tiens au sens figuré, lui-même fort précaire » (p. 142). À la page 237, il fait un pied de nez à Baudelaire en ratatinant la notion éthérée de *SYMBOLE* dans la concrétude des tronçonneuses et des révolutions, s'amusant par là même de l'inadéquation de ce mouvement du passé au monde contemporain : « On déboise beaucoup ces temps-ci. ». Notons encore à *VOTE* (p. 266) ce glissement du concret à l'abstrait, du contenant au contenu, les bulletins d'une liste unique devenant « les cendres de la liberté » : le symbole est synthétique, donc fort, et terriblement juste.

L'orchestration de chacun des morceaux de l'ouvrage se fait avec la collaboration pertinente et nuancée d'un élément lui aussi très caractéristique de l'écriture bazinienne : la ponctuation.

2.5 La ponctuation

Bazin épuise, en maître, toutes les ressources de la ponctuation. Tirets, parenthèses, guillemets, signes d'intonation (et même signes mathématiques) rompent sans cesse la continuité du discours pour lui donner la force captivante d'un aparté, d'une confidence. La narration échappe ainsi à la morne neutralité : Bazin est présent, derrière chaque mot, car chaque signe de ponctuation atteste sa présence. Du coup, « on sent la présence nécessaire d'une ponctuation expressive ; ces textes sont parlés, et intonés même lorsqu'on les lit mentalement ; et aucun des faits d'expression qu'ils contiennent ne peut être expliqué complètement sans qu'on fasse intervenir l'intonation³⁴ ». Au milieu de la fiction romanesque (ou plus largement

34 Ch. BALLY, *op. cit.*, p. 266 (vol. I).

littéraire), un point d'interrogation supplémentaire, des parenthèses, toute intervention de l'auteur sur une expression (qu'il s'agisse d'un commentaire ou, à l'opposé, d'un raccourci) permettent à l'auteur de se détacher de la triade (« protocole nominal » de la triple identité selon Gérard Genette³⁵) auteur-narrateur-personnage : le lecteur a ainsi l'impression que s'entrebâillent pour lui les portes de LA vérité unique et absolue, de la confidence. L'auteur prend de la consistance, surtout dans *Abécédaire* où la trame narrative est en pointillés : l'histoire s'efface au profit de l'auteur, et le lecteur jouit d'un concert polyphonique. Le genre autobiographique réclame cette attente ; la polyphonie, qui souligne la fiction, garantit au lecteur qu'il a affaire à une œuvre littéraire, et c'est aussi ce qui sauve cette dernière, puisque la vie authentique de quelqu'un, avec son lot de platitudes et de banalités, n'intéresserait personne. Par la ponctuation, la phrase est comme doublée d'une ré-écriture pleine de malice, de raccourcis et de sous-entendus. S'affichent ici certaines caractéristiques de ce que Mounir Laouyen³⁶ se refuse à considérer comme un genre (parce que trop problématique, écartelé entre l'autobiographie et la fiction, sans composites bien précis et reconnaissables du lecteur), mais qui ne cesse de se développer au moment où Bazin écrit ses œuvres : l'autofiction. « L'autofiction n'est pas un roman, car ce sont des événements tirés de la vie de l'auteur qui y sont racontés à la première personne. Il ne s'agit pas non plus d'autobiographie, car l'auteur ne s'engage pas à la vérité et se laisse toute latitude pour interpréter les faits et pour fabuler [...] Un tel genre présente l'avantage, pour les écrivains les plus libérés, de pouvoir raconter à peu près tout ce qui leur vient à l'esprit » précise Pierre Jourde dans son *Précis de littérature du XXI^e siècle*³⁷. Dans *Abécédaire*, l'absence de contraintes narratives permet au narrateur de se laisser aller à dire « à peu près tout ce qui [lui] vient à l'esprit », la ponctuation doublant l'écriture des émotions d'un auteur détaché. Quant au personnage, il est dans cet ouvrage mis en scène par bribes à la première personne dans une atmosphère familiale et géographique qui évidemment coïncide avec la vie de l'auteur. La ponctuation est donc un outil essentiel de ce détachement plein d'humour. Le point

35 G. GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Éd. du Seuil, 1991, p. 87.

36 M. LAOUYEN, *L'Autofiction : une réception problématique*, étude de doctorant sur le site http://www.fabula.org/forum/colloque_99/PDF/Laouye... (consulté le 02/02/ 2009).

37 P. JOURDE, É. NAULLEAU, *Le Jourde et Naulleau, Précis de littérature du XXI^e siècle*, Paris, Éd. Mango, 2004, 280 p.

d'interrogation entre parenthèses au mot « PESSIMISME (?) » en dit plus long que n'importe quel développement, et prouve encore la force de suggestion de la ponctuation. Le lecteur est invité à réfléchir, à la suite de l'écrivain, et à se forger sa propre opinion. Quoi de plus expressif que la synthèse mathématique, dans « VANITÉ » (p. 256) :

« À quoi bon ?
Inexorablement, $1 \times 1 = 1$ » ?

Bazin n'est pas un auteur emphatique ni redondant : son principal but est l'efficacité dans une écriture synthétique (quitte à piocher ailleurs que dans les signes orthographiques pour renouveler le langage). Dans MOYEN (p. 168), trois phrases nominales suffisent à cerner le sens du mot, dans un rythme ternaire assuré, en soulignant l'essentiel : sa valeur péjorative bien distincte de ses origines latines, « le pire de ce qui est bon. Le meilleur de ce qui est mauvais. Un euphémisme pour médiocre. » « Pire » opposé à « bon » dans la première phrase, « mauvais » opposé à « meilleur » dans la seconde orientent définitivement le sens du mot « médiocre », « euphémisme » prouvant toute l'hypocrisie – donc la difficulté – du langage. Même synthèse dans BIEN (p. 47): « *Il fait le bien. Il a du bien.* Exemple saisissant de l'altération d'un mot par l'article partitif. » Même rythme ternaire assuré par la ponctuation forte. Le mot n'est pas une unité fermée, et son sens varie en fonction de ses combinaisons avec d'autres : ici, un seul monosyllabe, l'article partitif, suffit à changer de sens, à passer d'une notion abstraite et incontestablement morale à une notion concrète et discutable d'un point de vue moral. Autre humour du langage, indépendant de l'écrivain, mais que la sensibilité d'Hervé Bazin s'amuse à souligner. Dans BOUCHE (p. 47-48), FIN (p. 111-112), MADAME (p. 157-158), MOIS (p. 165), dans ROMANCIER (p. 215-216), dans TRANSFERT (p. 246), la ponctuation et la typographie se diversifient pour expliquer, annoter, ou trahir la fiction. L'emploi des tirets ou des parenthèses revient parfois à un double aveu de la part de l'écrivain : si, à l'intérieur de la zone délimitée par ces signes, l'auteur dit ou fait semblant de dire la vérité, c'est aussi pour sous-entendre (rappel malicieux) qu'à l'extérieur, tout n'est que fiction. À ABBÉ (p. 13-14), l'essentiel de ce que l'abbé Félix Maire apporta au gamin de treize ans qu'était alors le narrateur est exprimé pudiquement à l'intérieur des tirets, sous forme de prétériton : « À cinquante-neuf ans de distance sa façon de mélanger la fermeté et la patience, son art d'enseigner

sans en avoir l'air en profitant de la moindre occasion, de faire une tête plutôt que de la bourrer, d'accorder toute connaissance à une réflexion – et je ne dis rien de son affection –, tout me demeure présent comme une paternité. » À BOUCHE (p. 47-48) les parenthèses corrigent systématiquement ce que l'énoncé avance : « Avec ça, j'ai tété (pas ma mère, mais du verre), [...] bâillé (rarement) [...] prêté serment (une seule fois, comme témoin), fait la moue (pas tellement : où rien ne semble admirable, on peut rester curieux). » À CONNAISSANCE (p. 65), les parenthèses dans la première phrase rappellent que la notion de vérité est un leurre : « mère de l'exact, parce que ton fils n'épousera jamais la vérité (de plus en plus fantôme), vas-tu maintenant nous fermer les yeux sur des orbites caves ? » Les parenthèses permettent aussi à l'auteur de s'amuser à se prendre en défaut, et donnent ainsi au texte toute la saveur de l'authenticité, en laissant croire que le texte a été écrit d'un premier jet : dans ANTHROPIQUE (p. 29-30) par exemple, l'auteur fait une réflexion entre parenthèses qui en dit beaucoup plus long sur ses convictions religieuses que n'importe quelles longueurs philosophiques. « Il dure, Dieu merci (tiens ! Ça m'a échappé) », avec la majuscule qui sauve la formule de l'expression toute faite... À ÉCOLE (p. 87) il approfondit : « surtout, ce goût d'apprendre (disons mieux : d'apprendre à apprendre) qui sera décisif », de même qu'à ABANDON (p. 11-12) : « enfin retirée du couvent pour être mariée (disons mieux : bradée) à un juriste moustachu ».

L'interrogation directe est fréquente ; elle constitue le meilleur appel au lecteur parfois clairement nommé, un appel à sa confiance. Citons l'enchaînement d'interrogations, dans ALIBI (p. 21) : « À vrai dire, lecteur, sais-tu exactement qui tu es ? Et pourquoi voudrais-tu que je sache tout de moi ? N'as-tu pas d'ailleurs, dans ce que je peux dire, envie de te retrouver sans te reconnaître ? », « puisque nous nous ressemblons tous » affirme-t-il à ENGAGEMENT (p. 93-94). S'engage donc d'un bout à l'autre d'*Abécédaire* un échange fictif, faussement spontané, entre écrivain et lecteur, à coup de points d'interrogation et de points d'exclamation, dans lequel Bazin fait semblant de se dévoiler un peu plus que dans son œuvre autobiographique. De l'anglicisme « n'est-ce pas ? » (dans ARGENT (p. 32-33)) aux questions rhétoriques, toutes ont pour point commun de ne pas avoir de réponses écrites (le lecteur ne répondra pas) mais des réponses latentes dans la tête de tout lecteur et qui permettent au narrateur de mener son récepteur là où il le veut. Il y a donc

implication selon Grice³⁸ par exemple, c'est-à-dire communication au-delà de ce qui est simplement dit par la phrase interrogative. À AIDE (p. 20) deux fausses questions définissent la notion : « Qui l'emporte ? Le souci de rendre service ou celui de mesurer la longueur de mon bras... ? » La réponse est évidemment pour le lecteur la prise en compte des deux intentions proposées dans la seconde interrogation, qui a valeur de validation ; il suffit de considérer cette dernière de façon affirmative, en donnant à la conjonction une valeur inclusive synonyme de « et », la seconde motivation (celle « de mesurer la longueur de mon bras » primant sur la première « rendre service » à cause de sa position : dans l'art de la rhétorique, ce qui est énoncé en dernier est le plus important). Le narrateur s'amuse doublement : du lecteur dont il conditionne la réponse en faisant semblant de le solliciter, de la nature humaine dont il met à nu, sans complaisance, toutes les noirceurs. La surcharge de ponctuation à la fin de la deuxième question exprime ce double jeu. À ANIMAL (p. 27) toutes les questions adressées au lecteur n'ont pour but que d'appuyer la démonstration du narrateur : « Est-ce la raison pour laquelle nous avons tellement repeuplé l'imaginaire ? Qui, sauf des spécialistes, connaît le daman ? » Dans ces deux phrases interrogatives, dont la première est totale, et la seconde partielle, la réponse est également contenue dans le début de la question : « c'est la raison pour laquelle » et « sauf les spécialistes ». La troisième question de l'article force la réponse par sa forme interro-négative : « Quand ce n'est pas une proie, un adversaire, un outil, un repoussoir, un domestique, l'animal ne saurait-il donc être pour nous qu'un emblème ? » Façon adroite de mener le lecteur à prendre conscience tout seul de la valeur de l'animal, être vivant au même titre que l'homme. Le but ultime d'un tel procédé est de mettre en valeur le point de vue du narrateur, ainsi transformé en avis partagé. L'écrivain cherche à faire pression sur son interlocuteur, à l'influencer, en lui donnant l'impression que chaque idée est élaborée par le récepteur. Les rôles semblent inversés, et c'est cet aspect de l'écriture qui la rend séduisante, offrant au lecteur le plaisir d'adhérer facilement et de se croire intelligent. Pour intéresser le lecteur au narrateur, ce dernier pose des interrogations « rhétoriques »

38 Philosophe du langage, (Hubert) Paul Grice (1913-1988) a mis en lumière les subtilités du dit et du non-dit dans une conversation et le pacte nécessaire auquel s'engagent les participants pour qu'il y ait compréhension. Il a notamment introduit, dans la théorie pragmatique, la notion de « maximes conversationnelles » et celle d'« implicature conversationnelle ». Il a fait aussi la distinction entre « signification naturelle » et « signification non-naturelle ». Dans ce dernier cas, il y a une intention de signifier (à quelqu'un) une information qui n'est pas connue d'avance.

(précédemment commentées, et dont Sylvie Freyermuth avait raison de souligner l'importance), qui permettent aussi de gommer tout narcissisme détestable et d'élever le débat jusqu'aux mystères de la nature humaine dans laquelle se reconnaît n'importe quel lecteur : « Pourquoi ai-je toujours eu envie de faire des efforts pour voir correctement ces images par qui nos sens sont blousés ? » écrit Hervé Bazin au début de APPARENCE (p. 31). La question a pour but de révéler un trait de caractère louable et donc par là même plus facile à accepter pour soi-même : avoir envie de faire des efforts pour voir correctement ces images par lesquelles nos sens sont blousés. L'adjectif possessif pluriel « nos » encourage l'assimilation. L'adverbe interrogatif « pourquoi » sert davantage à traduire un mouvement d'humeur, une certaine indignation dont parle l'écrivain à la fin de l'article, et qui peut donner l'impulsion. L'interrogation dite rhétorique peut aussi être indirecte : « On peut d'ailleurs se demander pourquoi les plus agréables professions (d'autorité, de compétence, de création) doivent forcément jouir d'avantages financiers (les tâches les plus dures, les plus rebutantes, étant au contraire les plus chichement payées) » : ici, à ARGENT (p. 32-33), le pronom indéfini « on » réfère en réalité à la première personne³⁹, mais il y a même affirmation en creux et même indignation partagée. Comme chez Rouaud, ces dernières questions ressemblent d'ailleurs davantage à une méditation à voix haute. Comme le remarque Sylvie Freyermuth pour Jean Rouaud au chapitre III de son ouvrage (*op. cit.*), la question rhétorique équivaut souvent « à poser une question réflexive » (p. 284), d'où le rejet de la conception de Charles Plantin⁴⁰ qui attribue à ce type de questionnement la propriété de déposséder l'interlocuteur de sa parole. Il ne serait pas non plus interdit de reprendre les métaphores de Sylvie Freyermuth et de considérer ces interrogations dans l'ensemble de l'œuvre *Abécédaire* comme un « jeu de piste » où se succèdent « des îlots interrogatifs » permettant au trio auteur-narrateur-lecteur de franchir les étapes vers la quête de la vérité. L'interrogation dite « rhétorique » n'est donc pas un vain ornement. « En partageant avec Jean ses interrogations, [l'interlocuteur-lecteur] participe lui-même à la construction active de sa réponse. En se servant de ses îlots

39 La propriété du pronom *on*, encore surnommé le « pronom caméléon » par les linguistes est de pouvoir se substituer à chaque élément du paradigme des pronoms personnels.

40 Ch. PLANTIN, « Question → Argumentation → Réponses », dans C. KERBRAT-ORECCHIONI (éd.) *La Question, op.cit.*, p. 63-85.

interrogatifs comme on sauterait d'une pierre à l'autre pour traverser un torrent, l'interlocuteur-lecteur grimpe avec son guide jusqu'à la lumière. » (p. 289, 2006)

Tous ces exemples nous prouvent que dans le domaine de la ponctuation de façon générale, Hervé Bazin a le souci du détail propre à nous séduire par une lecture facile en apparence et complice : ses idées deviennent les nôtres, sa présence constante précieuse, surtout grâce au ton humoristique très fréquent. Quels que soient les genres, la minutie vaut pour l'ensemble de l'œuvre. Par exemple, si l'on consulte le texte originel de *L'Huile sur le feu* (toujours à la Bibliothèque universitaire d'Angers), on constate qu'à la fin, l'auteur modifie la virgule dans la phrase « Il saute, et l'autre moitié du toit s'abat à l'endroit où il vient de disparaître. » de façon à donner à l'enchaînement des catastrophes une résonance encore plus dramatique : « Il n'y tient plus. Il saute. Et l'autre moitié du toit s'abat à l'endroit où il vient de disparaître. » Dans ce rythme ternaire marqué, chaque ph(r)ase pèse ; la conjonction de coordination à valeur de conséquence est renforcée par le fait qu'elle ouvre maintenant la phrase après la pose de la ponctuation forte. La minutie s'applique chez lui jusque dans le trait d'union supprimé entre Hervé et Bazin pour lui permettre de se démarquer du reste de la famille (et surtout de l'autre, l'académicien René). La critique ne se fait pas attendre, et une personne de sa famille, que Bazin nomme avec précaution « Mme V. » réclamera pour l'auteur dans le courrier des lecteurs de *Match* (1953) l'obligation du port du trait d'union. Bazin répliquera, par le biais de son ami imprimeur Joël Picton, dans une lettre qu'il a préparée et que son ami n'a plus qu'à signer et cacheter, pour avoir gain de cause auprès du public.

3 Conclusion

Robert Le Bidois⁴¹ termine dans sa brève analyse stylistique de l'auteur par l'interrogation feinte : « N'avais-je pas raison de dire que l'amateur de langue pouvait trouver dans l'œuvre d'Hervé Bazin une ample matière à réflexion ? ». N'aurait-il d'ailleurs pas senti qu'il y avait à prendre défense ?

Les procédés de langue que nous venons de mettre en évidence, de même que les figures suivantes, prennent tout leur sens à la lumière de l'ouvrage de Marc

41 R. LE BIDOIS, *Vie et langage*, p. 459, septembre 1956.

Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*⁴², centré sur « le fonctionnement discursif des figures [considérées dans le sens large de figuralité du langage en soi] en relation avec leur contexte et leur prise en charge par les sujets communicants » (p. 8). La perspective de cette étude est originale : elle répond parfaitement aux préoccupations de Bazin axées sur la réception, justifiant chez lui le recours à certaines figures telles que l'hyperbole (p. 103), l'euphémisme, la litote, l'ironie, l'hypotypose, l'activation d'informations référentielles diverses (énonciatives, syntaxiques, sémantiques...); l'étude de Marc Bonhomme prouverait, au besoin, la pertinence d'Hervé Bazin à jouer avec la fonctionnalité des figures du discours mises en évidence par le linguiste : les fonctions esthétique, phatique, pathémique, cognitive ou argumentative.

Selon la classification audibertienne⁴³, Bazin n'est, à travers *Abécédaire*, ni un écrivain, ni un écrivain, mais véritablement un écrivain (et ne soyons pas aussi pessimiste que lui quant au sens de ce mot !) parce qu'il répond aux deux critères relevés par Audiberti : d'abord « il se connaît ou se suppose délégué à l'expression de la présence universelle [...], à travers sa propre besace de connaissances et de réflexions, par le moyen du langage écrit ». Évidemment Hervé Bazin ne se suppose pas « délégué à l'expression de l'âme divine » comme l'envisage Audiberti dans sa conception. Mais le choix du genre autobiographique (plus ou moins fictif) très important dans l'œuvre de Bazin, la fréquence de la première personne du pluriel, le recours aux maximes en tous genres, sa présence et ses avis constants, permettent à l'auteur de remplir la première condition. Pour Bazin, la présence universelle est celle de la nature dont il essaie de montrer les rouages. Le second critère découle du premier : « Ce langage n'est qu'en apparence celui de tout le monde. En fait, l'écrivain le monopolise, le personnalise. Il en fait un système particulier de tics et de timbres qui ne sont qu'à lui, qu'on nomme le style. Nombre sursauts, sons préférés, termes élus, le style est, pour l'écrivain, l'instrument de sa qualité non commune. » Jouant avec la morphologie, l'homophonie, les ressources de la syntaxe, de la sémantique et de la ponctuation, Bazin s'est créé un style dans lequel il s'applique avec minutie à redonner aux mots du sens neuf. Au-dessous de l'« écrivain » se trouve l'« écrivain » qui « s'efforce, la plume à la main, de dire ce qu'il croit devoir

42 M. BONHOMME, *op. cit.*, 2005.

43 *Molière*, Audiberti, Paris, Le Livre de Poche, 1973, p. 45-47.

dire, du mieux qu'il peut, sans prétendre de son travail qu'il satisfasse à quelque surnaturelle inspiration » (p. 47). Chez Bazin, l'inspiration sur-naturelle l'est toutefois avec un trait d'union, comme il le revendique à SURNATUREL (p. 236-237) dans *Abécédaire* : « Je l'entends d'une certaine façon. [...] Le trait d'union est important. [...] En fin de compte la nature qui a mis quatre milliards d'années pour nous créer, à partir de la première cellule, a-t-elle fait autre chose qu'inventer des machines vivantes, susceptibles d'atteindre à la conscience, de concevoir des projets, de vaincre le hasard dont elles sont nées ? Nous avons pris le relais, nous continuons l'entreprise, c'est tout. » La prise en compte d'un système, d'une organisation du monde surnaturelle ou sur-naturelle ne semble pas à la portée de l'« écrivain », somme toute assez médiocre dans le fond (puisqu'il ne sait pas voir les choses d'un point haut) comme dans la forme (il n'a pas non plus de véritable style). Enfin, une marche plus bas se situe, toujours selon Audiberti, l'« écrivain » dont « (la) troupe se confond, sans limite appréciable, avec la multitude des individus qui savent, non seulement lire, mais écrire. » Sont cités tous « ceux que leur profession soumet à l'habitude d'écrire, juristes, philologues, rédacteurs de mémoires et projets, secrétaires d'État, fabricants d'énormes recueils de médecine, botanique, thermodynamique, électrochimie. » Le nombre apparaît proportionnel à la médiocrité. L'écriture n'est qu'un procédé nécessaire, le but est de courte visée.

Pour conclure à propos de la palette extraordinaire de signes et de mots caractéristiques de Bazin, dont il sait particulièrement faire usage dans une œuvre aussi fragmentaire qu'*Abécédaire*, appuyons-nous sur les travaux de thèse de Mirsini Tzanavari de l'Université de Macédoine à Thessalonique (Grèce) : celui-ci, qui a eu la gentillesse de mettre à disposition une partie de sa recherche sur le web (sur le site <http://halma.recherche.univ-lille3.fr/seminaire/myrsini.PDF>, 10/10/2009) s'appuie sur un logiciel développé à Nice par Étienne Brunet en 1989, que le professeur définit comme un « hypertexte statique ». Il s'agit d'un traitement statistique qui consiste en un comptage de mots reconnus d'après leur forme graphique, sachant que le mot est envisagé comme un ensemble de lettres séparé par 2 blancs. Mirsini Tzanavari s'est attaché au corpus romanesque d'Hervé Bazin en considérant 4 points essentiels :

- 1 – la connexion lexicale
- 2 – le vocabulaire spécifique

3 – l'accroissement du vocabulaire

4 – La richesse lexicale

Ayant pris en considération deux problèmes essentiels soulevés par Serge Lusignan⁴⁴, à savoir en premier lieu que « l'ordinateur apparaît comme une machine qui, à partir du texte électronique, produit des informations. L'ordinateur n'accède jamais au niveau du sens »⁴⁵, et qu'ensuite « le recours à l'ordinateur, la formation d'équipes pluridisciplinaires [...] ne garantissent en aucun cas à eux seuls le caractère scientifique de la démarche d'ensemble », Tzanavari a étudié l'évolution du vocabulaire d'Hervé Bazin sur plus de quatre décennies (de 1948 à 1994), période au cours de laquelle Bazin a produit 16 romans. Pourquoi ce genre littéraire? Tzanavari explique que dans sa production, Hervé Bazin préfère le roman, car, selon les propres déclarations de l'auteur, le genre se prête à ce qu'il a à dire dans la fonction qu'il s'est donnée « d'être l'écrivain qui à son niveau reflètera ce qu'est la vie privée dans la deuxième moitié du XX^e siècle ». Dans le domaine de la statistique lexicale, le chercheur envisage les chaînes de « mots graphiques », selon la définition de Charles Muller⁴⁶, à savoir « un groupe de signes graphiques séparés par des blancs ». Par connexion lexicale, il entend un champ conceptuel qui regroupe « la totalité lexicale à ampleur sémantique unitaire comportant tous les mots qui impliquent un certain concept » ; la connexion est le calcul de la distance qui sépare chaque texte du corpus de tous les autres.

Ses conclusions sont les suivantes : tout d'abord, en matière de cohérence, le vocabulaire que l'auteur emploie dans ses romans est relativement homogène suivant qu'il s'affirme dans des œuvres qui font le tour de la vie familiale ou qu'il s'attaque à des événements de la société. Ensuite, les mots reflètent parfaitement le thème de l'ouvrage et donnent le profil caractéristique de chaque livre. Dans *Vipère au poing* par exemple, le domaine représenté est le domaine familial, puis religieux. Le substantif dominant est le mot « vipère ». Les mots excédentaires sont les pronoms personnels de la première personne « nous, je » ainsi que deux possessifs à la

44 S. LUSIGNAN, « Quelques réflexions sur le statut épistémologique du texte électronique », dans *Computers and the Humanities* n° 19, Osprey (FL), 1985.

45 Document non paginé lors de la consultation.

46 Ch. MULLER, *Principes et méthodes de statistique lexicale*, Paris, Champion, 1992.

première personne « notre, mon » : preuve que l'auteur s'adresse au lecteur comme à un proche parent pour lui parler de sa propre mère.

Enfin, l'« Hapax prolegomena », c'est-à-dire les vocables à fréquence 1, les mots que Bazin n'a employés qu'une fois dans tout le corpus, sont même en augmentation : donc, si on observe en général chez les écrivains au début de leur carrière littéraire un accroissement important du vocabulaire qui diminue vers la fin de l'œuvre, ce n'est pas le cas chez Hervé Bazin, chez qui Tzanavari observe un vocabulaire croissant vers la fin. Il conclut en notant que cette tendance est assez exceptionnelle, comparativement à d'autres écrivains reconnus.

Qu'il s'agisse d'*Abécédaire* ou des autres œuvres de l'auteur, l'écriture sait donc allier simplicité et renouvellement, dans la forme comme dans la fréquence des mots, en assurant aussi par cette caractéristique un intérêt constant à la réception.

III La métaphore bazinienne : une utilisation expressive et suggestive de la langue

Parce qu'il crée du nouveau en présupposant la coopération du lecteur, le procédé rhétorique de la métaphore – dont bon nombre d'auteurs ont tenté de donner une définition pour rendre compte de sa complexité – est éminemment séduisant. Il est au cœur de l'étude de Charles Bally (*op. cit.*) sur l'expressivité de la langue et la considération des écrivains « sensitifs ». Michel Meyer dans son *Principia rhetorica : Une théorie générale de l'argumentation*⁴⁷ y voit une faculté de symbolisation unique :

« La métaphore exprime ainsi l'énigmatique : ce qu'elle dit ne peut être pris au pied de la lettre. Elle est une façon de dire la problématique au sein du champ propositionnel. Elle se situe à mi-chemin entre l'ancien, qui n'a plus à être énoncé puisque connu, et le nouveau, qui est irréductible aux données dont on dispose, puisque nouveau. Bref, la métaphore négocie l'intelligibilité des situations et des émotions nouvelles par rapport aux anciennes, dont elle modifie le sens tout en le préservant : et c'est cette dualité que l'on retrouve dans les expressions métaphoriques. »

Passerelle entre l'usure et la nouveauté, la métaphore offre une transcendance grâce à sa part d'énigmatique.

47 M. MEYER, *Principia rhetorica : Une théorie générale de l'argumentation*, Paris, Fayard, 2008, 332 p.

La figure est d'importance, comme le rappelle Jacques Sojcher⁴⁸, qui écrit :

« Si la poésie est un espace qui s'ouvre dans le langage, si par elle les mots reparlent et le sens se resignifie, c'est qu'il y a entre la langue usuelle et la parole retrouvée déplacement de sens, métaphore. La métaphore n'est plus, dans cette perspective, une figure parmi d'autres, mais la figure, le trope des tropes. »

L'image se gonfle d'importance puisqu'elle se définit comme la seule possibilité d'un retour à la force originelle des mots galvaudés par les contraintes de la conversation ordinaire.

En fait, la séduction de cette figure tient sans doute à l'une de ses caractéristiques propres, développée par Ricœur⁴⁹ : en cachant un certain non-dit, un « intenté » qui lui fait dire toujours plus qu'elle ne dit, elle parvient non seulement à dire ce que l'énoncé clair et précis ne parvient pas à exprimer, mais encore laisse le champ ouvert à l'interprétation. Elle offre donc au lecteur un rôle assez jouissif : se réapproprier le sens de la métaphore tout en s'ouvrant au monde auquel la figure renvoie. Il s'agit pour Ricœur de se laisser mener par le monde du texte. La métaphore, selon ce concept, ne cesse de « se réaliser » et de gagner du sens en fonction du don du lecteur à déchiffrer le semblable. Ricœur parle de « métaphore vive ». Il est évident que doit être pris en compte aussi le don de l'écrivain. Si, chez Hervé Bazin les mots reparlent et le sens « se resignifie », c'est parce que l'écrivain sait utiliser à bon escient cet outil. Un relevé global des métaphores employées par Bazin dans *L'Huile sur le feu* ou *Traits* nous conduit à quelques constatations : dans les 243 pages du livre de poche *L'Huile sur le feu*, nous relevons 268 termes ou expressions métaphoriques ; l'ouvrage *Traits* qui constitue une sorte de catalogue de petits poèmes pointus dans lesquels les blancs l'emportent au moins quantitativement, livre environ 125 métaphores ou expressions métaphoriques (il arrive deux ou trois fois en 149 pages que le poème entier soit métaphore). Force est de constater que, d'une part, l'auteur pratique la figure avec une certaine régularité, quel que soit le genre d'énoncé, la poésie ne l'emportant pas plus que le roman, et que d'autre part, il n'en abuse pas puisqu'il a recours en moyenne à une métaphore par page. Cette figure de rhétorique semble si inhérente au naturel de l'écrivain qu'elle demeure absolument étrangère aux variations de genres littéraires. Même si le

48 J. SOJCHER, « La métaphore généralisée » dans *Revue internationale de philosophie* n° 87, fasc 1, 1969, p. 66.

49 P. RICŒUR, *La Métaphore vive*, Paris, Éd. du Seuil, 1975.

groupe MU définissait en son temps la métaphore comme « le plus élaboré des tropes », Bazin, lui, préfère, à ces petits « scandales sémantiques » (cf. Groupe MU) d'autres expédients, et notamment la comparaison. Il ne semble pas avoir besoin de ces décrochages entre phores et thèmes pour faire que la pensée jaillisse des mots avec la force de la nouveauté. Or réussir à chaque fois une nouveauté en n'utilisant que les outils souvent usés de l'homme du commun ne constitue-t-il pas le comble de l'habileté ?

Madame de Staël écrivait, dans *De l'Allemagne*⁵⁰ (deuxième partie, chapitre 10, « De la poésie ») : «... les nations peu civilisées commencent toujours par la poésie, et dès qu'une passion forte agite l'âme, les hommes les plus vulgaires se servent, à leur insu, d'images et de métaphores... ». Cette formule, qui va aussi dans le sens d'un vieil adage latin, « on devient orateur, mais on naît poète », tend à réduire la métaphore à une figure spontanée donnée au départ chez l'écrivain-poète, et à la limite à un manque de contrôle de soi. Considérons également cette maxime que Fénelon donne dans sa *Lettre à l'Académie*⁵¹ : « tout ornement qui n'est qu'un ornement est de trop. Retranchez-le ; il ne manque rien ; il n'y a que la vanité qui en souffre. » Cette parcimonie au niveau de la métaphore, chez Bazin, n'est-elle pas un critère de plus pour prouver la grande maîtrise de l'écriture, qui ne laisse filtrer que ce qu'elle veut ? La métaphore ne serait-elle pas le signe d'un manque de travail de la part d'un écrivain qui en userait trop abondamment, sachant que Bazin, qui en use peu, ne produit une page d'écriture qu'au prix de longues heures de travail et de nombreuses ratures ? (cf. *Abécédaire*) C'est vrai – c'est Odile Hervé Bazin qui le confie à des journalistes lors d'une interview en novembre 1997 – que *Vipère au poing* avait été écrit en 45 jours sur un coin de table de salon ; mais Bazin semblait alors bénéficier d'un état de grâce qu'il ne connaîtra plus par la suite.

Parce que Bazin est un écrivain plutôt explicite et qu'il préfère utiliser le mot « comme » pour créer ses images, il utilise la plupart du temps des métaphores limpides, et souvent plus qu'usées ; le thème se déduit immédiatement du phore, quand ils ne sont pas juxtaposés l'un à l'autre ; étant donné cette constance, il y a

50 A. –L. GERMAINE, dite Madame de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, 2^e partie, dans *Les Textes littéraires généraux*, Paris, Librairie Hachette, 1958.

51 FÉNELON, *Lettre à l'Académie*, V, « Projet de Poétique », extraite de la p. 414 du *Recueil de textes littéraires français* Chassang et Senninger, XVII^e siècle, Paris, Hachette, Coll. Classiques Hachette, 1975.

beaucoup plus souvent allégorie que symbole. Dans la poésie, page 29 ou 37 de *Traits*, la métaphore est filée jusqu'à envahir le poème tout entier ; mais la plupart du temps, elle occupe la place d'un mot (souvent nom commun ou verbe) ; en plusieurs mots (en moyenne 3), elle est de l'ordre du groupe nominal (déterminant-nom-adjectif). Dans *L'Huile sur le feu*, notons quelques métaphores très claires obtenues par personnification, « bestialisation » ou chosification : ces trois types d'association relevant, dans la distribution thème/phore du processus de la métaphore, ils apparaissent comme des catégories particulières de la métaphore ; les images contenues dans les expressions « la pluie se fatigue » (p. 13), « que vomissaient encore les lucarnes » (p. 17), « les deux voitures marchent de front » (p. 35) ou « les pignons de la boîte de vitesse hurlent » (p. 37) naissent de l'attribution de propriétés d'êtres vivants – hommes et/ou animaux – à des éléments non vivants, hésitant entre bestialisation et personnification. Les expressions « je galopais » (p. 16), « galoper dans les champs » (p. 34), « – Sept cent trente-cinq, hennit-elle » (p. 33) proposent une association entre l'être humain et le cheval qu'on retrouve chez l'écrivain jusque dans le titre du deuxième volet de la trilogie *La Mort du petit cheval* où l'animal évoque le jeune adolescent plein de fougue et de rage qu'était Jean Rezeau à la fin de *Vipère au poing*. C'est le sème verbal qui permet aux voitures de marcher, aux humains de galoper, aux ronces métalliques de chanter sous la pince. Les registres se mélangent : les éléments naturels sont personnifiés tandis que les éléments humains sont ramenés à la bête ou à la chose : c'est toute la perspective du monde qui en est changée, l'homme apparaissant bien fragilisé dans un environnement qui ne lui obéit plus. Le groupe nominal est très synthétique : l'idée ainsi ramassée acquiert une force perceptible à la lecture. Dans *L'Huile sur le feu*, comment mieux traduire le statut servile des domestiques de M. Heaume que dans cette image concernant l'un d'entre eux : « Gonzague, ce meuble à formules acheté avec les autres » (p. 28) ? Les expressions « ce grand affolement de cuivre » (p. 14), « un grand gémissement de freins » (p. 37) ne sont pas moins éloquentes. Par le fait qu'elles condensent, pour l'une (p. 14) la panique de tout un village face à l'incendie, pour l'autre (p. 37) l'incapacité des véhicules à franchir les obstacles de boue et de fumée pour accéder au feu, elles sont un ramassé, donc un concentré de la situation encore amplifié par l'adjectif « grand ». Pour résumer les différences entre Jean et la tribu Ladourd dans *La Mort du petit cheval*, les groupes nominaux sont efficaces dans la phrase (p. 31) :

« en face de ces carnivores de la gaieté, je suis un végétarien. », de même que l'expression « archange en espadrilles » pour traduire l'état d'esprit de Jean face à son premier amour. Dans la trilogie, le phore est souvent biblique, comme dans *La Mort du petit cheval* par exemple, où la phrase « je me tirai des côtes une série de petites Ève malpropres » raille les vellétés d'écrivain du jeune Rezeau, marqué par « cette petite vachère à qui [ses] quinze ans avaient fait l'honneur de quelques séances d'à-plat-dos-mignonne dans les bois de la Belle Angerie » (p. 22). Pour décrire l'environnement, la personnification est moins utilisée dans la trilogie que dans *L'Huile sur le feu*, sans doute aussi parce que là ce type de description est moins systématique : « les six fenêtres grandes ouvertes [de la maison Ladourd] reniflaient cette brise de terre » (p. 26), pour ensuite « se garnir de bras nus » (p. 27). Les éléments naturels y ont un moins grand rôle, mais lorsqu'il a l'occasion de les décrire, le narrateur le fait de la même manière : « les pluies craonnaises sont hypocrites » (p. 59), « le vent s'éleva, nous poussa de biais, essaya de nous chasser comme il chassait les corbeaux de la prairie, les déportait, désarticulant ces grands accents circonflexes prêts à tomber sur les voyelles du patois local » (même page). L'association des corbeaux à des accents circonflexes est plus qu'usée, utilisée systématiquement par tous les dessinateurs en herbe des maternelles ; mais c'est le prolongement de l'image qui la renouvelle et crée l'originalité.

La métaphore reste donc discrète en nombre comme en étendue. En aucun cas, elle ne se veut énigmatique : même s'il est parfois difficile d'établir où est le phore et où est le thème, l'un et l'autre sont presque toujours donnés (ou très rarement l'un est sous-entendu). Il peut arriver que le phore précède le thème, dans les poésies surtout : par exemple à la page 143 de *Traits*, la planète dans son évolution (thème) apparaît d'abord comme un animal « à quatre pattes ravitaillé sur chlorophylle » muté en monstre « à quatre roues exhument de mine en forage tous les cadavres du soleil » (phores). Même chose dans « Une trop vieille dame » (p. 138) où le dernier vers renseigne sur le thème : « Europe ! Voici ta ménopause ». L'attente du thème aiguise l'attrait du lecteur, sans le rebuter puisqu'il n'y a jamais énigme : le thème est donné sans ambiguïté à la fin. À la page 30 de *La Mort du petit cheval*, la métaphore verbale « ces Ladourd sont noués les uns aux autres » est immédiatement expliquée par la comparaison « comme un bouquet de violettes par un brin de raphia » (née du verbe « nouer ») et peut être filée en toute clarté dans la phrase qui la suit « quant aux

violettes, elles sont un peu pâles, un peu dépourvues de parfum et ne donnent pas toujours l'envie de les renifler. » Ce fonctionnement par ricochets ou par rebonds renforce l'effet ludique de la métaphore.

Certaines particularités dans l'utilisation de cette figure de style sont intéressantes à analyser, parce qu'elles participent des caractéristiques propres à l'écrivain : en offrant de lui une perception par fragments, en l'insinuant par touches tout au long de l'écriture, elles ont leur rôle à jouer dans les procédés de la séduction. Elles participent à « un épaississement de la substance langagière, alimentant l'activité interprétative de ses récepteurs » constate le linguiste Marc Bonhomme⁵² à propos de la métonymie, dont il est aussi question mais que, pour des raisons de simplification, nous incluons dans la figure métaphorique. Comme un parfum caractéristique, elles attestent la présence indéfectible de l'auteur.

1 Remarques sur l'âge des métaphores

1.1 Les métaphores usées

Il y a en effet un nombre dominant de métaphores usées jusqu'à la corde, qui, métaphores au départ, sont devenues à l'usage expressions toutes faites, sens figuré. Mais ces sentiers battus de l'écriture sont davantage ressentis par le lecteur comme pierres d'appel que comme carences de style. Ce sont des jalons qui permettent au lecteur d'entrer à l'aise dans le monde et les idées de Bazin : ils relèvent de la conversation courante. Quoi de plus engageant ? La facilité apparente est toujours séduisante. Le procédé n'est pas neuf, et l'on se souvient de la façon dont les orateurs de la Rome antique mettaient leur auditoire de leur côté par l'intermédiaire de *topoi* en début de discours. « Les "lieux communs" s'apparentent à des schémas ou des types d'arguments comme par exemple les définitions de choses ou les couples cause-effet, similarité-différence, plus-moins, tout-partie, etc., qui aident à construire des arguments à partir de vérités communément admises. », précisent Carsten Meiner et Frederik Tygstrup, de l'Université de Copenhague, dans leur étude *Le Défi de la topologie littéraire*⁵³. Le « topos sériphien » est utilisé notamment chez Cicéron pour qualifier une terre lointaine dans le temps et l'espace. D'après Cicéron, Sériphos est

52 M. BONHOMME, *Le Discours métonymique*, Berne, Peter Lang, coll. Sciences pour la communication, 2006, p. 80.

53 C. MEINER, Fr. TYGSTURUP, « Le Défi de la topologie littéraire », *Revue Romane* n° 42, issue 2, 2007, p. 177.

un lieu perdu où l'on ne connaît que lièvres et renards, comme il l'écrit au début de son *De Natura Deorum* (1, 88) : « Si tu étais né à Sériphos et si tu n'avais jamais quitté l'île où tu avais été accoutumé à ne voir que des lièvres et des renards, à la description de lions et de panthères, tu te refuserais à croire en leur existence. » Autre topos éculé chez Cicéron et d'autres auteurs antiques, le topos étymologique, comme au début des *Tusculanes* (II, début du paragraphe 37) : « vides primum unde nostri exercitus habeant nomen », autrement dit « tu vois d'abord d'où nos armées ont leur nom ». Le Grec Platon, de même que Démosthène (XIII, 34) a souvent recours à l'argument de la faiblesse insulaire pour parler d'Athènes. Bien qu'usé, le procédé demeure toujours efficace.

1.2 Les métaphores neuves

Ce sont celles qui sont les plus remarquables parce que les plus inattendues. Elles sont minoritaires dans le roman, plus nombreuses dans l'ouvrage semi-poétique. Puisque la métaphore est avant tout une figure poétique, un travail plus conséquent sur leur renouvellement ne semble pas étonnant dans les énoncés à dominante poétique, même si, globalement, comme nous l'avons constaté précédemment, le recours à la figure métaphorique dans son ensemble est régulier, indépendamment de la nature de l'énoncé, intrinsèque à l'écriture même de l'auteur. Les métaphores neuves sont intéressantes dans le sens où elles sont souvent le prolongement de métaphores usées que Bazin a su revivifier ; là encore, le lecteur se laisse surprendre par une nouveauté pleine d'ironie : l'adjectif « noble » (p. 102 du roman *L'Huile sur le feu*) suffit à renouveler la formule figée « pissaient le sang » dans la phrase « Les vignes vierges pourpres d'arrière-saison, déployées comme un système veineux, y pissaient le sang noble à pleins murs. » La figure participe à la dénonciation amusée de certains stéréotypes aristocratiques, dont celui de posséder vignes et château quand on veut jouer, comme Heaume, à s'afficher comme noble. Notons au passage la valeur ironiquement ostentatoire du participe passé « déployées ». À la page 47 de *Traits*, la métaphore « chausser une botte de sept lieues » serait aussi râpée que le conte dont elle est tirée, mais Bazin sait la renouveler d'abord en changeant le nombre (on passe du pluriel au singulier) et la catégorie grammaticale du déterminant (on est aussi maintenant dans l'indéfini qui banalise, « déféérise » l'objet), ensuite en la filant de considérations terre à terre : « mais elle s'use

aussitôt/et ne se ressemelle jamais ». L'ensemble n'est pas dénué de piquant pour évoquer, dans le vers intercalé entre les métaphores « le premier pas de notre premier amour ». Rien ne résiste à la raillerie, pas même le domaine de l'intime. En dehors de formules calquées sur les maximes bibliques, l'auteur puise dans le patrimoine collectif (ou l'inconscient culturel) des proverbes et morales ; notons l'enchaînement des deux métaphores à la page 52 de *Traits* : « si ton cœur est de pierre et n'amasse pas mousse » prolongées par le gérondif « en roulant dans tes rêves ». Encore une métaphore par ricochets dont le dernier clôt le poème : « Lance-le dans mon jardin ! ». Relevons encore l'ajout verbal « qu'Ali en reste Baba » (p. 124) ou la prolongation nominale « Sésame ouvre-toi, chérie » (même page). Relevons page 61, l'extension pleine de pertinence « mais autour de quoi ? » à partir de la formule usée à double sens « le paon fait la roue ».

Un autre procédé employé par Bazin pour régénérer les couleurs est la rupture du sens initial d'une formule toute faite par une modification aussi apparemment insignifiante qu'une préfixation, comme l'expression « à bouche décousue », page 118 de *Traits*.

1.3 Les personnifications

Soulignons également la multitude de personnifications souvent obtenues par l'alliance d'un nom inanimé avec un verbe relevant de l'animé, du sentiment. Dans *L'Huile sur le feu* par exemple, « les flammes lisses, rapides, qui s'étirent très haut, se font entre elles une concurrence acharnée, dévorent quarante stères de bois » (p. 40), « la température [...] laisse se détacher la silhouette d'un puits » (p. 40), « la citerne [...] aura réussi (en écrasant un champ de betteraves sous ses huit roues jumelées) à se dépêtrer de cet embouteillage et à parvenir sur les lieux » (p. 48), « de paresseux filets rouges, de courtes langues jaunes s'attardent ici et là, barbouillant de lueurs dansantes le visage des sauveteurs » (p. 48), « nos vélos, l'un dans l'autre emmêlés, furent confiés à un tilleul [...] Les éclairs de magnésium nous poursuivirent » (p. 4), « il me quitta pour se glisser sous une B-14 dont la tripe métallique était éparse sur le ciment huileux » (p. 71), « ce grand vent peut avoir bousculé un chapeau [...] enfile la rue avec plus de violence (p. 87) [...] il torture les frênes et les rouvre [...] il étrangle les souches à grosses têtes qui simulent » (p. 89), « les ifs obèses faisaient leurs bouddhas, assis dans l'impur gazon d'automne »

(p. 101), « les vignes vierges d'arrière-saison [...] pissaient le sang noble à pleins murs » (p. 102), « le chemin offrait ses boues et ses trognons de choux » (p. 111), « les premières maisons du haut bourg se mirent à défiler, les fenêtres à vomir des draps [...] les coins de rideaux à bouger sur de vieux profils à bésicles, le grailon à prospérer dans l'air » (p. 113), les souches sont « rhabillées de gros lierre » (p. 131), le silence « refuse le bruit » (p. 149), la rainette se laisse aller à sa « frissonnante confiance » (p. 150), le chemin « de Noisière file au bourg » (p. 153), les feuilles des tilleuls ont de « gros moignons » (p. 155), il faut vaincre « une végétation sournoise » (p. 213), le ciel est « écorché par l'angle des toits » (p. 214), le calme frais « s'accorde si bien avec l'obscurité » (p. 214), « à plein débit, le jet fouille les racines ardentes d'une irrésistible végétation de flammes, qui sort de partout, tord, secoue, enlace ses branches éclatantes » (p. 236), le brasier « s'est laissé couper en deux flots de topaze » (p. 238), « une lucarne de la maison contiguë au garage se met à vomir noir » (p. 238). Le procédé donne à ces divers éléments du décor et de la nature une indépendance presque surréaliste, teigneuse, entretenant chez le lecteur un sentiment qui va de l'insécurité à l'angoisse.

Dans *Vipère au poing*, l'ensemble de la *Belle Angerie* « parti sans doute d'un fournil, est arrivé à faire figure de manoir » (p. 13-14), « sauvée de l'incohérence, sinon de la prétention, par une façade à qui toute logique intérieure a été sacrifiée » (p. 14). Dans cette dernière expression, notons que le pronom relatif « à qui » (et non à quoi) suffit à personnifier son antécédent. Dans les expressions suivantes, « Des chemins creux [...] exigent le chariot » (p. 17), « le hasard a voulu que j'aie une mère » (p. 21), « poussées par de solides bras de vent, les giboulées giflaient interminablement le Craonnais avec la même constance dont Folcoche savait faire preuve à notre égard » (p. 83), « une chouette cria : je crus entendre la protestation de Folcoche » (p. 118), « on aperçoit [...] des champs de colza qui font chanter canari le printemps » (p. 154), les murs sont « absous à la chaux une fois par an » (p. 166), Folcoche « confia ses haines à son oreiller » (p. 188), le grincement de la porte de la tourelle est « mélancolique » (p. 211), Brasse-Bouillon entend « gémir les souliers de l'abbé Traquet » (p. 220), les chemins creux, les giboulées, les chouettes, les murs, l'oreiller de Folcoche, la porte de la tourelle, le hasard (très présent dans l'œuvre) jusqu'aux souliers de l'abbé Traquet, tout semble dénoncer les rudesses énergiques de Folcoche, souffrir la force de ses exigences, de son entêtement, de ses

bondieuseries. La personnification offre ici aussi une harmonie parfaite entre les éléments et le thème.

1.4 La métaphore répétitive

Il arrive que Bazin répète, d'une œuvre à l'autre, certaines de ses créations métaphoriques : faut-il y voir là la présence d'un thème obsessionnel ? Peut-il y avoir connivence entre le narrateur et le lecteur, ce dernier interprétant ces reprises comme des marques de fabrique, des sortes de clins d'œil ? On songe aux films d'Alfred Hitchcock pour lesquels le spectateur savoure à l'avance l'instant fugitif où l'auteur s'amuse à traverser *incognito* l'écran en guise de signature. Quoi qu'il en soit, l'effet se trouve évidemment un peu émoussé : par exemple, l'appellation de « chouette » appliquée plusieurs fois à Céline, l'héroïne de *L'Huile sur le feu* aux pages 10, 21, 129, 154, est une constante chez Bazin, constante déjà manifeste dans les injures adressées à Folcoche, dans *Vipère au poing*, et affichée dans le titre *Cri de la chouette* : en fait, cette métaphore n'est pas une création de Bazin, et s'il la répète, c'est parce qu'elle renvoie aux traditions craonnaises qui définissent la chouette comme un oiseau de mauvais présage, dont le cri annonce la mort. La chouette est associée non seulement à cette idée, mais aussi à ce qui l'accompagne : la laideur et la vieillesse, la sagesse et la solitude. François Mauriac, bordelais, use lui aussi de cette métaphore : notons au hasard cette phrase tirée de la page 8 du roman *Galigai* : « mais la vieille chouette [Julia Dubernet] et la petite chouette [Marie] étaient accoutumées à la nuit ». La métaphore usée qui fait de l'homme une souche ou une racine, de sa raison « un tronc de sapin tout droit » (*Traits*, p. 48), de l'espérance une « racine carrée du rêve » (p. 78 du même ouvrage), de la réalité humaine une « racine cubique » (p. 78 également) et qui lie chaque élément de la production littéraire à l'arbre et à tous ses attributs (l'ensemble de la poésie, p. 148 de *Traits* repose sur cette métaphore) est peut-être exploitée avec trop d'insistance. Elle témoigne assurément d'une passion de l'auteur pour la généalogie, qu'il exprime par la bouche de Jean Rezeau (p. 161) dans *Vipère au poing* : « [S]i vaine que soit la constitution d'un arbre généalogique, où pend toujours une quantité considérable de bois mort (cet arbre poussant dans le passé, on devrait logiquement dire une *racine* généalogique), si vaine que soit la recherche et le dosage plus ou moins truqué d'une ascendance, je ne dédaigne pas totalement ce petit jeu. L'origine de mes vingt-quatre

paires de chromosomes m'intéresse. » Ce sont ces reprises qui scandent l'œuvre dite fictive d'accents autobiographiques. C'est cet intérêt qui justifie le seul schéma d'*Abécédaire*, toute une page d'ascendance sur quatre générations, pour aboutir à une conclusion qui, malgré la discrétion des italiques et la distanciation de l'humour, ne manque pas de fierté : « [s]eize quartiers de bourgeoisie ! Pas un noble, mais pas un paysan, pas un ouvrier. Une telle ascendance, aujourd'hui, c'est le péché originel. » (p. 34) Les métaphores liant l'homme au cheval sont également très fréquentes, nous l'avons vu précédemment, et présentent plus ou moins de nouveauté : dans *L'Huile sur le feu*, les formules « je galopais » (p. 16), « hennit-elle » (p. 33), « galoper/cette éternelle échappée » (p. 34), « la croupe en l'air » (p. 112), « des bouts de phrase [...] qui m'étrillent les oreilles » (p. 144), « les quatre fers en l'air » (p. 219), « une seule idée me galope sous les cheveux » (p. 227), peut-être même « la fraîcheur d'une queue d'averse » (p. 228), « un point de côté me taraudait le flanc » (p. 233) insistent sur l'insoumission féminine, qui regimbe et fonce avec toute la fougue et le courage du cheval avant de réfléchir. Le choix du titre *La Mort du petit cheval* suffit à rappeler cette association entre l'adolescence et cet animal plein de fierté et de fougue, épris d'indépendance.

Cette figure de style est intéressante dans la mesure où elle devient révélation de certaines facettes de la vie personnelle de l'auteur et qu'elle permet de découvrir chez lui certaines obsessions, ce que Charles Mauron appelle « les mythes obsessionnels » dans son ouvrage *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*⁵⁴. Outre l'illusion délicate (voyeuriste ?) d'entrevoir chez l'auteur quelques bribes intimes, le rappel presque derrière l'écriture de la présence indéfectible de l'écrivain réjouit le lecteur, qui reconnaît le procédé comme le plus caractéristique sans doute de l'écriture bazinienne. Dans cette optique, il devient intéressant de rechercher les différentes catégories sémantiques desquelles relèvent les phores.

2 Classement des catégories sémantiques par séquences⁵⁵.

Notre étude porte sur le genre dominant du roman (pour les mêmes raisons que celles exposées par Mirsini Tzanavari page 78 de notre étude) et plus

54 Ch. MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Parsi, Éd. José Coti, (1^{ère} partie), 1963, 360 p.

55 Il est entendu qu'il peut y avoir des recoupements et qu'un phore peut appartenir à plusieurs de ces séquences à la fois.

particulièrement sur le roman *L'Huile sur le feu*, qualifié de « roman à sensation » par Moustiers (*op. cit.*, p. 122), l'échantillonnage se justifiant par le constat que le procédé, sur deux œuvres aussi disparates que *L'Huile sur le feu* et *Traits*, est assez constant chez l'auteur (nous avons constaté, dans le début du III de notre étude, une moyenne d'un peu plus d'une métaphore par page) inhérent à son écriture et qu'un tel relevé serait fastidieux sur l'ensemble de l'œuvre.

2.1 Première catégorie : la « matérialisation »

Première catégorie : la « matérialisation » ou réification, c'est-à-dire la réduction d'êtres animés en objets ou de sentiments et autres éléments impalpables en éléments matériels divers. Elle comprend environ 91 phores :

à peine trouée (p. 16) ; lançait [...] courait [...] des paquets d'étincelles (p. 18) ; un breelan (p. 21) ; ce meuble à formules (p. 28) ; foudre de guerre (p. 31) ; bouilloire (p. 41) ; métalliques (p. 43) ; haillons d'or (p. 46) ; un fleuron ajouté à la couronne (p. 50) ; émaillé [...] en petits paquets (p. 51) ; remorquant (p. 52) ; une cage (p. 56) ; bouillais (p. 60) ; tendre la perche (p. 62) ; découpait l'air en tranches (p. 69) ; dans ce trou (p. 70) ; franchissant (p. 72) ; souillée [...] sa plaie (p. 73) ; se brise net en éclats [...] coupants [...] les deux tampons placés à l'avant d'une locomotive en manœuvre (p. 76) ; crevaient (p. 82) ; les tapis (p. 91) ; vissée (p. 106) ; tirebouchonner (p. 107) ; remorquer (p. 111) ; marinait [...] griller (p. 112) ; fendue en deux (p. 114) ; a été sous pression (p. 116) ; une sorte de souillure [...] sale [...] couler ma lessive (p. 119) ; vestibule du monde [...] qui allume le feu lui promet son charbon [...] ton petit duvet (p. 129) ; pétaradant [...] plis sur plis [sa grosse main] repasse (p. 121) ; mettre les gens en boîte en utilisant leur propre carton [...] taillent en pièces (p. 122) ; des résilles [...] déchiquetées (par des jeux flous) [...] en colonnes torsées, en haillons pour fantômes, en petits tas d'ouate (p. 130) ; nous n'en buvons guère ; la collection secrète (p. 133) ; filtrée par un coin (p. 139) ; chiffonner les écharpes (p. 140) ; quel tourbillon noir (p. 141) ; à mesure comble nul n'ajoute du poids (p. 143) ; masquer [...] je bute sur des bouts (p. 144) ; de bons pansements noirs [...] masque de bois [...] mon petit bouchon (p. 148) ; un four pavé (p. 156) ; d'un cheveu (p. 164) ; travées (p. 166) ; lâchais le filet de voix de la piètre chanteuse toujours en retard d'un

demi temps sur le chœur (p. 167) ; écraser [...] aplatir ; (p. 189) ricocher (p. 180) ; cet automate (p. 190) ; briser (p. 191) ; traverse [...] d'astuces qui vous empêchent de tomber sur les genoux [...] rotant (p. 195) ; me tira par les cheveux [...] la fendait en deux (p. 202) ; un hachis [...] molles (p. 206) ; cracher le soufre (p. 207) ; ses ficelles [...] de phonographe (p. 208) ; un paquet (p. 215) ; sèches (p. 216) ; nappes qui tombent de biais (p. 217) ; aiguise (p. 228) ; remorquer (p. 220) ; sciait [...] me coupa en deux (p. 231) ; me taraudait [...] dispersa un parasol (p. 233) ; à l'angle du pâté de maisons (p. 236) ; topaze (p. 238) ; ces colonnes (p. 240) ; de diamant fondu (p. 242).

Beaucoup de ces figures sont des synecdoques et des métonymies, à connotation négative, traductions imagées d'une certaine violence : à la page 208, Colu « coupe ses ficelles une à une », les ficelles exprimant les parties caractéristiques de l'automate, cette synecdoque de la partie pour le tout soulignant, par l'enchâssement hiérarchique des éléments qu'elle implique, l'irresponsabilité de Colu. Le réservoir d'eau à la page 41 est assimilé à une bouilloire qui aurait éclaté : il s'agit ici encore d'une synecdoque signifiant le contenu par le contenant. Les milliers de flammèches de l'explosion (p. 233) sont « un parasol d'étoiles filantes » : la métaphore est ironique, puisqu'à l'opposé du parasol qui protège, la retombée des débris enflammés des explosions attaque les villageois. En effet, « dans la rue des Franchises monta le hurlement d'une femme blessée » constate le narrateur aux pages 233-234. Ces tropes, que notre étude n'abordera pas ici dans les complexités de leurs distinctions, parce qu'ils ont en commun une interprétation simple et accessible à tout lecteur, sont remarquables pour leur efficacité puisqu'ils synthétisent et visualisent efficacement ; ils offrent un style très imagé, donc une facilité de compréhension presque sensitive ; c'est cet accès au sens qui séduit le lecteur, amusé aussi de retrouver en cela le « coup de patte » du maître précédemment observé dans la configuration de certains mots. De plus, il est en adéquation avec la jeunesse de la narratrice fictive Céline qui a besoin d'images pour traduire ce bouillonnement de sentiments conflictuels que représente *L'Huile sur le feu*, roman tout intérieur. Cette observation nous permet de déduire une fois de plus les grandes qualités d'authenticité de l'écrivain, qui est aussi fortement Céline qu'il a été Brasse-

Bouillon. Pierre de Boisdeffre écrivait, dans son ouvrage intitulé *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*⁵⁶ :

« On pouvait se demander si le romancier échapperait jamais à l'autobiographie d'une haine passionnée. De fait, les romans qui suivirent y puisèrent une bonne part de leur substance [...]. Il n'a pas été facile à Hervé Bazin, dont le succès avait coïncidé avec une assez médiocre légende, d'échapper à l'autobiographie et de se détacher suffisamment d'une adolescence révoltée pour s'exprimer en des personnages qui ne dussent rien au monde de la Belle Angerie... ».

Pas facile ? Depuis quand la facilité est-elle, au détriment de l'effort et du labeur, un critère de réussite ? Qui se fait une fixation sur *Vipère au poing* sinon la critique elle-même, en refusant à l'écrivain le droit d'avoir écrit un premier roman, le droit de puiser dans son ressenti d'être humain les plus vibrantes peintures de la nature humaine ? Nul « exhibitionnisme dans le style » pour reprendre les termes un peu trop inadéquats à notre goût de Mirsini Tzanavari dans son résumé (*cf. supra*). Nous avons constaté que, neuves ou usées, les métaphores de l'auteur réussissent à allier force et parcimonie : le terme « exhibitionnisme » dénonce donc un excès dans ce qui est donné à voir, un manque de retenue qui sont inappropriés. Quant à la pudeur, nous verrons qu'elle est aussi une autre caractéristique de l'écrivain.

2.2 La personnification (ou humanisation)

La personnification (ou humanisation) : il s'agit de l'opération inverse de la réification. Elle comprend environ 75 phores :

teindre [...] mouiller [...] appelle [...] et continuera d'appeler avec un trémolo dans la voix (p. 9) ; guérit [...] quand elle s'aime (p. 10) ; sommeil [...] acharnées attaquant de biais (p. 11) ; morne (p. 12) ; se fatigue [...] semble se fatiguer [...] simule bien (p. 13) ; affolement (p. 14) ; cette clarté [...] molle (p. 16) ; vomissaient [...] flammes alimentées [...] avaient rôti [...] rasé [...] et surpris [...] rivalisait [...] parsemait [...] menaçaient [...] dévore (p. 17) ; date forte (p. 17) ; faute d'aliment [...] expédiait des paquets d'étincelles (p. 18) ; anémiques (p. 20) ; ravis de s'associer (p. 21) ; semblait courir (p. 26) ; marchent (p. 35) ; rampe [...] hurlent [...] gémissent (p. 37) ; chantant (p. 38) ; concurrence acharnée [...] dévorent (p. 40) ; ne vomit pas (p. 42) ; chantent (p. 43) ; une autre fantaisie (p. 46) ; dédaignant (p. 47) ; nourri (p. 48) ; sous la

56 P. de BOIDIFFRE, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, 7^e édition, Paris, Librairie Académique Perrin, 1968, 1104 p.

présidence (p. 63) ; confiés [...] nous poursuivirent (p. 64) ; fait un demi-tour et se poussant par saccades (p. 77) ; embrasse (p. 83) ; torture [...] étrangle [...] simulent (p. 89) ; important [...] exportant [...] cardent [...] a tout ressuyé (p. 90) ; s'étouffe (p. 91) ; se déplace (p. 94) ; n'avouait (p. 96) ; obèses [...] rendit nerveux (p. 101) ; pissait le sang noble (p. 102) ; se perdit (p. 106) ; nourri (p. 110) ; vomir (p. 113) ; se charge de parfaire la confusion (p. 130) ; rhabillés (p. 131) ; refuse (p. 149) ; frissonnante (p. 150) ; détesté (p. 152) ; file (p. 153) ; gringalet (p. 154) ; méchants [...] carder (p. 162) ; le chant (p. 191) ; fatiguées viennent expirer sur place (p. 193) ; gémir (p. 203) ; fouille [...] qui enlace (p. 236) ; s'est laissé [...] se met à vomir noir (p. 238).

Comme dans la catégorie précédente, nous constatons que le verbe domine sous toutes ses formes : à l'infinitif, à la place de l'adjectif, sous la forme du participe présent ou conjugué. Il semble que le verbe soit celui sur lequel jouent plus facilement personnification et matérialisation. Parce que tout élément n'est jamais mieux défini ni perçu que par son fonctionnement, la personnification ou son pendant la réification opèrent plus facilement par le verbe dans un même objectif : tordre le cou à l'anthropocentrisme. L'homme n'est plus le centre, mais au centre de bouleversements qu'il ne maîtrise pas. À la page 17, l'autre monstre, le feu, est beaucoup plus puissant que Colu puisqu'il assujettit même le soleil et les étoiles : « les flammes alimentées par trente tonnes de fourrage et de grain avaient rôti vingt bêtes, rasé trois cents mètres carrés de bâtiments et surpris dans sa mansarde la vieille Amélie [...]. À trois kilomètres, [l'incendie] rivalisait de clarté avec un soleil couchant, il parsemait la nuit de millions d'étoiles filantes qui menaçaient tous les fenils du bourg. » Ce sont essentiellement les occurrences verbales « alimentées », « avaient rôti », « rasé », « surpris », « rivalisait », « parsemait », « menaçaient » qui déchaînent les fureurs des éléments naturels sur l'homme impuissant. Un orifice essentiel semble au centre de la personnification, par lequel il est à la fois possible de chanter, de crier, de hurler, mais aussi de s'alimenter, de dévorer, de vomir, dans une lutte angoissante et vitale de l'homme contre les éléments : la bouche.

La troisième catégorie sémantique valorise davantage la forme nominale et confirme l'auteur dans ses liens affectifs étroits avec le monde animal :

2.3 Transformation animale

Rapportées à ce thème, les métaphores sont les suivantes :

têtards (p. 9) ; la chouette (p. 10) ; cochons [...] galopais [...] qui lançaient des coups de gueule (p. 16) ; chouette (p. 21) ; beugler (p. 31) ; hennit [...] galoper (p. 33) ; boucané (p. 42) ; la tripe (p. 71) ; mon poulet (p. 86) ; le ronronnement (p. 97) ; la croupe en l'air (p. 112) ; harponna (p. 113) ; cette guenon (p. 117) ; de papillon (p. 119) ; d'oie blanche (p. 120) ; à plonger du derrière (p. 121) ; un zèbre [...] pondait (p. 123) ; la chouette (p. 129) ; ce joli museau (p. 140) ; ses pattes noires (p. 142) ; m'étrillent (p. 144) ; petite charogne (p. 151) ; cette chouette (p. 154) ; microbe (p. 159) ; fouiner (p. 162) ; du fauve (p. 188) ; lèche ce fauve (p. 198) ; rôtie (p. 208) ; le fauve (p. 215) ; tissent (p. 217) ; ma petite abeille (p. 218) ; les quatre fers en l'air (p. 219) ; me galope (p. 227) ; ce crapaud noir [...] d'une queue [...] sur des œufs (p. 228) ; ses grandes dents (p. 231) ; le flanc (p. 233).

Les animaux domestiques (cochons, chevaux, bœufs, poulets, chats, oies, canards, poules) l'emportent sur des animaux sauvages exotiques comme le zèbre, la guenon ou le fauve. Ajoutés à ces animaux de la ferme, le têtard et le crapaud symboliseraient assez bien l'Anjou, (région natale d'Hervé Bazin où se déroulent les plus importants de ses romans, notamment sa trilogie), ce carrefour de rivières (le Loir, la Sarthe et la Mayenne y forment La Maine) dont les larges vallées favorisées par la douceur du climat constituent des secteurs agricoles et d'élevage très riches. Quoi de mieux pour une chouette que ces greniers fermiers en pleine campagne ou à l'orée des bois ? Cependant, un reptile manque dans l'énumération, un reptile qui suffirait peut-être à être le fil conducteur entre les œuvres de Mauriac et celles de Bazin : la vipère, symbole de la haine familiale qu'Hervé Bazin parviendra à dépasser, se démarquant de Gide en écrivant : « Familles, je vous ai ! » (Hervé Bazin, *Ce que je crois*, p. 128).

2.4 La guerre

L'importance du thème semble inversement proportionnelle au nombre de phores utilisés chez un auteur dont les livres sont souvent d'un bout à l'autre le déroulement de batailles psychologiques et conflictuelles très vives et souvent mortelles : Folcoche, comme Tête-de-Drap, trouve la mort à la fin de son combat. Cette

parcimonie ne serait-elle pas une preuve de plus de la pudeur de l'auteur, qui masque ce qui est important dans le déferlement d'événements secondaires et fictifs ? « Un bon tiers de mon existence est passé sous silence. L'épisode "Micou" est réduit à presque rien, alors que je n'ai jamais complètement cessé de croire que, sans elle, j'avais raté le bonheur » précise-t-il dans son *Abécédaire* au mot AUTOBIOGRAPHIE (p. 36-37). L'expression presque hyperbolique « raté le bonheur » nous laisse apprécier la force de discrétion du narrateur qui parvient à taire l'essentiel. Rappelons aussi ce qu'il écrit au début de la définition du mot SECRET (p. 222-223) : « *Cache tes secrets comme le chat cache sa crotte*, avoue Montherlant, cité par Sipriot. Mauvaise méthode ! Si vous en avez, des secrets, parlez abondamment d'autre chose : où le taciturne est soupçonné, un bavard qui se contrôle passe pour un bon bougre qui peut tout dire. » On ne dénombre en effet que 14 phores liés au thème de la guerre :

battre en retraite [...] l'assaut (p. 47) ; ne sont pas légion (p. 50) ; cette flèche (p. 60) ; empalé [...] pilonnaient (p. 63) ; la série noire (p. 81) ; rengainai [...] rengainant (p. 103) ; sous un tir (p. 110) ; me torture (p. 122) ; guérite (p. 123) ; été bombardée (p. 128) ; bannière déployée (p. 197).

2.5 Le monde végétal

Le monde végétal est évoqué avec la même discrétion grâce à l'utilisation de 11 phores environ :

mes racines (p. 9) ; de pruneau (p. 49) ; ce val (p. 73) ; repiqué dans les pots (p. 160) ; ratissaient (p. 188) ; écorces (p. 197) ; à la racine (p. 209) ; une végétation sournoise (p. 213) ; il s'enracine (p. 228) ; les racines ardentes [...] ses branches éclatantes à peine tranchées (p. 236).

Notons l'importance, déjà évoquée précédemment, de l'élément figuré « racines » chez un homme qui en a été privé. Bazin est aussi licencié en sciences naturelles : c'est un amoureux de la botanique ; mais dans *L'Huile sur le feu*, cette passion ne peut que transparaître en pointillés, car le feu dévore tout.

2.6 Les métaphores involontaires

Les métaphores involontaires, c'est-à-dire celles qui appartiennent aux formules toutes faites, aux tics de langage, aux expressions tellement courantes qu'elles sont métaphoriques sans y penser, comportent dix phores :

empoisonner la mémoire (p. 10) ; sortir des toiles (p. 18) ; dans les toiles (p. 153) ; continuait sur sa lancée, crevait l'abcès (p. 104) ; joli cœur (p. 107) ; tire ma révérence (p. 122) ; où-le-roi-va-t-à-pied (p. 138). Il est intéressant de souligner le « t » de la liaison « mal-t-à propos » dans cette dernière expression : par ce biais, l'auteur rappelle avec humour qu'il ne fait que reproduire une expression toute faite avec son défaut populaire de prononciation ; fasse boomerang (p. 180) ; vous n'y avez vu que du feu (p. 243).

Notons que cette dernière expression, entendue au premier degré au sens figuré, est aussi à comprendre au sens propre. C'est cette double perspective qui la rénove ; c'est par cette nouveauté (la possibilité de jouer sur la suppression de l'image) que se referme le roman. Semblant aussi empanachée que les dernières bravades d'un Cyrano, la formule raisonne de façon douloureuse, parce qu'en guise de noble chevalier, Tête de Drap n'est qu'un fou doublé d'un assassin.

À travers un style imagé, le petit nombre de ces expressions presque lexicalisées, confirme une fois de plus la grande maîtrise de l'auteur, son travail, qui ne laisse que très peu de prise au hasard et à l'habitude idiomatique.

2.7 L'art de la représentation et de l'image : le cinéma et le théâtre

L'art de la représentation et de l'image, évoquant le cinéma et le théâtre, constitue neuf phores :

toile de fond (p. 13) ; film tragique (p. 17) ; de polichinelle (p. 127) ; sa mélopée (p. 136) ; farce [...] drame plein d'astuces [...] il a soigné les scènes (p. 195) ; un figurant, une doublure (p. 214).

Seulement neuf phores ! Et cependant, si l'on tient compte du souci constant de l'écrivain de faire adapter la plupart de ses œuvres à la télévision ou au cinéma, du travail sur le roman dans cette perspective (notamment en consultant à la Bibliothèque universitaire d'Angers le synopsis écrit par Bazin à partir de son roman *L'Huile sur le feu* dans le but d'un film télévisé), si, comme nous allons le démontrer, on considère la théâtralité dans l'écriture comme l'un des procédés caractéristiques de l'auteur, il ne serait pas faux de penser que cette pudeur de Bazin que nous avons déjà vue à l'œuvre dans l'écriture-camouflage fait que le nombre de

phores pourrait bien être inversement proportionnel à leur importance. Nous en serons encore plus convaincus au regard des groupements de phores qui suivent :

2.8 L'élément liquide et ce qui gravite autour (la navigation)

6 phores :

inversé par rapport aux autres (p. 21) déployé ; (p. 22) en coup de vent ; (p. 39) océan ; (p. 106) houleuse ; (p. 133) dans une mer de lait ; (p. 188) la poupe en avant.

L'élément est vital et pleinement symbolique pour Bazin, qui, pendant son enfance, a au moins eu la joie de barboter dans certains cours d'eau de l'Anjou. Moustiers commente, à la page 175 de son étude : « Á ce propos, je ne connais qu'un écrivain pour qui l'eau semble avoir compté autant que pour Hervé Bazin, c'est Jean-Jacques Rousseau : « J'ai toujours aimé l'eau passionnément – écrit le misanthrope d'Ermenonville – et sa vue me jette dans une rêverie délicieuse. » Et pourtant, dans un roman où le feu appelle l'eau, le phore se fait discret.

2.9 Catégories sémantiques mineures – en nombre seulement –

2.9.1 La religion

5 phores : jugement de Pilate (p. 67) ; faisaient leurs bouddhas (p. 101) ; d'agneau de l'innocence menacée (p. 102) ; des enfants de Marie (p. 140) ; va tomber des nues (p. 227).

2.9.2 La mort

4 phores : m'ensevelit (p. 50) ; ce moignon (p. 101) ; moignons (p. 155) ; petit sac d'os (p. 217).

2.9.3 L'enfance

3 phores : je suis sevrée (p. 10) ; bouillies (p. 194) ; le cordon (p. 237).

L'enfance, la mort, la religion sont des thèmes étroitement liés et latents à chaque page : si le narrateur raille tant, c'est parce qu'ils l'obsèdent. Dans l'article ZYGOTE (p. 281-282) qui termine *Abécédaire*, ils s'entremêlent dans un délire exalté : « Et pourtant, Seigneur ! en qui je ne crois guère, [...] Oui ! Quand vous voudrez, noir, blanc, jaune, un peu trop petit, un peu trop grand (mais pas moche quand même), enfant d'autres parents en un autre pays et à une autre époque, *refaites-moi zygote !* On efface tout et je recommence. »

2.9.4 *Le jeu*

3 phores : partie gagnée (p. 21) ; beau jeu (p. 49) ; n'entrerais pas dans ton jeu (p. 162).

2.9.5 *La culture du Moyen Âge*

3 phores : son homme lige (p. 22) ; la roue tournait de plus en plus vite (p. 186) ; fait flèche de tout bois (p. 206).

Le lecteur se souvient, dans *La Mort du petit cheval*, de Jean à quatre pattes derrière le comptoir de l'hôtel en train de revoir ses déclinaisons d'ancien français en vue de l'obtention de sa licence de lettres.

2.9.6 *L'histoire romaine*

2 phores : Triumvirat (p. 66) ; de Néron de village (p. 212)

2.9.7 *La mythologie*

1 phore : Dédale (p. 62)

Un phore seulement dans *L'Huile sur le feu*, mais dans l'esprit et l'œuvre de Bazin, le thème est très important, en particulier dans la trilogie : ce qui autorise Claude Herzfeld, dans son article « Mythocritique de la trilogie Rezeau d'Hervé Bazin⁵⁷ » à « être tenté d'emprunter le chemin de la mythocritique » (p. 145) pour rendre compte de la trilogie. La vipère permet d'identifier Jean à Héraclès dès le premier chapitre du roman, cette démesure réclamant d'ailleurs la théâtralité.

Dans *L'Huile sur le feu* comme ailleurs où les thèmes dépendent aussi du genre de l'énoncé, la figure permet d'apporter en quelque sorte un éclairage supplémentaire sur l'auteur-narrateur, que l'on découvre fortement préoccupé par l'humain et très soucieux de son entourage. « Il est heureux qu'au minimum crier pour soi-même soit une façon, puisque nous nous ressemblons tous, de crier pour les autres » constate-t-il au mot ENGAGEMENT dans *Abécédaire* (p. 93-94). Cette prise en compte de l'autre suffit à capter l'attention, mais pas seulement : la séduction pour le lecteur naît aussi du plaisir de reconstituer, figure après figure, un puzzle dont les pièces les plus importantes sont cachées et qui découvre avec une constance remarquable toutes les composantes d'un être plein d'humanité et de sincérité, quel que soit le genre de texte auquel l'écrivain s'essaye. Dans *Abécédaire*, rien de nouveau : tout est déjà dit à mi-mots dans les ouvrages précédents. Cette conception pourrait s'appuyer

57 Cl. HERZFELD, « Mythocritique de la trilogie Rezeau d'Hervé Bazin » dans A.-S. DUFIEF (dir.), *Hervé Bazin Connu et inconnu*, Angers, Presses de l'Université, p. 145-155.

implicitement sur une conception structuraliste lacanienne de l'inconscient selon laquelle les métaphores sont les petits cailloux blancs de l'inconscient qui s'avère la structure cachée de tout être humain sous l'apparence d'une disposition consciente et lucide de soi. « L'inconscient est structuré comme un langage », affirme Lacan. Le refoulé est de l'ordre du signifiant et les signifiants inconscients sont organisés en un réseau où règnent des rapports divers d'association : ces liaisons sont essentiellement métaphoriques. (En considérant que les termes du langage peuvent s'associer par similarité ou par contiguïté, Jacques Lacan fait d'ailleurs une distinction particulière de la métaphore et de la métonymie, considérant la seconde figure obtenue dans une conversation par contiguïté de rapports comme prépondérante par rapport à la métaphore obtenue par similarité). Sans entrer dans ces distinctions, nous avons observé une originalité de l'écrivain que lui-même avoue bien volontiers : plus les sujets le touchent de près, comme le monde littéraire, ou comme la mort, Dieu, l'amour, terminés en aporie dans *Abécédaire*, plus Bazin garde une retenue pleine de discrétion et de respect. Pudeur ? Sans aucun doute : l'homme se tait, l'écrivain fait diversion, sans pour autant être verbeux, mais homme du verbe (nous avons constaté l'importance des verbes conjugués dans les métaphores neuves et usées) et de l'action, du droit au but.

IV Hervé Bazin : écrivain pudique ?

Pourquoi interroger la pudeur sinon parce que, depuis le XIX^e siècle surtout, elle est un élément constitutif de la séduction ? Si la rougeur qui gagne les joues révèle une réception timide de la séduction, les jeux de voiles (jeux de cache-cache) dans les danses orientales en sont l'aiguillon. S'agit-il chez Bazin d'une séduction naturelle ou d'une opération calculée ? Une autre question pertinente consisterait à se demander si, à trop vouloir décomposer la magie de la séduction, à trop vouloir la circonscrire par des étiquettes, on ne risque pas de la voir disparaître. Compte tenu de l'éducation rigide qu'Hervé Bazin a subie, et dans laquelle la sincérité s'exprime presque uniquement dans le dialogue en dedans, dans laquelle aussi l'odieuse confession publique (menée d'autorité par Folcoche) ne peut conduire qu'au mensonge et à l'hypocrisie, la retenue semble inévitable. Se dissimuler (autre jeu de cache-cache) est d'abord pour lui une précaution contre une certaine hargne

familiale, qu'il cultivera ensuite peut-être dans l'intérêt du lecteur, pour mieux le séduire en lui donnant à découvrir par lui-même, à travers les points de suspension, les fausses questions et le langage à double sens.

Pierre Moustiers écrit, à la page 231 de son ouvrage *Hervé Bazin ou le romancier en mouvement* : « Hervé Bazin ne serait pas le romancier qu'il est sans ces pudeurs bien cachées, sans cette anxiété de l'incolore qu'il refoule sous la sûreté de la palette et l'arrogance du burin, sans cet attrait du mot pour le mot qu'il couvre ensuite de sens pour camoufler son propre esthétisme, et sans cette sensibilité qui écrase entre ses doigts la fleur bleue ». L'« anxiété de l'incolore » chez une forte personnalité est tout à fait compréhensible : tout, sauf l'indifférence. De même, la sensibilité « fleur bleue » apparaît comme le talon d'Achille : c'est une vulnérabilité qu'il a appris à cacher. Au mot « ALIBI » de son *Abécédaire*, Bazin avoue lui-même : « Je tais forcément, donc je tue – pour les autres – une partie de moi-même. Écrire est un aveu, doublé d'un camouflage. » L'on songe à cette remarque de Roland Barthes à la page 19 de son ouvrage *Le Plaisir du texte* précédé de *Variations sur l'écriture* au début du chapitre *Illusions* : « Certains linguistes s'en tiennent avec agressivité à la fonction communicante du langage : le langage, ça sert à communiquer. Même préjugé chez les archéologues, les historiens de l'écriture : l'écriture, ça sert à transmettre. Ceux-là sont bien obligés d'admettre, cependant, que, de toute évidence, l'écriture a parfois (toujours ?) servi à *cacher* ce qui lui était confié. » C'est autour de ce verbe mis en italiques par Barthes que se tisse le plaisir du texte et le sentiment de jouissance. C'est sans doute la raison pour laquelle Hervé Bazin développe une sensibilité du verbe qui s'attache à dépoussiérer le mot, à renouveler les expressions pour elles-mêmes, en dehors de toute motivation narrative : c'est peut-être ce qui le pousse à écrire *Abécédaire*, dans lequel le mot est le centre, redéfini à sa manière. Dans *Traits*, l'unité de langage est l'expression à l'emporte-pièce, dégagée à son tour de toute contrainte narrative : et pendant que ces deux unités discutent sur elles-mêmes dans un jeu toujours orienté vers le lecteur, l'auteur s'est caché. Ce sont ses fantômes, ses obsessions qu'il poétise dans *Traits* en les dissimulant sous les collectifs « nous » ou « on ». La vanité de la vie, au sens étymologique du terme, il l'exprime à plusieurs reprises, par exemple dans *Concession temporaire* (p. 31) :

« Les plus riches tombeaux
Ne préservent pas

De la fosse commune
Qui est l'oubli. »

Dans ce trait, le superlatif relatif du premier vers « les plus riches tombeaux » et l'article défini déterminant les groupes « la fosse commune » et « l'oubli » qui referment le poème enfouissent les préoccupations de l'auteur sous des généralités qui consolent parce que, au même titre que les autres règles ou lois sur le vivant, elles constituent des vérités que personne ne peut changer. Dans « la chute » (p. 33) avertissement adressé à la deuxième personne par l'adjectif possessif « ton », Bazin joue avec la formule biblique « mais au septième jour les murs tombèrent » qu'il adapte en « *[m]ais au septième tour les murmures tombèrent...* ». Cette phrase tronquée, où la typographie et les points de suspension soulignent l'amusement sacrilège, cette phrase lancée par le vers précédent « la renommée glosait autour de ton succès », c'est aussi et surtout le narrateur, préoccupé par des soucis de renommée et de succès, qui la prend comme un boomerang en pleine tête. Même lucidité sans illusion dans le poème « L'hominien » (p. 87) dans lequel le recul anthropologique exprimé par le titre, de même que l'indétermination de la proposition relative « qui a vu sa statue » au début de ce qui prend davantage les allures d'une maxime que d'un poème éloignent le narrateur de toute tentation égocentrique :

« Qui a vu sa statue,
Il a vu son fossile :
Enfoui dans l'épaisseur du vent. »

L'alliance de mots « l'épaisseur du vent » qui finit la formule en dit long sur le point de vue d'Hervé Bazin. Il y a aussi les conseils éclairés de ce grand poète Paul Valéry qui lui demande de « serrer » : dans ces conditions, y a-t-il encore suffisamment d'espace pour la douceur et l'épanchement ? Il y a surtout l'éducation à la Folcoche qui n'est pas de la fiction et qui l'a marqué au fer rouge, sevré beaucoup trop tôt de tendresse : « ceux qui ont été caressés dans leur enfance n'imaginent pas à quel point ceux qui ne l'ont pas été les envient, en restant incapables d'appartenir vraiment à la tribu des doux » avoue-t-il au mot TENDRESSE dans *Abécédaire*.

Cependant, deux raisons essentielles parce que conséquentes l'obsèdent dans sa retenue ou sa dissimulation. Développons-les ci-après.

1 La Justice : une épée de Damoclès menaçante

Le contenu de certaines lettres répertoriées à Angers dans le Fonds Hervé Bazin présente un écrivain excessivement tourmenté depuis son premier roman dit « à scandale » *Vipère au poing* à l'idée que des proches hostiles à ses écrits le broient, lui et son roman, dans la machine judiciaire : dans une lettre datée du premier août 1973 adressée au biographe Jean Loize, Hervé Bazin se plaint du travail que le chercheur a effectué. Les réprimandes qu'il fait à ce dernier sont d'une importance capitale parce que d'abord on perçoit Bazin dans un règlement de compte comme on a peu l'habitude de le voir, et qu'ensuite la missive nous engage à apprécier une atmosphère familiale malsaine contre laquelle, à tort ou à raison, il s'efforce de se protéger depuis 25 ans ; s'expliquent ici certaines peurs, certains camouflages dans le style que nous avons déjà commencé à évoquer. C'est donc afin de mieux appréhender les chimères de l'auteur qu'il nous a paru intéressant de produire ici la totalité d'une lettre annoncée comme non publiable « sous aucun prétexte » et dont le ton de reproche à ce point ne se retrouve dans aucune autre.

« [...] Je regrette que votre séjour à la maison ait été écourté, mais je ne regrette pas d'avoir eu le temps de lire les deux tiers de votre manuscrit titré *Les Clefs d'Hervé Bazin* et de m'être aperçu que sous cette forme, il est impubliable. Vous vous êtes laissé entraîner sur un terrain qui n'est pas celui de la littérature, mais plutôt sa banlieue. Nous sommes loin de votre « Alain Fournier » dans le ton comme dans les intentions. J'attendais un ouvrage critique où vous feriez l'histoire de chaque livre et diriez où, quand, comment, pourquoi il a été écrit. C'est ce qu'annonçait le titre. Vous avez au contraire entrepris une biographie, exploré pas à pas une vie privée, mes parents, mes frères, mes petites amies, mes femmes successives, mes relations, mes enfants, tout y passe et chacun figure sous ses noms et prénoms, chacun est cerné de dates comme de détails. Rien n'échappe de ce qui vous a été confié au long des années en vertu d'une amitié datant d'un quart de siècle. Certes, j'ai moi-même dans mon œuvre utilisé mon expérience et trois de mes livres sont réputés autobiographiques ; mais justement ce fut toujours à travers le roman, dans des récits tellement transposés que nul ne puisse s'en plaindre ni même se vraiment reconnaître sous le personnage fort différent de la personne. Des rapprochements faits par les tiers, journalistes et lecteurs, je n'ai jamais signé une confirmation, attentif au contraire à brouiller mes traces, à me disperser comme tous les écrivains, par petits morceaux dans mes livres, en revivant différemment des portions d'existences, en les réinventant tels que j'eusse préféré les vivre. Je vous vois procéder à des identifications, étiqueter des personnages, mettre des noms sur eux avec tranquillité, et cela en utilisant fréquemment la citation, en mettant des choses dans ma bouche. Vous avez dit à ma femme Monique que c'était pour votre sécurité, pour que ça fasse vrai, pour qu'on ne puisse vous attaquer ni vous taxer d'invention. Mais comment pourrais-je accepter de me voir attribuer des révélations que je n'ai pas toutes dites, ou que je n'ai pas dites de cette façon-là, ou que je n'ai pas dites dans le contexte, ou qui ont été confiées à Jean Loize mon ami, sans être destinées aux lecteurs d'un ouvrage imprévisible il y a 25 ans [...]. Et je vous garantis que la moitié de ces gens-là ne vous laisseront même pas imprimer leurs noms [...]. Il y a 25 ans que je navigue entre les écueils, et je connais bien la question : on a employé tous les moyens pour m'intimider. On m'a même contesté mon nom. J'ai dû faire valoir que le nom d'Hervé Bazin étant mon patronyme, amputé de mon prénom, ne pouvait en aucun cas faire l'objet d'une opposition, puisque, s'il est propriété d'une famille entière, il est aussi la mienne [...]. Mais vous me semblez d'une ignorance totale sur le chapitre, et ce serait vraiment un paradoxe

que 25 ans de prudence soient anéantis par un ami allant au-devant des coups avec une allégresse suicidaire. N'importe quel éditeur du reste le comprendra tout de suite, et je ne vois pas HACHETTE s'engager dans une telle entreprise, même si cette raison, qui est aussi la mienne, ignorait – et elle n'ignorera pas – que je m'y oppose. [...] Si cette biographie paraissait, ne serait-ce que par fractions, ne serait-ce que dans un journal ou un périodique, je serais le premier plaignant, et j'ai toujours été extrêmement réticent à l'égard des biographies. Et c'est pourquoi je ne me suis pas fait faute de les décourager, voire de les arrêter, alors qu'inversement la critique littéraire étant du droit de chacun, je ne réponds même pas aux pires attaques lancées sur ce terrain [...] Bref, en mon nom comme au nom des tiers, femmes, enfants, petits enfants que je représente, j'interdis tout déballage biographique. Je récusé toute citation faite à ce sujet et mise dans ma bouche, qu'elle soit ou non l'exploitation d'une confiance amicale. Je me retranche derrière la loi qui déclare inviolable le secret de la vie privée des personnes et condamne toute divulgation faite contre leur gré. »

Nota bene de l'auteur : « Cette lettre est une mise au point entre personnes privées et n'est sous aucun prétexte un document publiable. Elle peut seulement faire foi en justice de la position prise par son signataire s'il était nécessaire d'en établir la date et d'en expliquer les raisons. »

Vingt-cinq ans de prudence ! Réalité ou légère paranoïa ? Voilà en tout cas ce à quoi l'auteur ne veut pas renoncer : le respect de sa vie privée. Son refus de révélations personnelles est farouche, comme le prouve la force des expressions « je m'y oppose », « extrêmement réticent », « j'interdis tout déballage », « je récusé toute citation », « inviolable », « condamne toute divulgation » ; les hyperboles martèlent la phrase jusque dans le « nota bene de l'auteur » : « sous aucun prétexte » cette lettre n'est publiable. Précisons qu'elle est aujourd'hui consultable et exploitable en toute légalité, puisqu'elle compte parmi l'ensemble des documents rachetés par la ville d'Angers et mis à disposition du public à la bibliothèque universitaire de la ville. Jusque dans le privé de cette lettre, l'auteur récusé l'autobiographie. L'écriture du caché s'avère être pratiquée avec application, Bazin disséminant au gré de ses œuvres les morceaux de puzzle de sa vie en interdisant aux critiques toute tentative de reconstituer l'ensemble. Se trouvent expliqués l'humour et les faux-fuyants lorsqu'en 1986, soit presque 40 ans plus tard, et alors que de nombreux protagonistes sont morts, il refuse toujours de fournir des réponses claires sur le caractère autobiographique de sa trilogie, biaisant avec des « peut-être » et des pourcentages. Il ne s'agissait pas là, comme nous l'avions cru alors, d'une coquetterie d'auteur, mais d'une préoccupation, d'une angoisse réelles. D'ailleurs, s'il dédie *La Mort du petit cheval* à ses enfants Jacques, Jean-Paul et Maryvonne, il s'empresse de noter en préface à *Cri de la chouette* ces quelques lignes qui rappellent ses appréhensions : « *Vipère au poing* et *La Mort du petit cheval* étaient déjà des romans. *Cri de la chouette*, leur suite, l'est aussi : l'identification des personnages avec des personnes serait illusoire. » Il est intéressant de noter que la notion d'autobiographie figure dans la liste des mots de vocabulaire préférentiels de l'*Abécédaire*, et que l'écrivain y

rappelle que dans ses romans, « les familles mises en scène ne correspondent en aucune façon à la [s]ienne », selon sa métaphore consacrée qu'« entre la glaise et le pot il y a l'intervention du tour et le coup de pouce du potier ». Pour exemple, il avoue l'épisode de « Micou », réduit à presque rien, « alors qu'[il n'a] jamais complètement cessé de croire que, sans elle, [il] avai[t] raté le bonheur. » L'importance de cette jeune femme va peut-être jusqu'à motiver inconsciemment le diminutif de « Nic », abréviation du pseudonyme de Nicolas Dozance utilisé par le directeur du journal *La Coquille* jusqu'après guerre. On constate que le N se confond parfois avec un M au bas des lettres adressées à ceux qui lui sont très proches : « Nic » se lit plutôt « Mic ». De nombreuses lettres sont signées de ce monosyllabe d'emprunt ambigu avant 1948 : technique du camouflage, fuite en avant, vérité codée, qu'évoque d'ailleurs l'auteur au mot PRÉNOM de son *Abécédaire* : « Selon le prénom qu'on me lance, je sais à peu près à quelle période de ma vie j'ai connu mon interlocuteur. Mais un psychiatre ne s'y tromperait pas. Je n'ai cessé de me fuir jusqu'à la quarantaine. » À la faveur des événements, l'écrivain se colle des étiquettes pour éviter de se regarder tel qu'il est, jusqu'à la quarantaine, période charnière qui, en lui ouvrant l'ère du succès, le réconcilie avec lui-même. Deux motivations essentielles percent dans la lettre à Jean Loize : d'abord sur le plan familial, une persécution en amont, puisque depuis *Vipère au poing*, Hervé Bazin ne cesse de « navigue[r] entre les écueils », et l'indécence en aval, qui éclaboussera femme, enfants et petits-enfants ; même force hyperbolique dans l'adjectif indéfini « tous » et dans l'adjectif qualificatif « suicidaire » concernant les expressions respectives « on a employé tous les moyens pour m'intimider » et « par un ami allant au-devant des coups avec une allégresse suicidaire ». La clairvoyance que l'auteur réclame de Jean Loize semble de bonne foi. Cependant l'autre motivation relève d'une préoccupation plus proprement littéraire : comment dire la vérité avec des outils qui ne sont pas fiables, et dont le sens peut varier en fonction de leur choix, du contexte, des destinataires, des époques ? En un mot, Bazin semble constater une incompatibilité fondamentale entre la véracité des faits racontés et certains caractères stylistiques du discours : « Comment pourrais-je accepter de me voir attribuer des révélations que je n'ai pas toutes dites, ou que je n'ai pas dites de cette façon-là, ou que je n'ai pas dites dans le contexte [?] » C'est là un défaut irréparable de l'autobiographie, qui met en question sa prétention à la vérité, et qui est peut-être

l'une des causes de sa disgrâce depuis le début du XX^e siècle. Selon un premier type de définition, stylistique, l'impossibilité de l'autobiographie, sa métamorphose en autofiction, tient à certains effets découlant du type de langage employé ; selon un second type de définition, référentielle, l'autobiographie se transforme en autofiction en fonction de son contenu, et du rapport de ce contenu avec la réalité. On songe alors à Alain Robbe-Grillet lorsqu'il expose dans *Le miroir qui revient* (1984) un ensemble de griefs à l'égard du style qu'on est presque inévitablement amené à utiliser quand on veut faire le récit de sa vie : revenant sur les passages où il vient de tenter de raconter quelques souvenirs d'enfance, Alain Robbe-Grillet se livre (p. 17) à une impitoyable critique de ses propres manières de dire :

« Quand je relis des phrases du genre « Ma mère veillait sur mon difficile sommeil », ou « Son regard dérangeait mes plaisirs solitaires », je suis pris d'une grande envie de rire, comme si j'étais en train de falsifier mon existence passée dans le but d'en faire un objet bien sage conforme aux canons du regretté *Figaro littéraire* : logique, ému, plastifié. Ce n'est pas que ces détails soient inexacts (au contraire peut-être). Mais je leur reproche à la fois leur trop petit nombre et leur modèle romanesque, en un mot ce que j'appellerais leur arrogance. Non seulement je ne les ai vécus ni à l'imparfait ni sous une telle appréhension adjectivale, mais en outre, au moment de leur actualité, ils grouillaient au milieu d'une infinité d'autres détails dont les fils entrecroisés formaient un tissu vivant. Tandis qu'ici j'en retrouve une maigre douzaine, isolés chacun sur un piédestal, coulés dans le bronze d'une narration quasi historique (le passé défini lui-même n'est pas loin) et organisés suivant un système de relations causales, conforme justement à la pesanteur idéologique contre quoi toute mon œuvre s'insurge. »

Le style narratif de l'autobiographie trahit inévitablement le vécu, au moins pour trois raisons : parce qu'il opère une sélection en isolant certains faits, parce qu'il a tendance à organiser le passé selon une logique causale, et qu'enfin l'état émotionnel ressenti ne peut se formuler qu'*a posteriori*. Il faut peut-être aussi prendre en compte le problème de l'historicisation de l'écriture au sens où l'entend Roland Barthes⁵⁸ lorsqu'il parle de l'emploi du passé simple ou des abus de la métaphore, la langue étant conditionnée par son Histoire, porteuse du Temps : c'est l'artisanat du style qui a produit « une sous-écriture », dérivée de Flaubert, et qui « est un combinat des signes formels de la Littérature (passé simple, style indirect, rythme écrit) [...], en sorte qu'aucune écriture n'est plus artificielle que celle qui a prétendu dépeindre au plus près la Nature » (p. 49, *op. cit.*). « [S]euls des écrivains bourgeois [comme Bazin ?] peuvent sentir la compromission de l'écriture bourgeoise », conclut-il (p. 53). Pour Hervé Bazin d'ailleurs, dont l'écriture du « je » se met entièrement au service de la réception des « nous », le vrai n'est pas intéressant dans le sens où le

58 R. BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éd. du Seuil, Gallimard, 1972, p. 46-52.

vraisemblable est la véritable marque de fabrique de l'écrivain : « pour ma part, je ne me sens pas tributaire de l'exact : je l'utilise s'il m'arrange ; je l'élague s'il le faut ; je l'enrichis d'imaginaire dans la mesure où celui-ci invente ou reconstitue du vraisemblable (qui en définitive l'emporte sur le vrai) écrit-il au mot AUTOBIOGRAPHIE dans son *Abécédaire* (p. 36).

Si l'écrivain demeure, quoi qu'il en soit, condamné à louvoyer, face aux persécutions constantes d'un clan favorisé par la Justice, et n'ayant pour y répondre que des outils défailants qui manquent de justesse, une opposition plus forte parce qu'inhérente à sa personnalité l'empêche d'écrire la vérité.

2 La honte de l'aveu

Le fait est que la vraisemblance affichée est toujours plus facile à porter que la vérité, quand cette dernière est terrible et qu'on a le souci du lecteur : la dureté de l'enfance d'Hervé Bazin l'a marqué au fer rouge ; même si on en est la victime, toute révélation publique d'un dysfonctionnement allant de la simple erreur à l'anormalité nous renvoie comme un boomerang le sentiment déstabilisant d'être honteux. Le malaise est double : l'éducation familiale, religieuse, sociale qu'il a subie puis dénoncée l'expose tout d'abord comme enfant a-normal (hors norme), mais aussi comme dénonciateur indigne, qui salit sa propre mère en place publique. La famille saura le lui rappeler. Jean Rezeau éveille en chaque lecteur qui a (eu) une mère les ressentis contradictoires de la pitié et de la désapprobation. Indépendamment des autres, l'écrivain peut aussi être affecté par la honte de lui-même, obsédé par l'idée qu'une mère tient de la « maman », avec toute la réciprocité de tendresse que ce lien implique, et qu'en lui faisant mal, il se dénature lui-même. D'où la tendance à vouloir se disculper, en soulignant que la seule responsable de la rupture de ce lien, c'est sa mère. Si le mot « maman » lui « chauffe les oreilles » au début du chapitre IV de *Vipère au poing* (p. 33), c'est parce qu'il a l'impression d'être le seul, avec ses frères, à être écarté de ce lien affectif qu'ils comprennent mal faute de ne le percevoir qu'à travers les autres :

« [m]aman, bien que ce mot fût par certains de nos proches tout voilé de réticences, maman, parce que nos petits cousins le disaient avec l'air de sucer un berlingot, maman, parce que le notaire et la tante Thérèse avaient presque la même manière de le prononcer en parlant de grand-mère, maman, malgré le « madame votre mère » terriblement lourd de Mlle Ernestine, maman, quoi ! ça nous chauffait les oreilles. »

À l'intérieur du court paragraphe, les cinq reprises du mot, accentuées par l'emphase de sa mise en apposition, sont à la mesure de l'indignation et de la jalousie de Brasse-Bouillon. Le parallélisme produit par l'enchaînement des subordonnées circonstancielles renforce la colère. L'humour naît de l'écart entre ce mouvement d'humeur et la tendresse affectueuse contenue dans le terme familier « maman ». Revient alors à la mémoire du lecteur une révélation terrible, pourtant faite en passant, du temps où Frédie et Jean étaient confiés à cette grand-mère qu'ils n'avaient pas le droit d'appeler mémé : « mais qui avait le cœur de ce diminutif plébéien, [et qui] nous avait sauvés de sévices inconnus, mais certainement graves. J'imagine les biberons additionnés d'eau sale, les couches pourries, les braillements jamais bercés... Je ne sais rien de précis. Mais on ne retire pas ses enfants à une jeune femme sans motifs graves. » (p. 22) La distanciation devient donc nécessaire, pour le propre équilibre du narrateur, et l'écriture peut même avoir des vertus thérapeutiques : au mot « DÉFOULEMENT » de son *Abécédaire*, Bazin précise que « si écrire, c'est “ le moyen de ne pas être interrompu quand on parle ”, c'est aussi la seule façon d'être son propre psychanalyste en se couchant sur un divan de papier ». À la page 91 d'*Abécédaire* (au mot « ELLE »), Bazin lâche l'aveu de la nécessité de déformer dans ses romans pour ne pas subir. C'est une autre manière de prendre de la distance. « Elle », la jeune fille aimée après quoi « le reste de [s]a vie ne [lui] a fourni (abondamment) que des égratignures » figure bien dans un de ses romans, « mais d'une façon si déformée (ne pas subir) qu' [il se] le reproche aujourd'hui. » Dans « THÉÂTRE », il n'hésite plus :

« Allons ! Avouons-le. Je n'ai, nous n'avons, nous ne pouvons avoir que des attitudes *composées*. Dans un monde où le naturel, une fois chassé, ne revient qu'au galop d'escargot, comment faire autrement ? Nulle vie réussie qui ne soit d'un acteur, sachant autour de sa pièce organiser la claque ; ou même le tollé (Jean-Edern). »

Dissimuler son parcours, savoir entretenir une popularité scandaleuse ou admirable, mais remarquable, avec parfois l'écueil d'avoir honte de ses hontes cachées, voilà pour lui comme pour d'autres la recette d'une vie d'écrivain réussie. Dans cette optique, cette dernière devient un théâtre dans lequel le ton, les gestes, les situations sont forcés pour être bien vus du spectateur.

Une première observation à la surface des procédés d'écriture bazinienne nous a donc permis de mieux comprendre d'où provient la rupture la plus évidente, la consistance essentielle de ce bord défini par Roland Barthes dans *Plaisir du texte* :

« le plaisir de la lecture vient évidemment de certaines ruptures (ou de certaines collisions) [...] Deux bords sont tracés : un bord sage, conforme, plagiaire (il s'agit de copier la langue dans son état canonique, tel qu'il a été fixé par l'école, le bon usage, la littérature, la culture), et *un autre bord*⁵⁹ » (p. 87). L'originalité (séduction supplémentaire) chez Bazin réside dans le fait qu'il ne s'agit pas « de subversion, de violence » (p. 88), chemin qu'il aurait pu avoir des raisons de suivre, mais de renaissance des mots : si là où le bord est le plus net se trouve la « matérialité pure : la langue, son lexique, sa métrique, sa prosodie » (p. 88), il apparaît que l'« intermittence érotique », le « scintillement même qui séduit » (p. 89), « les éraflures » imposées « à la belle enveloppe » (p. 91) ne jaillissent pas d'une « perte », d'une « déflation », d'un « fading », mais ici d'une reviviscence du langage, « qui saisit le sujet au cœur de la jouissance » (p. 88) et offre les mêmes effets « jambes de coton » décrits par Julien Gracq précédemment (*op. cit.*). Si c'est l'intermittence « comme l'a bien dit la psychanalyse » qui est érotique, c'est d'abord dans cette alternance là que prend source le plaisir du lecteur. En nous disposant à aborder d'autres « mises en scène d'apparitions-disparitions », notamment dans l'alternance des systèmes d'écriture ou la polyphonie, nous nous proposons d'étudier une autre consistance de la faille, c'est-à-dire comment l'écrivain, pour se protéger (des autres comme de lui-même), met en place, dans son écriture, différents artifices de distanciation qu'il module en fonction des genres d'énoncés.

59 En italiques dans le texte.

DEUXIÈME PARTIE

La séduction née des nécessités d'une distanciation

Contraint à chasser le naturel par sa famille, par l'écriture aussi, enfin à cause d'une société qui n'est pas encore prête à accepter les revendications d'Hervé Bazin, l'auteur a recours à différents procédés qui, par là même, vont lui procurer une autre marque de fabrique, tout aussi originale, distinctive et séduisante que son attachement aux mots : il s'agit d'une écriture un peu surjouée comme au théâtre, et à plusieurs voix : celle du narrateur doublée à intervalles réguliers par les accents de vérité et les implications souvent amusées de l'écrivain, celle des personnages qui, surtout dans la trilogie, s'adonnent à des rôles de composition dénoncés par une théâtralité excessive jusqu'au ridicule.

Il convient tout d'abord d'observer toutes les déclinaisons de la théâtralité dans la trilogie bazinienne.

I L'expression de la théâtralité dans la trilogie

1 *Vipère au poing*

Dans ce premier roman surtout, pour des raisons qu'il nous appartiendra de préciser après notre observation, les personnages sont constitués de deux facettes, sur le modèle du narrateur, partagés entre un rôle de façade bourgeois, et une personnalité dont les particularités propres à tout un chacun ont du mal à se plier à des règles communes. « Je » lui-même joue à ce jeu d'oscillations entre narrateur et auteur. Hervé Bazin s'applique ainsi à montrer l'ambivalence, l'hypocrisie sociale et humaine : il y a ce que les personnages sont, il y a ce que les personnages font. Chacun devient un acteur hypocrite dénoncé par la mauvaise qualité de son jeu : l'exagération, les simulacres dûs à un certain conditionnement, la peur de la sincérité font de tous des pantins sans talent, calculateurs et ridicules.

1.1 Des jeux d'acteurs qui manquent de talent

Au début du livre, les personnages (le chien y compris) déboulent sur la « scène » dans une « scène d'exposition » digne de Grand Guignol (p. 9) :

« Quel drame ! Appels, exclamations entrecroisés, affolement de talons par les escaliers. Madame ! Monsieur l'abbé ! Par ici ! Où sont les autres ? Aboiement de Capi, le chien (nous avons déjà lu *Sans Famille*). Cloches. Enfin grand-mère, aussi blanche que sa guimpe, poussant du bout de sa bottine son éternelle longue robe grise, jaillit de la porte d'honneur. En même temps surgissait de la bibliothèque, aile droite, la tante Thérèse Bartolomi, comtesse de l'Empire, puis mon oncle le protonotaire apostolique et, de la lingerie, aile gauche, la

gouvernante, la cuisinière, la femme de chambre... Toute la famille et ses satellites débouchaient des innombrables issues de *La Belle Angerie*, cette grande garenne. »

Comme au théâtre, ce début de roman a pour fonction de « donner l'impulsion », de lancer l'action : pour l'orchestrer, la ponctuation se fait très expressive. Le point d'exclamation donne le ton ; la première phrase de cette belle tirade marque la distanciation pleine d'humour du narrateur : pas de tragédie, mais « quel drame ! » La pièce est d'un genre mineur, bourgeois : elle s'annonce comme une dégringolade de tracasseries domestiques dont la présentation trahit le grotesque. La confusion règne : dans les premières lignes, le discours fonce au mode direct libre en s'empêtrant dans le récit. Ce dernier est d'abord accéléré par l'énumération de groupes nominaux débarrassés de leurs déterminants : sons et mouvements alternent sans ordre. L'entrée en scène est donc ratée, parce qu'il n'y a pas de hiérarchie : s'accumulent sur la page Madame, Monsieur l'abbé, le chien, les cloches, « enfin grand-mère » : la nominalisation du son en « cloches » (si l'on considère en plus la connotation péjorative de cet objet dans un glissement métaphorique) et en « aboiement » est responsable de l'erreur : ces éléments devenus noms communs, donc acteurs à la faveur de la précipitation n'ont pas leur place dans une énumération de personnages. À l'inverse, la métonymie « affolement de talons » réduit les humains au bruit que font leurs chaussures : animal, objet, humains surgissent pêle-mêle. Un mouvement de fuite en avant est accentué par les verbes « poussant du bout de sa bottine », « jaillit », « surgissait », « débouchaient » : ceux-ci prolongent l'absurde jusque dans la façon inattendue qu'ont les acteurs de cette pièce d'apparaître sur la scène. Le lecteur ne peut que s'amuser de cette bousculade désorganisée et généralisée tant dans l'espace que dans le nombre des participants : on jaillit de partout, de l'aile gauche, de l'aile droite, enfin « des innombrables issues de *La Belle Angerie* », associée sans hésitation à une « grande garenne ». De plus, les points de suspension, suivis de l'expression hyperbolique « toute la famille et ses satellites » soulignent le fait que c'est une famille indénombrable, comme les lapins, mais au complet, qui va occuper la scène ; cette démesure numérique, incompatible avec l'espace fini d'une scène de théâtre ajoute à la confusion. Le grotesque provoqué par l'exagération du nombre, des mélanges, et le rythme précipité avertissent déjà du genre – ridicule – de la pièce qui va se jouer. L'ensemble fait très vaudeville, pas seulement à cause de l'attitude des bourgeois, mais aussi par la mise

en scène que la description suggère. L'agitation ressentie nous fait songer aux pièces de Feydeau dont le nombre impressionnant de portes (entrées/sorties) et de plans (avant-plan, arrière-plan) annoncés dans les didascalies surprend le lecteur, le genre représentant les travers de l'univers bourgeois et de ses valeurs. Et la famille de former cercle aussitôt autour du personnage principal, dans un dialogue dont la disposition sur le papier corrobore l'idée de théâtralisation :

TANTE THERESE. – Est-elle morte ?

LA BONNE. – J'espère que c'est une couleuvre.

LA GOUVERNANTE. – N'approchez pas Frédie !

LA CUISINIÈRE, sourde et muette. – Krrrrrh !

L'ABBE. – Je te promets une de ces fessées...

GRAND-MÈRE. – Voyons, mon chéri, lâche cette horreur ! (*ibid.*, p. 9-10)

Même la gouvernante, « sourde et muette » a sa réplique à donner : le « spectateur » goûte à l'absurdité la plus totale, tandis qu'Hercule jubile en arborant sa vipère ! Du coup, toute la gravité et le péril d'une telle scène s'envolent : l'enfant est « impavide » et « glorieux », l'oncle « raide comme la justice », jusqu'à la fessée de la grand-mère qui est « méthodique » : chaque personne est personnage, guindé dans son rôle, et ne fait que s'appliquer à bien le jouer. De là à parler de types, comme dans la Commedia dell'arte... « Papa, vous ne trouvez pas que maman ne se ressemble pas quand elle dort ? » demande Jean à son père (p. 104). « M. Rezeau considéra sa femme quelques instants et me fit soudain cette étonnante réponse : “C'est vrai qu'elle est mieux sans masque” ». La réponse n'est pas surprenante pour le lecteur : Folcoche, comme les autres, joue son rôle, motivé par un engrenage de raisons personnelles. Le tout se passe sur un point haut et en représentation : le perron, qui fait office de scène. Même cacophonie à l'arrivée de Folcoche au chapitre III. Le tourbillon de la vie exprimant à merveille l'insouciance pleine d'incompréhension de l'enfance est admirablement rendu par l'énumération dans la première phrase :

« Le protonotaire, la gouvernante, les vieux domestiques, l'hiver à Angers, le chignon de grand-mère, les vingt-quatre prières diverses de la journée, les visites solennelles de l'académicien, les bérets des enfants des écoles respectueusement dépouillés à notre approche, les visites du curé venant toucher le denier du culte et le denier de Saint-Pierre et la cotisation pour la propagation de la foi, la robe grise de grand-mère, les tartes aux prunes, les chansons de Botrel sur le vieux piano désaccordé, la pluie, les haies, les nids dans les haies, la Fête-Dieu, la première communion privée, la première communion solennelle de Frédie avec, en main, le livre qu'avait porté notre père, et, avant lui, notre grand-père Ferdinand, et, avant lui, notre arrière-grand-père également Ferdinand, les marronniers en fleur... »

Cette succession qui nous prend, qu'on n'a donc pas le temps de s'expliquer et qui, de toute façon, est dans l'ordre des choses, hétéroclite donc assez ridicule elle aussi, ponctuée majoritairement de simagrées religieuses, aurait pu étourdir indéfiniment, comme l'évoquent les points de suspension ; mais elle est hachée par deux adverbes « puis », « soudain », abruptement donc presque inexplicablement stoppée par la brutalité de l'expression laconique : « grand-mère mourut » ; c'était donc elle qui avait le rôle de faire tourner ce grand manège de la vie ! La reprise de l'expression en fin de chapitre rappelle que la suite de l'histoire est une pièce de théâtre du genre dramatique : « Grand-mère mourut. Ma mère parut. Et ce récit devient drame. » La succession de ces trois phrases est remarquable à plusieurs titres : finalité de ce qui précède, elle claque comme les trois coups frappés sur la scène pour avertir du début de la pièce. Les deux premières phrases en parataxe reposent sur un parallélisme plein d'humour : « grand-mère » appelle chronologiquement « ma mère », de même que se suivent les deux actions antonymes au passé simple de premier plan « mourut »/ « parut » pour former une paronomase ; réduites à la quantité minimale et se faisant écho grâce à la rime en [ry], elles sont amplifiées sur le plan sonore jusqu'à devenir théâtrales. La conjonction de coordination qui les lie à la dernière phrase annonce leur conséquence : le changement de tiroir temporel – le passage du passé simple au présent de l'indicatif – fonctionne d'abord comme un présent de dramatisation (ou présent de narration) ensuite comme présent d'énonciation : dans cette dernière valeur se rejoignent narrateur et auteur. La distanciation entre les deux temporalités – le moment de l'écriture et le moment de l'histoire racontée – leur offre l'humour. La notion est importante, tributaire du sens qu'on y met, née davantage d'une combinatoire de procédés que définie par un seul : nous y reviendrons. Dans cette pièce, la position du narrateur-auteur est confortable puisque celui-ci s'en est sorti : le raté a fini par réussir. Le tragique et la gravité d'une telle scène s'envolent aussi à cause de la métaphore dévidée jusqu'au bout du roman : la vie n'est qu'un théâtre ; à cause aussi de l'absurdité des genres, de la sécheresse de la phrase s'opposant radicalement aux circonstances, de l'indécence des mots expédiant la grand-mère sans plus de ménagement. À cause enfin – et surtout – de tous les excès et les abus de certains rôles : les coups de fourchette de Folcoche, ses séances de confessions publiques qui font dire au narrateur : « C'est pourquoi cette tragédie, encore froide, rejoignit-elle le comique » (p. 67), le « coup » du portefeuille... ; du

côté des enfants, leur irrespect de paroles, de gestes, de comportement qui va jusqu'à la tentative d'assassinat de leur mère ! (chap. XVI).

Même l'édifice de la « Belle Angerie » force le trait : « Cet ensemble de constructions, parti sans doute d'un fournil, est arrivé à faire figure de manoir [...] *La Belle Angerie* est très exactement le prototype des faux châteaux chers à la vieille bourgeoisie » (p. 14). Évidemment, cette application à trop bien faire, dénoncée par les expressions « à faire figure de » et « le prototype des faux châteaux » (comment le faux servirait-il de référence ?) trahit les failles, les faux-semblants : les deux tourelles sont « nobles », mais elles « dissimulent les cabinets d'aisances », la serre est immense, mais « stupidement orientée au nord », les pigeonniers « depuis longtemps abandonnés aux moineaux » ; les puits, au nombre de trois et « chapeautés d'ardoise taillée » sont comblés. Tout n'est que « mythe », jusqu'à l'Ommée qui n'est qu'un « filet d'eau ». La restriction ôte toute illusion. L'ensemble du bâtiment n'est en réalité habitable qu'en été, et « ladite région » décroche le pompon pour être « la plus arriérée de France » ! La mort du grand-oncle est brossée avec le même humour et la même exagération : elle « fut l'occasion d'un grand défilé de bien-pensants consternés, sous une pluie battante de postillons et d'eau bénite. » Cette théâtralité est entretenue par la valse des hyperboles : « ce héros » cède la place (p. 20) au « vénérable grand-père » aussi haut en couleurs, dont « quatre [filles] devaient embrasser l'état religieux », et à qui il « fallait un fils pour perpétuer le nom et les armes » : pas de sentiments, rien que du devoir accompli aux yeux du monde, jusqu'à la mort, puisque, comme le narrateur s'amuse à en rajouter, le « vénérable grand-père [...] ne voulut point mourir avant d'avoir fait encore quatre enfants à Marie, ma grand-mère, et s'être ainsi rendu digne d'offrir à Dieu un futur chanoine [...] aujourd'hui protonotaire apostolique... Amen » (p. 20). Le sens du devoir est tellement fort dans cette corporation qu'il évince toute sensibilité dans des domaines pourtant réservés aux sentiments et à l'émotion : l'amour filial et l'engagement religieux. Comme dans les plus grandes tragédies, l'intérêt général l'emporte sur les considérations d'ordre personnel. Tout est enlevé, expédié, traité avec distanciation. Au passage, la religion devient elle aussi un théâtre et la grand-mère n'a pas le plus petit rôle ! Dans ce décor, le ton est péremptoire, le narrateur est maître et jouit doublement, face au lecteur, et face à sa propre histoire : notons par exemple ces expressions adressées au lecteur « sachez seulement » (p. 21) – « devaient naître

successivement Ferdinand, que vous nommerez Frédie ou Chiffe, Jean, c'est-à-dire moi-même, que vous appellerez comme vous voudrez, mais qui vous cassera la gueule si vous ressuscitez pour lui le sobriquet de Brasse-Bouillon » (p. 21-22), « car, je tiens à le dire » (p. 23), « mais rien ne m'empêchera de penser que l'amnistie est l'expédient des gouvernements faibles » (p. 197) ou l'expression insistante « je vous le redis » (p. 7) et « je vous le répète » (p. 212). Cette autorité semble lui donner le droit à l'aveu de quelques faiblesses (feintes, évidemment : tout n'est que littérature !) : « Tiens ! C'est vrai, je deviens négligent, j'ai oublié de parler de » (p. 93) ou « Je suis, vous le savez bien, un peu sacrilège » (p. 163) – ici, c'est l'euphémisme qui produit la distanciation. Dans ce théâtre, le narrateur lui aussi veut jouer à l'écrivain sincère et spontané. Face aux personnages, il règle ses comptes, utilisant l'écriture comme un exutoire et le moyen de gommer le temps écoulé entre Brasse-Bouillon et lui-même : par exemple, dans ce passage au présent d'énonciation « Non, ma mère, cela n'est point, comme on vous l'a quelquefois prétendu, une ressource mnémotechnique : verbes français, ne pas oublier d'apprendre tes verbes français... Et la pistolétade ? Tu sais, Folcoche, la pistolétade ! » (p. 89), le narrateur (évidemment plus sûrement l'auteur) joue à s'expliquer avec la marâtre de son enfance : ce jeu, cette interpellation fictive relève de l'artifice théâtral. « Ainsi tu t'es toi-même prêtée à notre jeu. Tu ne pouvais pas ne plus t'y prêter. Et puis, ça ne te déplait pas, ma tendre mère ! » poursuit-il (p. 90) : la distanciation qu'offre cet artifice semble même la cause d'une analyse psychologique plus claire, plus affinée. « Et voilà ! L'heure du départ est arrivée. Pour rien au monde, tu ne modifierais ton plan, ma mère, mais il faut avouer que ses prémices te coûtent ! Allons, choisis donc un de tes sourires et tâche de jouer le fair-play », poursuit-il (p. 154). À la page 94, le narrateur fait un retour sur lui-même, en interpellant le Brasse-Bouillon qu'il a été pour mieux se fondre avec lui et finir par saisir certains mécanismes de la mémoire : « Il n'en a pas pour longtemps, l'abbé chose, dont le nom ne marque pas dans ma mémoire. Mais pourquoi, diable ! Pourquoi revois-je encore le visage de ce doux conscrit de l'évêché ? Voyons, cherche, Brasse-Bouillon. Eh ! Pardi, j'y suis. C'est ce passant qui a recueilli madame mère dans ses bras épouvantés. » La mémoire, sélective, peut avoir raison de la raison. Le narrateur n'est donc pas unique, mais plusieurs : « j(e) » renvoie à la situation d'énonciation, au narrateur, par-dessus l'épaule duquel se penche sans doute l'auteur ; grâce à certains éclaircissements émotionnels, il

vit à rebours à travers les yeux du Brasse-Bouillon qu'il était dans son enfance, et réussit à se mettre à la place de la partie adverse, sa mère, dont il devine les intentions et le jeu : merveilleux exemple de polyphonie énonciative telle que la conçoivent Kjersti Fløttum et le groupe scandinave de la Scapoline⁶⁰. Alternent quatre points de vue différents, dans lesquels non seulement un locuteur LOC se met en scène à différents stades de son existence (en tant que Brasse-Bouillon, en tant que Jean Rezeau adulte, en tant que Jean Hervé (-) Bazin), mais s'insinue dans le camp adverse pour mieux percer à jour ce dernier. Point ici de polyphonie mêlée, mais un locuteur LOC qui occupe différents rôles, décuplant en quelque sorte sa présence et sa puissance : « puissance de moi » s'exclame Brasse-Bouillon (p. 317) dans un autre passage polyphonique où il fait le point, tout à la fin du roman. La succession des différents points de vue est claire, soulignée par celle des différents noms propres de personnes (ou celle des différents rôles), à travers un présent qui favorise les glissements entre présent de dramatisation et présent d'énonciation. Le fait que le point de vue de Folcoche soit toujours perçu à travers le propre regard du LOC est souvent justifié par une filiation à rebours : « Folcoche, donc, est comme moi » répète-t-il trois fois dans la même page (p. 309). On peut à ce sujet s'appuyer sur la « théorie de l'esprit » ou « Theory of mind ». Il s'agit d'un système reposant sur la capacité d'une personne à anticiper les réactions d'autrui, à se figurer la représentation du monde selon celui-ci et ce qu'il attend de nous :

« La théorie de l'esprit est une appellation qui rassemble sous une dénomination commune toutes les dispositions qu'exploite un individu dans sa vie quotidienne pour construire des représentations ; il s'agit de la représentation de sa propre personne, dans diverses situations, mais aussi celle des autres et de tout ce qu'on peut

60 K. FLØTTUM, « Typologie textuelle et polyphonie : quelques questions », *Tribune* n° 9, Universitetet i Bergen, 1999, <http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Tribune9> ; (2002-a) : « Polyphonie et typologie revisitée », dans *Polyfoni Arbejdsrapporter*, Séminaire de Bergen, 5, 19-20 avril 2002, 1-30 ; (2002-b) : « La polyphonie dans une perspective macro-sémantique », dans *Macro-syntaxe et macro-sémantique, Actes du colloque international d'Århus*, 17-19 mai 2001, Berne, Peter Lang, p. 337-359 (2002-c) : « Polyphonie au niveau textuel », *Romansk Forum*, 16 – 2002 / 2, XV *Skandinaviske romanistkongress*. Oslo, 12-17 august 2002, p. 339-350.

Voir également pour cette question de la polyphonie dans l'écriture romanesque : S. FREYERMUTH, « “Ces souvenirs mutuellement adoptés, ces voix comme des pelotes de fils emmêlés...” ou comment une polyphonie complexe démêle l'enchevêtrement des instances narratives dans l'œuvre romanesque de Jean Rouaud », *XXIV^e Congrès de Linguistique et de Philologie Romane*, University of Wales, Aberystwyth, Pays de Galles, 2004, dans *Actes du XXIV^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romane*, D. TROTTER (éd.), Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2007, t. III, p. 291-305 ; (2006), *op. cit.*, p. 205-249.

leur prêter comme intentions et désirs à notre égard. Comme on le voit, ces capacités engagent une faculté d'anticipation, d'abstraction, mais aussi de transposition dans les comportements et échanges verbaux de ces constructions mentales » précise Sylvie Freyermuth⁶¹ en observant, pour mieux nous persuader du bien fondé de cette théorie, que « la littérature offre suffisamment de situations qui illustrent le fait que les gens réagissent au monde, non pas tel qu'il est, mais tel qu'ils croient qu'il est ». L'intérêt de cette perspective est multiple : d'abord sur le plan des rapports entre narrateur et personnage(s). Les énoncés et leurs différents procédés peuvent être décodés plus clairement. Dans les longs monologues « en-dedans » de *Vipère au poing*, souvent annoncés par l'expression « je fais le point », le narrateur se projette dans le système de raisonnement de Brasse-Bouillon :

« [t]oute foi me semble une duperie, toute autorité un fléau, toute tendresse un calcul. Les plus sincères amitiés, les bonnes volontés, les tendresses à venir, je les soupçonnerai, je les découragerai, je les renierai. L'homme doit vivre seul. Aimer, c'est s'abdiquer. Haïr, c'est s'affirmer. Je suis, je vis, j'attaque, je détruis. Je pense, donc je contredis. Toute autre vie menace un peu la mienne, ne serait-ce qu'en respirant une part de mon oxygène. » (*ibid.*, p. 315-316)

Cette anti-morale est effrayante ; elle n'est en aucun cas partagée par le narrateur-auteur, qui souhaite ici développer pour son lecteur dans toutes leurs horreurs les conséquences d'une éducation à la Folcoche. Ce déferlement d'une haine presque trop exagérée, mais bien symptomatique de l'adolescence, est ponctué de formules qui non seulement relèvent d'un état d'esprit du narrateur adulte, mais plus particulièrement de l'auteur : « J'entre à peine dans la vie et, grâce à toi, je ne crois plus à rien, ni à personne. *Celui qui n'a pas cru en mon Père, celui-là n'entrera pas dans le royaume des cieux.* Celui qui n'a pas cru en sa mère, celui-là n'entrera pas dans le royaume de la terre. » (p. 315)

Parce que c'est ici l'adulte (narrateur ou auteur) qui courtcircuite la pensée de l'enfant, parce que c'est Hervé Bazin qui ne peut s'empêcher de reprendre à son compte en la déformant une formule biblique, la sentence finale fustige sans ambiguïté les propos de l'enfant : « celui-là n'entrera pas dans le royaume de la terre. ». Parce que les adverbes sont toujours essentiels dans l'expression de la subjectivité, « à peine » souligne le beau travail de sape de la marâtre.

61 S. FREYERMUTH, « Théorie de l'esprit et temporalité subjective chez le personnage flaubertien », dans P. MARILLAUD, R. GAUTHIER (éds.) : *Langages, temps, temporalité*, XXVIII^e colloque d'Albi, Toulouse, C.A.L.S./C.P.S.T., 2008, p. 207-214.

L'épisode de la « pistolétade » au chapitre IX peut également être décodé plus clairement : puisque, à la différence du personnage de Charles Bovary étudié par Sylvie Freyermuth dans son article (2008, *op. cit.*), Jean est une forte tête qui va au-devant des événements sans se soumettre, il maîtrise la théorie de l'esprit. Il est donc capable de lire dans les pensées de l'ennemie, si redoutable soit-elle : « Ainsi tu t'es toi-même prêtée à notre jeu. Tu ne pouvais pas ne plus t'y prêter. Et puis, ça ne te déplaît pas, ma tendre mère ! » (p. 90). D'abord, il lui parle sans qu'elle l'entende : « Je ne fais que cela de te fixer. Et je te parle en moi. Je te parle et tu ne m'entends pas » (p. 90). La force de l'esprit s'intensifie jusqu'à devenir réciproque : Folcoche l'entend, et il peut donc lui parler dans une sorte de communion télépathique, enclenchée par la puissance du regard : « Mais ton regard est entré dans le mien et ton jeu est entré dans mon jeu. [...] Je te cause, Folcoche, m'entends-tu ? Oui, tu m'entends. [...] Moi, je ne baisserai pas les yeux. D'abord, parce que ça t'emmerde. » Au passage, Brasse-Bouillon brave également le regard de son frère Cropette : « Il est bon qu'il sache que je ne le crains pas. Il est bon qu'il ait peur, lui, qu'il réfléchisse aux inconvénients auxquels il s'expose. » (p. 92). C'est la même force de caractère qui lui permet de dominer la temporalité, de jouer avec elle, comme le fait le père Rouault dans *Madame Bovary* de Flaubert, avec la complicité d'une ponctuation dont l'expressivité se trouve justifiée par la ToM (Théorie de l'esprit). À la page 9 de *Vipère au poing*, l'adverbe « déjà » du commentaire entre parenthèses « (nous avons déjà lu *Sans Famille*) » prouve que le narrateur se projette ici, au passé composé, dans la tête de l'auteur qui jauge avec humour les références littéraires familiales, et ne cesse d'intervenir dans des formules qui lui sont caractéristiques (parce qu'elles écornent la religion, les valeurs bourgeoises ou jouent sur les mots). La ToM engagerait donc à donner raison à Rabatel⁶² qui souligne que toutes les voix d'un énoncé proviennent d'un narrateur unique : « selon lui, il ne faut pas se laisser piéger par la prétendue égalité des voix, car c'est bien le narrateur (et derrière lui l'auteur) "le locuteur premier" qui prend en charge la totalité de ces voix », rappelle Sylvie Freyermuth⁶³. Simplement, nous dirons que l'identité du

62 A. RABATEL, « Les voix du texte littéraire », dans L. Perrin (dir.), *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Université Paul Verlaine, *Recherches linguistiques* n° 28, 2006, p. 165-188.

63 S. FREYERMUTH, « Anticipation, polyphonie et théorie de l'esprit », dans *Hommage à Maguy Albet, De la critique littéraire au roman*, Paris, L'Harmattan, p. 61-94, 2011.

narrateur en matière d'autobiographie, fictive ou pas, n'est pas toujours claire, surtout chez un auteur louvoyant comme Bazin. Quelques anticipations çà et là suffisent à prouver que Jean Rezeau (ou Hervé Bazin, avec ou sans tiret) a une maîtrise de la temporalité jusqu'à même s'en amuser : « Mais n'anticipons pas » avertit-il (p. 21). Et pourtant, la phrase qui referme le chapitre III (p. 32) « Et ce récit devient drame » donne à l'avance la couleur de la pièce qui va se jouer dès lors. Mêmes caractéristiques d'ailleurs chez Céline dans *L'Huile sur le feu* : même habileté de l'esprit à se faufiler dans la tête de son père, de sa mère, de Heaume ou même des hommes du village. À la page 25, la parataxe de même que le présent à valeur de vérité (villageoise) engagent le lecteur à comprendre que la narratrice s'est connectée aux pensées de Ralingue : « Simple politesse. La manche longue, le corsage boutonné jusqu'au cou, les filles du bocage ont l'habitude de tout entendre. » La jeune fille a compris que l'excuse n'est que formelle, que la goujaterie masculine chez ces misogynes mal dégrossis ne tient jamais compte d'une femme, sauf dans le cas où son accoutrement et ses postures provocantes font d'elle une proie sexuelle. Mêmes dialogues en dedans où, page 59 par exemple, Céline s'adresse en silence à sa mère :

« nous fimes encore cent mètres, en silence, tandis que je songeais : « Sans moi, n'est-ce pas, Maman, comme tout serait simple ! [...] Je sais, je sais, tu as épousé un garçon fait comme les autres, un beau garçon même, [...] avant la guerre... pour récupérer ce pauvre Papa, ce monstre, il faut dire le mot [...]. Victime d'une victime, voilà ce que tu es. »

À la page 62, la confusion de la situation est judicieusement doublée d'une confusion dans les transmissions de pensées :

« Si Papa était vraiment passé devant la maison, il n'y avait pas, il ne pouvait pas y avoir de lumière. Donc, il inventait. / Avec son air de lui tendre la perche, l'astucieux ! Il inventait un détail inexact pour qu'elle confirmât, étourdimement, et par là même avouât qu'elle mentait. / Mais je pouvais aussi avoir allumé. Autre problème ! Si j'avais allumé, sans raison apparente, je pouvais aussi bien m'être plus tard embusquée dans la cuisine. Quelle confusion ! Quel climat ! »

La première partie du soliloque est de Céline, comme l'incite à le penser le mot « Papa », parce qu'elle est la seule à savoir que ce soir-là, la maison était vide, et qu'après quatre heures du matin, elle était seule à s'être endormie sous le toit Colu (« Cette fois, il était quatre heures, j'avais passé presque toute la nuit dehors et – circonstance aggravante – avec Papa. Mais, à mon grand étonnement, les portes que j'avais laissées ouvertes l'étaient encore. [...] Aucun doute. Ma mère n'était pas rentrée. [...] Je me réveillai à dix heures. Ma mère me secouait. [...] Malgré la

présence sur le second oreiller d'un pyjama froissé [...] s'était-elle seulement couchée ? » (p. 49-50) .Dans la deuxième phase du raisonnement, Céline est entrée dans les pensées de son père, comme le prouve l'apostrophe exclamative « l'astucieux ! » par laquelle Céline se permet, grâce à son statut en retrait, un jugement laudatif sur la tactique de son père. Cette introspection lui permet (à elle ainsi qu'au lecteur) de décoder la situation : le fait qu'elle ait compris est marqué par la reprise et la prolongation de la proposition « il inventait ». Dans la troisième phase du raisonnement, la narratrice s'est glissée de la tête de son père dans celle de sa mère : l'hypothèse émise prend donc tout son sens, et serait absurde si elle était suggérée par Céline, qui sait bien, elle, qu'elle n'a pas fait « le pied de grue » à quatre heures du matin pour surprendre sa mère. La ToM est donc parfaite pour appréhender toutes les finesses d'écriture de l'auteur, et décortiquer un peu du plaisir du lecteur. Au chapitre XII, l'ironie provient du franc recul temporel qu'a pris Céline pour aller se loger dans l'esprit du photographe qui a pris la photo d'une Eva pas encore mariée (« Eva Torfoux ») ; elle peut ainsi jouir cruellement de la perspective à rebours qui s'offre à elle du gâchis de plus en plus dramatique de ses parents :

« Tout à l'heure, je regardais Papa... Au moment de repartir – pour aller solliciter des volontaires –, il s'est arrêté devant ce cadre qui fait pendant au sien sur le buffet où resplendit le sourire (Souriez, mademoiselle ! Souriez !) d'une délicate Eva Torfoux qui ressemble à ma mère, c'est sûr, mais comme une bouteille ressemble à la bouteille qu'elle a été avant d'avoir changé d'étiquette et de contenu. » (p. 115)

Le cheminement de la pensée de l'adolescente est souligné par le passage de l'expression « je regardais Papa » à « il s'est arrêté devant ce cadre » : c'est donc aussi dans les pensées de son père que Céline s'est glissée. Par qui est formulée la constatation subjective « c'est sûr », sinon par le lecteur, parce que lui ne vit pas avec Eva, à la différence des personnages, et ne ressent pas les changements psychiques au point de ne plus voir les évidences physiques malgré le travail de sape du temps ? Les lignes finales du roman s'éclaircissent, si on suppose, à la fougue qui les anime, que Céline regarde le ciel à travers les yeux de feu son père : la ToM contribue à révéler une des clefs du roman, c'est-à-dire que la jeune fille est atteinte de la même folie que son père, ce qui donne aux verbes « guérir » exprimés au début du roman un tout autre sens. Est-ce parce que *L'Huile sur le feu* est une fiction et que, dans ce cas, tout écrivain sait qu'il vaut mieux « ne pas vendre la peau de l'ours », en tout cas dans les tentations du retour en arrière, éviter l'anticipation temporelle? Il n'y en a

qu'une, sans incidence (p. 61) : « Ses prunelles pourchassèrent soudain celles de ma mère, qui se dérobèrent. Refusait-il de croire à cette fable ? Après tout, je devais l'apprendre plus tard, elle était vraie. »

Un autre avantage de la ToM, nous venons encore de le constater, c'est qu'il devient plus facile pour le lecteur d'être en phase avec le narrateur, d'effeuiller les différentes couches de la pensée dans une distribution plus rationnelle, et donc d'adhérer à une argumentation d'ensemble. La conséquence finale que Sylvie Freyermuth ne manque pas de souligner dans l'ouvrage pré-cité⁶⁴ et qui trouve bien sa place à ce stade de notre étude est un puissant effet de théâtralité au service de l'argumentation : tous les présupposés du narrateur en ce qui concerne les réactions des personnages ou du lecteur permettent une distanciation pleine d'humour chez Bazin. C'est aussi parce que les personnages nous apparaissent pleins de profondeur qu'ils contribuent au plaisir et à la séduction du lecteur. « [L]e fait d'anticiper [ici au sens de pressentir] les réactions d'autrui fait partie d'une stratégie argumentative⁶⁵ qui vise un accroissement de la force perlocutoire du discours. Ces deux points constituent les deux grandes parties de mon propos à savoir : « Anticiper, c'est théâtraliser », « Anticiper, c'est persuader ».

1.2 « Alias »

Si les jeux de scène et les situations, dans le roman *Vipère au poing*, annoncent par ce que ceux-ci ont de ridicule et de forcé les mauvais comédiens, la médiocrité de ces derniers est encore renforcée par le rappel systématique de leur nom d'emprunt. Le lecteur ne peut oublier qu'ils jouent mal, puisqu'il ne peut oublier le comédien derrière le personnage : Ferdinand dans le rôle de Frédie ou Chiffe, Jean pour Brasse-Bouillon, « enfin Marcel, *alias* Cropette » (p. 22), le mot « alias » étant d'ailleurs mis en valeur par l'écriture en italiques, et ce à plusieurs reprises dans le roman ; grand-mère dans le rôle de la « précédente », mot également mis en italiques page 31, Alphonsine raccourcie en Fine, la succession des abbés numérotés par ordre d'arrivée et présentés ainsi : « Et voilà un sixième personnage, épisodique, il est vrai, mais important, parce qu'il sera toujours remplacé par un autre et parce qu'il portera toujours le même uniforme impersonnel, en l'espèce une soutane », le vétérinaire est

64 S. FREYERMUTH, (*op. cit.*), 2011.

65 C. PERELMAN, [1977], 2002 ; S. FREYERMUTH, 2005, 2006, 2007.

le « méjéyeux » (p. 88), mot également mis en italiques ; à la page 116, monsieur Rezeau devient « le vieux » parce que ce mot vient d'entrer tout récemment dans le vocabulaire des enfants. « Nous ne dirons “la vieille” que dix ans plus tard ». Même les mouches n'échappent pas à cette attribution de rôles dans la phrase : « Tous s'occupaient des diptères, *alias* mouches à deux ailes » (p. 135-136). Considérant qu'un surnom ou sobriquet relève de la caricature verbale et de l'esprit de dérision, la multiplication des surnoms pour certains personnages prouve leur importance et traduit la variété de leurs compositions : madame Rézeau est d'abord « madame votre mère », respectueux dans la bouche de Mlle Ernestine, détourné et plein d'ironie méprisante dans la bouche des enfants ; Mme Rezeau, « notre mère » (chapitre VI) ou « Madame mère » (chap. VII) devient vite « Folcoche » grâce au spécialiste des néologismes Frédie, à la fin du chapitre VII ; « Nous ne la connaissons plus que sous ce nom » (p. 72). Ce surnom, que le narrateur fait provenir de la contraction des deux mots « folle » et « cochonne » est en fait attesté dans le patois angevin et est assez sévère puisqu'il qualifie une truie mauvaise mère qui va jusqu'à manger ses petits. Plus tard, elle sera « la vieille », dix ans après « le vieux », lorsqu'elle aussi, de dix ans plus jeune que son mari (p. 40) connaîtra les cheveux blancs et les rides.

Monsieur Rezeau lui aussi endosse plusieurs étiquettes successives, présenté à la page 40 comme « le type des hommes qui ne sont jamais eux-mêmes mais ce qu'on leur suggère d'être, qui changent à vue de personnage dès que le décor tourne et qui, le sachant, s'accrochent désespérément à ce décor. » Ici encore est utilisée la notion de « personnage », et non pas de « personne ». Contrairement à Mme Rezeau, que le narrateur refuse dès le début d'appeler maman, monsieur Rezeau est assez souvent appelé papa dès la page 44, dans cette expression élogieuse « Papa était l'un des plus grands syrphidiens du monde. », vite égratignée par la phrase d'après : « C'est, il est vrai, une corporation qui ne compte pas cent membres », en alternance avec « mon père » ou « Monsieur Rezeau ». Dans l'escapade à travers les haies du Craonnais, il devient (mais la formule est toute humoristique !), page 78, « le grand chasseur [dont] les veines de son cou se gonflèrent et le tonnerre de Dieu lui sortit de la bouche ». Au départ de Folcoche pour l'hôpital, il est « promu lieutenant général du royaume ». C'est paradoxalement à ce moment-là que le mot « le vieux » vient d'entrer dans le vocabulaire des enfants, officiellement pour la raison que « les

moustaches grises le rendaient maintenant légitime ». À la page 156, « c'est un peu patte d'éléphant dans le plat d'épinards. Mais tel sera toujours notre pauvre vieux quand il cherche la camaraderie de ses fils. Il force la note, il devient compromettant. On ne sait jamais sur quel pied danser avec ce Jupiter, dès que Junon cesse de lui préparer ses foudres. ». « Monsieur » est un titre comme toujours humoristiquement élogieux attribué (p. 158), à « notre héros de père » qui, s'il a fait la première guerre mondiale « était réformé au début des hostilités, réformé pour déficience générale » et dont la « glorieuse blessure » est due au fait « qu'il a été touché... par une balle rasante, alors qu'il rampait vers une mitrailleuse boche, alors que son dos, en quelque sorte, attaquait le premier ! » Évidemment, une « blessure... dans le dos ». Tout est clair, le point d'exclamation et les points de suspension accentuent la raillerie : ce rôle est à la mesure des autres endossés par Monsieur Rezeau ; c'est le rôle du lâche qui fuit ses responsabilités. À la page 171, au moment d'arriver au château de Poli, « le même M. Rezeau était redevenu un homme du monde aux gants distingués ». Au contact de Mlle de Poli, « un nouveau personnage, M. Rezeau joli cœur, se composait devant nous » note le narrateur avec amusement. Cependant, revenu à la Belle Angerie, et face aux cruautés de sa femme, « il était devenu invisible » (p. 187) pendant que l'abbé Traquet (B VII) armé d'une baguette de coudrier choisie par Folcoche, acceptait (avait-il le choix ?) de fouetter Frédie pour solde de tout compte (compte maternel).

1.3 Les conséquences d'un tel système : une absence totale de sincérité

La conséquence d'un tel système où tout élément de décor et où tout être n'est qu'en représentation est une absence totale de sincérité ; cette constatation laisse d'autant moins indifférent qu'elle constitue un paradoxe dans le parcours initiatique des trois adolescents. Dans cette logique haletante où tout est fait pour que personne surtout ne puisse s'apitoyer, la moindre action est convenue, bourgeoise, c'est-à-dire complètement dépourvue de sincérité et de sentiment : la conjonction de subordination « bien que » dans la phrase « Ces chocolats n'étaient pas empoisonnés, bien qu'ils eussent été envoyés par Mme Pluvignec » (p. 23) en dit long sur les attentions de la grand-mère maternelle, dont le geste est asséché par sa régularité mécanique et obligatoire : « Ces chocolats faisaient partie du protocole sentimental de Mme Pluvignec et nous parvenaient régulièrement trois fois par an : le premier

janvier, à Pâques et lors de l'anniversaire de chacun de nous. » L'alliance de mots « protocole sentimental » est une trouvaille : ce mot d'esprit donne bien le ton. Folcoche n'existe pas encore mais c'est cette atmosphère excessivement bourgeoise, pleine de conventions et de bondieuseries qui encourage très tôt Jean à jouer certains rôles. Après l'acte de bravoure herculéenne, l'acte de contrition digne de l'*Opus Dei*. Et si le jeu est bien normal chez un enfant pour qui le narrateur avoue : « J'écoutais ces paroles avec une grande satisfaction, mais je feignais, bien entendu, la pudeur et la désolation d'une âme violée » (p. 26), les réactions de la gouvernante Mlle Ernestine et de la grand-mère paternelle ne sont pas moins fausses, mais cependant coupables : « Mais le ton n'y était pas. Le regard non plus, tout luisant de peureuse fierté. » L'adversatif « mais » dans la dernière réplique de la grand-mère, à la fin du chapitre II, souligne toute l'ambiguïté des personnages, qui se trahissent parfois. Jusqu'à la mort de ladite grand-mère, admirablement mise en scène et réglée par la mourante qui prouve, si on en doutait, la force de caractère de la lignée : « Mais cette grande dame (ici, pas d'ironie) [...] sut faire une fin digne d'elle [...]. Je veux mourir proprement [...] Aucun hoquet. Pas un gémissement. On ne donne pas ce spectacle à des enfants qui doivent emporter de vous dans la vie le souvenir ineffaçable d'une agonie en forme d'image d'Épinal. » Et les autres personnages d'apporter sans discuter leur concours : « Ainsi fut fait... Nous nous retirâmes à reculons comme devant un roi ». Pas de sensiblerie répugnante : du décorum. Les rares nouvelles que reçoivent les enfants de leurs parents (p. 34) semblent obéir à la même espèce de décence, à ceci près que les parents n'ont pas à se faire violence pour refouler des tendresses qu'ils n'éprouvent pas. Tout est sec et dépersonnalisé : le contenu de la lettre se résume à une ligne imprimée dans une langue étrangère ; pas de prénom, déjà parce qu'« un chef de nom et d'armes ne met pas son prénom ». Même l'adresse est tapée à la machine. Quant à l'écriture, réduite aux noms patronymiques, nul besoin d'être graphologue pour en percevoir les personnalités respectives. Soulignons ici aussi la concision du narrateur : quelques traits suffisent, et ils sont excellemment choisis. Le début de la phrase « La fin de cette tirade s'adressait à un monsieur ennuyé » rappelle au lecteur qu'à partir de la fin du chapitre II, il évolue dans une pièce de théâtre dramatique. « Et nous voici réunis, tous les cinq, réunis afin de jouer le premier épisode de ce film à prétentions tragiques, qui pourrait s'intituler : "Atrides en gilet de flanelle". » Le narrateur a fait

le choix de s' (nous) amuser, c'est-à-dire de prendre de la distance en filant la métaphore et en cultivant l'anachronisme : le théâtre est transposé dans ce genre dit autrefois « mineur » qu'est le cinéma, parce que les descendants du roi de Mycènes ont troqué la robe noble aux couleurs chatoyantes contre le gilet de flanelle. L'habit s'est modernisé pour répondre aux rigueurs de la Belle Angerie, mais l'esprit demeure. Bazin poursuit dans ce début de chapitre V en ironisant : « Nous cinq, les principaux acteurs dont il faut dire que nous avons tous fort bien joué notre rôle, les demi-caractères n'existant pas dans la famille ». Ces phrases prennent donc tout leur sens, de même que celle-ci : « campons les personnages ». « Moi compris, nous voici donc cinq sur la scène de la Belle Angerie. Tableau unique » ajoute-t-il quelques pages plus loin (p. 43). Lorsque Monsieur Rezeau informe les enfants de cette nouvelle loi qui leur est donnée, le narrateur écrit : « Papa étendit une main solennelle », mais le personnage est vite ratatiné par la suite de la phrase, qui dénonce la faille : « et commença à débiter sa leçon ». Dans l'expression « Ernestine Lion ne répondit », la négation elliptique du second terme, relevant du niveau de langue soutenu, suffit à rappeler qu'Ernestine aussi sait tenir son rang. Dans la phrase « Fine alluma la majestueuse lampe à pétrole, à pied de marbre vert », même la pauvre Fine, celle dont Mme Rezeau ne peut malheureusement pas se débarrasser parce qu'elle fait partie des meubles, se trouve presque anoblie, faute de mieux, par l'objet qu'elle allume. Pour qualifier la patience de Mme Rezeau (p. 64), alors surveillante de jardinage, le narrateur n'hésite pas à employer, en fin de paragraphe, l'adverbe hyperbolique « héroïquement ». Le prétexte à la confession publique n'est pas moins noble : « Il faudrait que nos enfants soient élevés dans le meilleur sens de ce terme... élevés vers les sommets de la foi », proclama « cette sainte femme », « ouvrant les bras en demi-orémus », employant le « vous » avec Marcel « pour bien marquer qu'elle était dans l'exercice de ses plus sublimes fonctions » (p. 69-70). L'ensemble du roman *Vipère au poing* est ponctué de ces expressions dont l'exagération prouve la distance, l'amusement du narrateur, le ridicule et l'hypocrisie de toute cette faune qui décidément est bien à mettre dans le même sac. Tout pousse à l'hypocrisie et au vice, pour mieux servir l'orgueil. Au retour de la chasse, Perrault balance mollement les deux plus gros lapins, « pour l'édification des populations » ; Rezeau père « fermait la marche, arborant cette négligence d'allure propre aux triomphateurs », cependant que la phrase suivante ôte, à l'intention du lecteur, toute

illusion – à supposer qu’il en ait eu – sur la noblesse éventuelle de cette scène : « Sa culotte à choux, large et fendue comme les pantalons des dames du temps jadis, commençait à le quitter, et sa cartouchière, desserrée, bringuebalait sur son ventre. » Mme Rezeau n’en est pas moins ridicule dans sa grandiloquence, « raide, empalée sur son indignation », et qui « ne bougea pas d’un centimètre, se statufia dans le genre noble » (p. 79). L’approximation « dans le genre » de même que la métaphore « empalée » (comme une volaille) souligne le ridicule. Brasse-Bouillon ne peut être que le fruit de cette toise permanente, de cette course au défi d’une noblesse illusoire. Battu durant un quart d’heure, jusqu’à épuisement, couvert de bleus, il ne pleure pas : « Une immense fierté me remboursait au centuple » conclut le narrateur, à qui il faudra deux romans supplémentaires pour admettre pleinement son ridicule « Je ne me retrouve plus, je m’étonne » avoue-t-il page 66 de *La Mort du petit cheval*. « Je commence à rire d’un certain Brasse-Bouillon, qui lisait par bravade les feuilles de gauche, pour embêter sa famille » poursuit-il page 145 ; « faudrait-il avouer – en désavouant ma jeunesse – que la force de Brasse-Bouillon n’était qu’un reflet de celle de sa mère, une contrepartie, un courant induit ? » (p. 191) Chemin faisant, le narrateur évolue vers cette prise de conscience (p. 217) : « Je vous annonce, Bb⁶⁶, que vous êtes un âne. » « Des intenses, voilà ce que nous étions. » (p. 223) « Ce que j’ai pu être idiot ! » (p. 261) L’écriture est la meilleure des thérapies. Le caractère surjoué de chaque rôle a insufflé, en réaction, une clairvoyance raisonnée, dans un recul opposé à tout mouvement d’empathie : émetteur et lecteur, à bonne distance du mensonge, ont savouré tous les excessifs simulacres de la vérité qu’ils ont fini par reconnaître. Aucun attribut n’a manqué, dans cette mauvaise pièce. Continuons de les énumérer.

1.4 L’art du déguisement

Pas de théâtre sans costumes, ou plutôt sans déguisement. Dans le portrait, l’art de la synthèse chez Bazin devient art de la caricature. « Une paire de moustaches au ras de la vitre et un chapeau en forme de cloche à fromage, tel qu’on les portait en ce temps-là » sont quelques lignes qui à elles seules résument tout : le ridicule d’un couple dans lequel « un monsieur ennuyé que nous sûmes ainsi être notre père » subit

66 Bb, pour Brasse-Bouillon : raccourci cavalier du narrateur de *La Mort du petit cheval*, pour marquer désormais sa désolidarisation de son rôle, celui du « ricaneur-maison », p. 98.

avec lâcheté la méchanceté d'une femme désabusée, cloche jusque dans le son de ses talons, et associée par contiguïté à la cloche de la Belle Angerie, avertisseur omniprésent entièrement aux ordres de la marâtre, seul objet que Jean conservera en définitive – par nostalgie – après la liquidation du domaine. L'angle de la description « au ras de la vitre », qui favorise un raccourci caricatural des parents dénonce efficacement la froideur de ces gens qui ne semblent pas pressés de se lever à l'arrêt du train. Dans le passage « Il portait un grand nez et des bottines à boutons. Engoncé dans une lourde pelisse à col de loutre, il traînait deux longues valises jaunes, criblées de flatteuses étiquettes internationales » (p. 37), le groupe prépositionnel à valeur adjectivale « à boutons » portant à la fois et indifféremment sur les mots « nez » (caractéristique physique disgracieuse) et « bottines » (caractéristique vestimentaire) accentue le ridicule du personnage, d'autant que le verbe « portait » est inapproprié pour décrire un élément du visage qu'on ne peut interchanger. Du reste, quelques traits physiques suffisent à préciser le rôle : par exemple à la page 85, lorsque M. Rezeau s'apprête à dire son fait au père Trubel avant de le renvoyer, le narrateur s'amuse à caricaturer : « M. Rezeau, les moustaches retournées au plafond, fit irruption dans la salle d'étude. » L'expression « des prunelles aiguës » suffit à avertir de la profondeur du rôle de Folcoche. Des trois enfants, le narrateur ne donne que des « signes distinctifs », se vengeant au passage de Marcel en précisant que « [q]uand il était petit, il avait toujours l'air d'avoir fait dans son pantalon » (p. 42). C'est parce qu'on ne s'attarde pas sur les détails, trop imitatifs du réel, que les visages deviennent des masques, les vêtements des symboles ; les personnages sont représentés de façon stylisée par un trait distinctif qui les résume chacun en particulier, comme les personnages de théâtre qui doivent s'interpréter de loin par le spectateur. Au chapitre X, la scène de la réception annuelle nécessite des « costumes satisfaisants », que les enfants n'ont pas ; va donc se jouer une espèce de valse à trois, orchestrée par Folcoche, où les enfants enfilèrent chacun son tour, un unique costume, par souci d'économie. Ce jeu ridicule, dans lequel Brasse-Bouillon, au grand regret de Folcoche qui ne l'avait pas prévu, est le plus à son avantage, exprime bien toute la décrépitude dissimulée d'une bourgeoisie à bout de souffle, pour laquelle seules comptent les apparences. « J'avoue ne rien comprendre aux usages de cette maison... Vous dépensez une somme considérable pour donner une fête et vous n'avez rien à vous mettre sur le dos », ose conclure (p. 101) l'AB IV, c'est-à-dire ce

petit séminariste dont le nom n'a pas marqué dans la mémoire du narrateur, mais qui arrive en quatrième position dans la succession des sept précepteurs des enfants.

Voyons à présent de façon plus précise comment s'exerce la distanciation dans la suite de la trilogie, alors que le conflit entre Brasse-Bouillon et Folcoche semble diminuer, et que le personnage principal s'éloigne de plus en plus de son enfance pour se rapprocher du narrateur-auteur.

2 *La Mort du petit cheval et Cri de la chouette*

L'impression d'ensemble n'est plus tout à fait la même : est-ce assez logiquement parce que le personnage principal mûrit et évolue de plus en plus en direction du narrateur que les procédés théâtraux sont moins fréquents, que l'effet de distanciation analysé dans le premier volet est beaucoup plus estompé ? Il semble qu'on s'amuse moins, que la tonalité humoristique s'atténue. Lorsque, dans *La Mort du petit cheval* et *Cri de la chouette* les personnages jouent un jeu et se comportent de façon théâtrale, c'est uniquement lorsqu'ils se réclament de *Vipère au poing*, c'est-à-dire lorsque se réactivent les conflits dont la vipère Folcoche est le nœud. Dès qu'il s'agit de sa mère, Jean, toujours un peu Bb, cache son jeu au directeur de la Santima, Félicien Ladourd, « plus habile à déchiffrer les réticences d'un acheteur que celles d'un cœur fermé » (p. 15). Jean parle de la collection de mouches paternelle, « qui s'abîme, ajoutai-je d'une voix plaintive, très réussie » (p. 17). En revanche, quand il s'enquiert du retour de Madame Rezeau, le ton lui semble « un peu trop brave, un peu forcé, analogue à celui du malade qui s'enquiert auprès de son chirurgien du jour où il compte l'opérer » (p. 18). Au bout d'un mois, Jean constate : « je suis enfin au diapason. Du moins, je le crois, et j'arrive à le leur faire croire [...] je me contente d'une exubérance mécanique » (p. 32). Tout n'est que faux-semblant, tellement appliqué et réussi que le personnage parvient même à se mentir à lui-même : l'exubérance camoufle pour un temps une vérité intérieure toute autre, marquée de l'empreinte indélébile de Folcoche. Sur ses escapades à la falaise, aussi loin que son taxaudier était haut, il ne s'expliquera point : « De quoi aurais-je l'air ? » Il faut composer pour s'insérer. Tout est sournois : Jean est habitué depuis trop d'années au silence, c'est-à-dire au langage intérieur, « aux réponses mentales », que seule sa mère peut deviner. Les expressions « Lors, commença la scène des adieux, compliqués de recommandations [...] Je me laissai attirer » (p. 45) soulignent le jeu.

La métaphore se poursuit lorsqu'il retrouve après trois ans son frère Freddie : « Cet entracte de trois ans ne l'a point changé. Le rideau bouge et il n'en sait rien. Je ne le trouve guère préparé pour le second acte. » Parce que le personnage de Jean joue, le narrateur utilise la même distance métaphorique, comme pour mieux harmoniser son discours, comme pour mieux souligner le jeu. Chaque situation inhabituelle expose Jean à la censure intérieure d'un Bb trop bien conditionné par les préceptes de Folcoche : « Tu dois avoir l'air complètement idiot, assure le ricaneur-maison » au moment où il échange un premier baiser avec Micou, précisant qu'il ne ferme qu'une paupière, « sacrifiant à ce délicat usage ». Détachement feint lorsque Jean rétorque à ses amis qui tentent de le dissuader de fréquenter Monique : « Si vous saviez comme je m'en fous ! », exclamation immédiatement démentie par la poursuite folle qui le mène « juste à temps [...] dans la rame qui emportait Monique ». « Je ne transigerai pas plus avec l'amour que je n'ai transigé avec la haine. Il faut qu'il y ait de la classe », lance-t-il, page 211. Les sentiments ont changé, mais « l'exigence que [lui] enseigna [s]a mère » demeure. C'est aussi cette force qui contribue à l'univers théâtral exalté d'un Cyrano. « Ce que tu peux être exigeant ! Tout ou rien... » s'exclame Monique, mais Jean est désarmé : « Mais comment lui expliquer ? Pouvait-elle comprendre que j'étais habitué à l'excessif, à l'exclusif ? » Ces propos ressemblent à ceux de Cyrano confiés à son meilleur ami Le Bret (sc. 5, Acte I), lorsque ce dernier demande : « Mais où te mènera la façon dont tu vis ?/ Quel système est le tien ? » et que Cyrano lui répond : « Mais le plus simple, de beaucoup, / J'ai décidé d'être admirable, en tout, pour tout ! » L'éducation laisse des traces indélébiles. Plusieurs fois, le narrateur essaie de refouler ce Bb qui est en lui, et qu'il a du mal à gommer, notamment p. 248 ; bien décidé à ne pas se laisser spolier par sa mère, Freddie admet mal le désintérêt et le désengagement entêté de Monique : « – Fichez-nous la paix Fred, avec votre procès ! Imaginez que votre famille n'avait pas de fortune, et le résultat sera le même » s'écrie Monique excédée, cependant que son mari lutte avec un moi surgi du royaume de Folcoche : « C'était bien mon avis, mais non pas celui de Bb, brusquement réveillé par les vociférations de Madame, sa mère. Si celui-là se moquait aussi de la fortune, il exigeait le châtement. ». Cette double personnalité contribue aussi à l'amplification du personnage en tant qu'entité forte, excessive, théâtrale. Jean s'y cramponne autant qu'il essaie de lutter contre elle ; il refuse surtout d'admettre que les valeurs

excessives, mythiques qu'il voyait, étant enfant, dans l'éducation et le personnage de sa mère, sont des baudruches pleines de vide et se dégonflent au fur et à mesure que l'homme Jean Rezeau se construit : « Un monstre m'avait été donné, un monstre unique en son genre et qui était ma génitrice. Voici qu'on met à la place une femme coupable, une femme courante, inspirée par des sentiments ordinaires, presque humains, peut-être encore plus humains que je ne l'imagine », constate-t-il page 267, pour ajouter un peu plus bas : « Mais je ne puis me résigner à dégringoler de si haut dans la banalité, je me cramponne à mon mythe, je suis horriblement jaloux ». L'hyperbole « la magnifique exécution » (p. 268) qualifiant l'attachement de Jean à sa mère est à la mesure de l'aterrissage : « quelle naïveté ! » Mais c'est parce qu'elle s'est produite dans l'enfance et l'adolescence de Brasse-Bouillon qu'une telle méprise a pu se faire. Entré dans le monde des adultes, éclairé dans sa lucidité par le temps qui transforme tout, Jean a vu ses sentiments se déliter : les efforts de Madame Rezeau sont vains ; à la page 306, elle n'est plus qu'une « vieille femme » ; à la page 316, la dernière image que lui laisse Mme Rezeau est celle d'une vieille sorcière ridicule « trahie par elle-même » : « elle est partie, son sac à main vide serré contre un cœur vide. Sur le pas de la porte, elle s'est retournée, crochue, tassée, fébrile, presque tremblante, et elle a enfin daigné regarder cette jeune femme qui la dominait de toute sa jeunesse et de tout son enfant, hissé contre son épaule. Rien ne pouvait la redresser à cette hauteur [...] Je n'oublierai pas ce regard, rongé jusqu'au nerf, cachant sa détresse sous l'écroulement de la paupière, ni ce suprême effort qui lui a permis de se jeter dans l'escalier et de ricaner derrière la porte qu'elle venait de claquer ». Stéréotype de la sorcière, esquissé moralement et physiquement en quelques traits efficaces : ce sont plus sûrement ces coups de griffe du narrateur qui portent atteinte au personnage dans tout son ridicule, plutôt que la décrépitude de l'âge. Jean a compris cependant que cette force de caractère qu'il sait devoir à sa mère ne le quittera pas, alimentée seulement par d'autres sources comme la naissance de son fils.

Dans *Cri de la chouette*, la métaphore est filée avec une plus grande retenue. On évolue, et le recul du temps, avec l'entrée en scène de personnages de plus en plus extérieurs à la famille initiale, permet un recul affectif : il y a des restes, mais cette hauteur, cette distanciation théâtrales des personnages s'affaisse. L'écriture y perd peut-être un peu de son artifice, mais pas de sa force, celle du narrateur qui veut

mener la trilogie à son terme, c'est-à-dire à la mort de son héroïne. Page 12, le personnage est relancé par le pronom personnel « Elle » anaphorique, mis en valeur par le présentatif, par la majuscule, les italiques et sa place en ouverture de paragraphe. L'expressivité de l'écriture est ainsi amplifiée, comme au théâtre ou dans la poésie où cette amplitude devient indispensable au bon développement du genre : « C'est *Elle* ! » est une anaphore dite « par représentation totale » puisque le pronom représente le personnage de Folcoche dans sa totalité, tel que l'ont défini les deux volets précédents *Vipère au poing* et *Mort du petit cheval*. La suite du paragraphe qui rappelle « en aval » la source de l'expression anaphorique permet aussi de parler de cataphore : « C'est notre vieille Folcoche, alias Madame Mère, alias Mme Rezeau, tyran de ma jeunesse ! » (p. 12)

L'énumération des rôles passés ancre bien la figure dans le cadre du jeu théâtral, et donc de la distanciation. Que reste-il du « tyran » ? « Le diamant en tourbillon dont se fendit mon père voilà un bon demi-siècle... » (p. 12) et qui rappelle étrangement un autre diamant, celui d'une certaine Paule, « ma voisine de palier » précise Jean dans *La Mort du petit cheval*, « une muse froide, et ceci ne saurait étonner de la part d'une fille qui porte le prénom glacé de ma mère » (*op. cit.*, p. 126) : le hasard fait de ces coups ! Un même prénom, une même pierre, une provenance pas forcément moins noble si l'on considère le mariage des parents de Jean comme arrangé. En ce qui concerne la jeune femme, il s'agit d'un « vestige jalousement conservé » mais qu'elle n'hésitera cependant pas à sacrifier pour l'installation de Jean comme boutiquier : « J'accepterai parce que l'enfant accepte tout de sa mère, parce que, Paule, c'est mon lot de gratuité maternelle. J'accepterai comme un enfant, c'est-à-dire mal, sans me rendre compte du sacrifice et en songeant à l'origine impure de cette bague (Jésus a bien accepté le parfum de Madeleine, cette fille) » (*La Mort du petit cheval*, p. 186-187). Si l'attribut (une bague en diamant) est le même, c'est son utilisation qui change tout, en rachetant la faute de sa donatrice. L'autre Paule, la marâtre, aura les mêmes générosités à l'égard de Salomé, sa petite fille d'adoption, dans le troisième volet de la trilogie : mais parce que décidément elle ne peut rien faire de louable, ses élans deviennent absolument pervers dans le sens où ils sont exclusifs et écartent le reste de la fratrie. L'irruption du monstre maternel – fil conducteur de la trilogie – nécessite un rappel de ses différents rôles : cependant, les adjectifs « notre vieille » sont devenus avec le

temps presque affectueux, le qualificatif hyperbolique de « tyran » étant refoulé dans la jeunesse du narrateur. Les caractéristiques hors norme du personnage se trouvent amplifiées lorsque le narrateur l'associe à son contraire et rivale : la grand-mère Caroux. « Ils me regardent tous, incrédules. La grand-mère Caroux, qui tient boutique de tendresses, pèse cent kilos de réalité. Elle monopolise ici le rôle d'aïeule. L'autre – qui lui semble opposée, comme le noir au blanc, le vinaigre au sucre – n'a pas d'existence précise » (p. 13). Mais le décor a changé. Cent kilos de réalité pour la grand-mère Caroux, on est maintenant loin des affabulations de l'enfance en ce qui concerne l'image de Folcoche : « Pour mes enfants, c'est quelque chose comme une Athalie de province, et, sauf au théâtre, il n'est pas d'usage qu'Athalie sorte de l'Ancien Testament pour fréquenter le Nouveau », précise-t-il aux pages 13 et 14. La démesure semble fondre à la chaleur familiale. Il n'empêche qu'on ne change pas si radicalement et que « Madame Mère » va essayer de composer : « Madame Mère est assise bien droite et hausse le col pour nous voir venir [...] Son sourire de composition n'arrive pas à cacher, dans l'entortillement des paupières, une lueur verte, moins agressive qu'amusée. » (p. 14) « [e]lle a beaucoup vieilli, mais elle n'a pas changé. Au contraire ! [...] tout concourt à proposer d'elle une caricature ». Le ton n'a pas changé, puisque le narrateur rappelle que cette arrivée le « replonge soudain dans l'atmosphère du clan où il fut toujours de bon ton d'exprimer les choses de façon voilée ». Quant au rôle, le narrateur le définit clairement à la fin du chapitre I, puisque d'abord c'est le seul qui puisse ménager ses entrées au personnage : « Reparaître déguisée en victime, tel était le bon moyen pour entrer ici » (p. 18). Comme il est facile de le constater dans ce passage, le caractère imprévu et donc brutal de la visite, le choc entre des êtres bien réels et cette figure de chouette (au sens angevin), déstabilisante et venue d'un autre âge, procurent à Folcoche une nouvelle envergure qui compense un peu le temps écoulé. Elle se déguise, elle compose, mais la sauce ne prend plus autant. Jean n'est pas dupe, Bertille non plus, de la fausse tristesse de Madame Mère lorsqu'elle évoque feu sa mère : « Mais il devenait décent d'être triste », parce que Folcoche est assez fine pour se rendre compte que son attitude et ses propos précédents sont loin d'être respectueux, et qu'elle s'est un peu trop dévoilée ; le pronom indéfini « on » marque la distance entre le couple médusé et cette harpie devenue indéfinissable dans l'expression « on reprenait » (p. 34). C'est aussi cette distanciation-là qui entretient l'humour. Le

« spectacle » qui suit n'en est pas moins joué, donc faux et « édifiant » : « Mme Rezeau, après s'être glissée une pastille de menthe sous une joue, venait de tirer son chapelet et l'égrenant d'un pouce ferme, remuant silencieusement les lèvres, rendant le bien pour le mal, priaït pour la défunte. » Même jeu grotesque quelques pages plus loin, dans lesquelles la métaphore se poursuit : « Même si c'est du théâtre, elle insiste sur le fait qu'elle n'aura ni un souvenir ni un portrait de son père » (p. 40). Et le narrateur émoustille son lecteur par la phrase : « Le plus incroyable sera la scène finale » (p. 41). Mme Rezeau semble se surpasser dans son rôle, à tel point qu'elle n'arrive plus à se contrôler et que le masque glisse : elle déborde d'initiatives, en dépit de son âge, et « retrouve toute sa hargne ». Revient à la mémoire du lecteur ce que le chirurgien dit de celle-ci lors de sa double ovariectomie : « Le cas de Mme Rezeau est grave, et, s'il ne s'agissait pas d'elle, je l'eusse condamnée. Mais, avec une pareille volonté, on arrive toujours à se tirer d'affaire » (*Vipère au poing*, p. 133). Cet excès inattendu d'énergie, contre-nature compte tenu de l'âge de Madame Rezeau, crée la nécessité d'une distanciation, marque de désapprobation prévisible face à la démesure, de la part des autres personnages en présence, de même qu'entre elle et le lecteur : « Et comme, éberlués, nous ne bougeons ni l'un ni l'autre, elle hisse son ballot à bout de bras et d'une détente l'expédie à nos pieds, par-dessus le cercueil » (fin du chapitre III). L'attitude de la veuve témoigne d'un irrespect total face à la situation rappelée lourdement par le mot « cercueil » mis en évidence à la fin de la phrase qui clôt le chapitre. Pour faire oublier cette mauvaise impression, « Madame Mère allait s'appliquer davantage encore à faire sa chattemite » (p. 46). En fait, tout au long de l'histoire, elle s'applique à raccommode le costume. Quel panache, quand, à la page 256, à l'agonie, « [e]lle a soufflé, en deux temps, dans l'ironie à peine esquissée d'un sourire : – Folcoche ... va crever. ». Le mot « ironie » a bien, sous la plume de Bazin, le sens d'humour grinçant : Folcoche raille par bravade, mais elle ne s'amuse plus parce qu'elle sait qu'elle va mourir et qu'elle a perdu la partie. C'est surtout à cause des circonstances et à cause de la nature de ce rôle – c'est celui que les enfants lui faisaient jouer à son insu, en tirant gloire du fait qu'ils pensaient la duper – qu'elle se grandit, par ce recul qu'elle trouve la force ultime d'avoir sur elle-même, sur cette Folcoche à laquelle toute personne extérieure à la famille aurait du mal à croire. « [Q]uel orgueil d'avoir eu une mère pas comme les autres » avoue le narrateur au chapitre XXXI (p. 257). C'est aussi

cette originalité, cette exclusivité qui donne au personnage presque la force d'une icône (flûte, ça nous a échappé...), parce qu'il évite « l'exécrable banalité » de tous les êtres du monde réel, parce qu'il offre « l'illusion de l'exceptionnel ». « Vous étiez exceptionnelle... », souligne Hervé Bazin à nouveau au bas de l'avant-dernière page du même chapitre. Les points de suspension expriment la lourdeur des non-dits, parce que l'adjectif est chargé de tous les rôles, hypocrites ou sincères, ridicules ou affligeants de Folcoche. Peu avant la signature du permis d'inhumer, la réflexion que ne peut s'empêcher de faire Arnaud Maxlon, un ami de la famille, est mise en valeur grâce aux italiques : « *Mort d'un personnage* » (p. 266). En se démarquant de la norme, celle-ci atteint bien à la dimension d'une héroïne de tragédie, parce que la disproportion offre le spectacle, que le jusqu'aboutisme des personnages de la tragédie antique ou moderne n'est pas non plus dénué de ridicule, et que la déception du narrateur lui est évidemment proportionnelle et implique des conflits d'une intensité également démesurée. À la page 258, dans les instants ultimes dans lesquels, dit-on, le moribond voit défiler toutes les étapes de sa vie, le narrateur en profite pour faire passer en revue à sa mère les différents rôles qu'elle a joués :

« Elle s'est en vingt heures plusieurs fois transformée, les différentes femmes qu'elle a été l'emportant tour à tour. Après la vieille dame rebelle se moquant de sa mort, l'ancienne élève des Fidèles Compagnes s'est pénétrée, s'est effrayée de ce qu'elle venait de dire. Elle a voulu régler ses comptes de passage, faire graisser aux saintes huiles la roue du dernier voyage. [...] Elle n'a plus ouvert la bouche que deux fois. La première, pour permettre à son double, honorable bourgeoise, de me faire savoir que ses affaires étaient en ordre sur la terre comme au ciel. »

À la page suivante, ce sont les noms d'emprunt qui défilent : « Elle a toujours très peu employé mon prénom. Comme j'ai moi-même hésité entre *Folcoche*, *la Vieille*, *la Chouette*, *Madame Mère*, *Mme Rezeau*, *Madame*, n'employant *Maman* que par dérision, elle hésitait et selon l'interlocuteur elle disait *mon fils*, *ton frère*, *votre mari*, *lui*, *il*, *ce garçon*, *le second*, *l'autre*, quand ce n'était pas (dixit Mme Lombert) le *Gournaisien* ou le *Plumitif*. » Parce que c'est à la fin de la pièce, ou dans le générique du film que sont cités ou énumérés les noms et surnoms d'emprunt des acteurs (principaux), le narrateur fait ainsi comprendre au lecteur que la trilogie touche à sa fin.

3 Conséquence : une tonalité qui tient davantage de l'humour que de l'ironie

Nous avons constaté, tout au long de la trilogie, que le narrateur a recours à de nombreux outils de la théâtralité pour produire un effet de distanciation. De ce fait, il peut faire partager au lecteur une grande lucidité, doublée d'une sorte d'acception consciente et amusée en ce qui concerne les faux-semblants et les mensonges (y compris les siens !); qu'il s'agisse de jeux de mots sur la morphologie, l'homophonie, la sémantique, la syntaxe, les métaphores, ou des différentes expressions de la théâtralité (dont la parabase), il se dégage de tous ces artifices une tonalité humoristique qui tient narrateur, personnages et lecteur en dehors. Ce sont cet écart, ces feintes d'acteurs froids, cette distanciation du narrateur qui impliquent l'originalité de l'ensemble et le vif intérêt du lecteur. Pour séduire, et donner à ressentir, il faut savoir avancer à couvert. C'est, selon Diderot, ce paradoxe auquel doit aboutir tout « bon comédien », qui peut donner à ressentir grâce à l'habileté de son jeu, à sa préparation technique, à un détachement affiché, sans ressentir vraiment. Garder la tête froide, faire preuve d'un discernement efficace, sans s'impliquer, voilà l'attitude de l'acteur de théâtre que défend le philosophe dans son ouvrage *Paradoxe sur le Comédien*⁶⁷, dans lequel il précise :

« C'est qu'être sensible est une chose, et sentir est une autre. L'une est une affaire d'âme, l'autre une affaire de jugement. C'est qu'on sent avec force et qu'on ne saurait rendre ; c'est qu'on rend, seul, en société, au coin d'un foyer, en lisant, en jouant, pour quelques auditeurs, et qu'on ne rend rien qui vaille au théâtre ; c'est qu'au théâtre, avec ce qu'on appelle de la sensibilité, de l'âme, des entrailles, on rend bien une ou deux tirades et qu'on manque le reste ; c'est qu'embrasser toute l'étendue d'un grand rôle, y ménager les clairs et les obscurs, les doux et les faibles, se montrer égal dans les endroits agités, être varié dans les détails, harmonieux et un dans l'ensemble, et se former un système soutenu de déclamation qui aille jusqu'à sauver les boutades du poète, c'est l'ouvrage d'une tête froide, d'un profond jugement, d'un goût exquis, d'une étude pénible, d'une longue expérience et d'une ténacité de mémoire peu commune. » (p. 1420-1421)

À la lumière de ces préceptes, le comportement des acteurs principaux de la Belle Angerie se justifie d'autant mieux : afficher la froideur, étouffer toute sensibilité pour mener son rôle de façon crédible jusqu'au bout, et parvenir à ses fins. Cependant, nous ne sommes pas dans une pièce de théâtre, mais dans une œuvre narrative dans laquelle l'écrivain ne fait que détourner quelques procédés, au profit de personnages défaillants. À son propre profit aussi puisque lui-même peut également, grâce au jeu

⁶⁷ D. DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Sautet, 1830 (consulté sur *Gallica* le 17/01/2010).

d'une tête froide et distante, profiter de son statut pour dissimuler une sensibilité exacerbée, en prenant une posture humoristique qui a beaucoup d'impact sur le récepteur, mais qui, dans les cas où elle est mal maîtrisée, peut glisser dans un humour plus ou moins grinçant, qu'on serait tenté d'appeler ironie, et qui dénonce l'incapacité du narrateur à se « désimpliquer » de son énoncé. Pour que le jeu se poursuive, il convient que chacun remplisse son rôle : la trilogie s'arrête à partir du moment où, à la fin du chapitre XXX de *Cri de la chouette*, madame Rezeau, nous l'avons vu, démasque ses adversaires :

« Elle vient de prononcer trois mots : ceux-là mêmes que nous avons hurlés dans une ronde féroce, ceux d'un souhait très prématuré devenu près de quarante ans plus tard imminente réalité. Elle a soufflé, en deux temps, dans l'ironie à peine esquissée d'un sourire :
"Folcoche va crever." »

Les trois derniers mots, mis en exergue à la fin du chapitre, retardés dans un effet d'attente jusqu'au bout de la dernière phrase, marquent la fin de la pièce, une chute toute relative puisqu'elle entraîne l'héroïne avec elle. Dans la bouche de Folcoche, l'humour a cédé à l'ironie : le tragique l'emporte sur le comique. Ici encore, l'auteur n'a pas employé le mot « ironie » au hasard : les deux notions ne sont pas synonymes, le contexte nous oblige à une distinction. L'exercice n'est pas évident, puisque d'une part les plus grands philosophes et linguistes sont loin d'être d'accord, et que d'autre part, certains d'entre eux, c'est-à-dire à peu près tous sauf les linguistes, vont même jusqu'à les considérer comme synonymes. Tout en relevant dans l'une et l'autre notion des mécanismes semblables, le philosophe Kierkegaard fait la part belle à l'humour, en montrant à quel point les frontières entre les deux sont floues. Pour Jankélévitch, l'humour n'est plus opposé à l'ironie, il est son accomplissement, sa forme supérieure : il parle d'ironie humorisante. Dans son ouvrage *L'Ironie*, les deux entités ne s'affrontent à aucun moment : l'une engendre l'autre. L'ironie appartient à celui qui se rend compte de la fiction et la dénonce, tandis que celui qui possède l'humour est considéré comme supérieur à l'homme précédent dans le sens où il s'est rendu compte de la vérité, mais choisit de se comporter comme un naïf, avec « l'idée de derrière » qui fait toute la différence. Fontanier propose de l'ironie une définition rhétorique, au cœur de laquelle se trouve l'antiphrase ; Ducrot, linguiste, la recentre sur la polyphonie : il semble bien que l'ironie, à la différence de l'humour, soit davantage perçue comme un outil, non véritablement comme un registre ou un ton. Si l'humour est, sinon l'égal de l'ironie,

une transcendance de celle-ci, il est bien dans ce cas, à travers tous les procédés de distanciation que nous venons de voir et qui nous restent à envisager, l'encre dans laquelle les occurrences de première personne trempent leurs plumes. Parce que l'écrivain aime nous amuser par des formules qui surprennent, surtout parce que le pessimisme grinçant et la raillerie méchante ne relèvent d'aucune élégance, l'ironie ne peut pas être, chez un auteur empreint de séduction, l'expression d'une tonalité négative, d'un malaise, d'une fracture auctoriale. C'est, tout au plus, une raillerie positive ; on comprend mieux pourquoi seul le mot HUMOUR a droit à une définition dans *Abécédaire*. C'est comme si le narrateur avait définitivement tranché : « Il allège ce qu'accroîtrait l'ironie. C'est même le plus noir qui réussit à faire face au tragique. Il y a dans l'homme actuel quelque chose du condamné à mort qui aurait obtenu de garder son parapluie ouvert pour le garantir de l'averse jusqu'au feu du peloton » (p. 138). Plus qu'une blague, plus qu'une élégance propre à la séduction, l'humour apparaît donc comme un pied de nez à la noirceur, une des constituantes essentielles du panache d'un Cyrano. Pas de pathétique dans les écrits autobiographiques, mais la nécessité d'un rire bravache et distant, qui sauve de bien des situations. « [L]e rieur bien souvent ne se dépêche de rire que pour n'avoir pas à pleurer » constate Jankélévitch (*op. cit.*, p. 9). Cette conception fait de l'humour un bouclier contre un pathos affligeant, bref une ironie positive. L'ironie, Bazin l'accorde donc à sa mère en toute fin de pièce ; c'est le seul trophée qu'elle emporte, et il est à son image : sinistre et blessant.

Nous avons constaté que les marques de distanciation, observées précédemment, sont moins utilisées au fur et à mesure que la trilogie arrive à son terme.

Il nous est permis d'en comprendre mieux la raison en considérant ce que Freud lui-même dit de l'humour (et non pas de l'ironie) dans son ouvrage *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* :

« Si nous envisageons la situation de quelqu'un qui adopte à l'égard d'autres personnes l'attitude humoristique, nous serons tout prêts à nous rallier à la conception que j'avais déjà formulée.[...] Nous pensons qu'il se conduit à leur égard comme l'adulte à l'égard de l'enfant, quand l'adulte reconnaît la vanité des intérêts et des souffrances qui semblent importants à l'enfant et en rit. » (p. 209, dans l'appendice *De l'humour*)

Ce comportement, dans une relation avec autrui, fait la part belle à celui qui le pratique, en permettant de faire montre d'une grande maturité, d'une capacité à relativiser, à prendre un ascendant sur les événements. Le psychanalyste envisage

ensuite une autre situation, la « situation sans doute la plus primitive et la plus significative : celle dans laquelle un sujet adopte une attitude humoristique envers lui-même, afin de se défendre contre une souffrance. » Dans les deux attitudes de distanciation que nous avons observées – théâtralité et humour, la seconde découlant de la première –, le narrateur – et peut-être l’auteur, puisque la trilogie balance comme nous l’avons constaté entre autofiction et autobiographie – connaît les deux situations envisagées par Freud : la première situation parce que l’écriture et le souvenir lui permettent de dialoguer avec ce Bb qu’il était, il peut rire en tant qu’adulte de la vanité des souffrances qui semblaient importantes à Bb ; ce rire a de moins en moins de raison d’être au fur et à mesure que l’enfant devient adulte et qu’il s’éloigne de son enfance désastreuse. Dès *La Mort du petit cheval*, la distanciation produite par la théâtralité est moins forte. La seconde situation, dans laquelle le narrateur prend du recul ou théâtralise, pour mieux se défendre contre sa souffrance, évolue au fur et à mesure de la dégradation du personnage de Folcoche : la raison essentielle de la souffrance ayant disparu, la nécessité de théâtraliser disparaît. Reste l’écrivain dans toute son authenticité, forgé par la haine de Folcoche, enfin libéré de ses stigmates.

Dans la fiction *L’Huile sur le Feu*, où l’écrivain, complètement étranger au texte, met son écriture au service d’une angoisse malsaine et pesante, nous constaterons que l’humour, si tant est que son absence soit possible dans toute écriture, est devenu rare, grave, parce qu’il ne s’agit plus de se moquer, mais « de susciter des jugements de valeur et d’exciter les passions » : tels sont les termes avec lesquels Pierre Schoentjes⁶⁸ a défini... l’ironie !

Si le conflit est mort avec la marâtre, cela signifie-t-il pour autant que l’écrivain n’a plus de raison d’écrire, et que, la distanciation ayant moins de raison de s’opérer, la séduction qu’exerçait le narrateur-auteur à travers le personnage de Jean sur le lecteur s’est émoussée ?

68 Pierre Schoentjes, Université de Gand, Colloque d’Aix-en-Provence, 8-9 novembre 2007

II La théâtralité dans *L'Huile sur le feu* : la chrysalide devient papillon

Voyons comment, contre toute attente, la séduction opère peut-être plus sûrement encore alors que l'œuvre se dégage de toute contingence autobiographique. L'écrivain, délivré de lui-même, peut enfin exercer pleinement son art en donnant tort à certains détracteurs qui le jugeaient incapable de passer ce cap ; et si l'écriture ne naît plus d'un premier jet, elle n'en est pas moins riche de toutes les caractéristiques analysées jusque-là chez Hervé Bazin.

Dans le roman *L'Huile sur le feu* écrit quelques années après *La Mort du petit cheval* et presque quinze ans avant *Cri de la chouette*, le narrateur n'est plus ce Brasse-Bouillon révolté, mais une jeune fille de 18 ans, nommée Céline, et qui, comme Jean, est amenée par des circonstances douloureuses, à faire un retour en arrière sur son passé. Preuve qu'Hervé Bazin, tout en étant capable de se dégager de l'autobiographie et de l'histoire des siens, a peut-être du mal à se dégager du procédé de retour en arrière. Faut-il, comme le fait Sylvie Freyermuth dans une nouvelle étude sur Jean Rouaud⁶⁹, y voir là un motif pérenne, une variation du récit autobiographique ? Non, parce que Hervé Bazin, contrairement à Rouaud, est l'auteur de nombreux romans qui n'utilisent pas cet ordre de la narration : dans *Qui j'ose aimer*, par exemple, il s'est également glissé dans la peau d'une jeune fille, Isa, mais la succession des épisodes est simplement chronologique. Nous avons ici plutôt une nouvelle preuve d'une remarquable intuition littéraire de l'auteur qui sait que dans l'histoire de Céline, cette perspective est la plus adaptée, et qu'elle ajoutera notamment de l'intensité et de la théâtralité aux événements. Le retour en arrière est moins long que dans la trilogie, comme l'indique l'expression de la première page : « il y a deux ans, ce soir... ». Mais il est surtout poignant parce que le personnage central par qui la tragédie arrive, son propre père, n'en est pas moins monstrueux ni hors de la vraisemblance que Folcoche. Les genres masculin-féminin sont inversés, mais le narrateur y est tout aussi excellent. La force qui se dégage de ce roman tient aussi à la théâtralité, mais d'une nature différente : le réalisme – et surtout un

69 S. FREYERMUTH, « Jean Rouaud et les stratagèmes de la mémoire », dans *Jean Rouaud. L'Imaginaire narratif*, actes du Colloque de Cluj-Napoca, Roumanie, 17-19 avril 2008, avec une étude introductive de Jean Rouaud, sous la direction d'Yvonne Goga et Simona Jişa, Roumanie, Éditions Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008, p. 233-245.

réalisme presque psychologique – a quasiment remplacé l’humour. Nous allons analyser comment le lecteur, embarqué en « vision avec » ou « focalisation interne » (selon Gérard Genette) dans le corps de Céline, vit la progression inéluctable et oppressante de cette tragédie presque racinienne (puisqu’elle reprend à son compte certains procédés de la tragédie racinienne), présentant comme la jeune fille, suffoquant comme elle, aussi passif (au sens latin de « patior » : je souffre ce que je subis) qu’incapable de se détacher de la fin qu’on espère jusqu’au bout différente de celle que l’on pressent. Poussé à l’extérieur de l’énoncé à caractère autobiographique, le lecteur est maintenant aspiré dans une théâtralité opposée puisque le mouvement est inversé. Goguenard en retrait dans la trilogie, le lecteur se sent maintenant comme happé par le texte. Il y a distanciation par le fait qu’il est maintenant projeté hors de lui-même, aspiré dans le personnage de Céline, aussi totalement qu’au théâtre quand le jeu des acteurs et la situation sont assez réalistes pour nous faire quitter notre propre réalité et opter pour celle qui est mise en scène sur le théâtre. L’humour n’est plus de mise, les personnages sont tendus. Magnifique roman, écrit d’abord à la 3^e personne, et que l’auteur rédige, en dernier lieu, à la 1^{re} personne, comme une gageure à l’égard de tous ceux qui, marqués par *Vipère au poing*, le jugent incapable d’écrire en mettant en scène une première personne si éloignée de son identité à lui auteur. Pari réussi ! Quoi de plus poignant, et pourtant quoi de plus éloigné de lui que cette jeune fille qui, ayant une force de caractère à la Brasse-Bouillon, en est assurément très différente, avec ses caractéristiques individuelles et vraisemblables ?

1 Les personnages

Vont évoluer dans le roman trois personnages principaux, comme dans les tragédies originelles de Sophocle ou d’Eschyle, et qui seront entourés très souvent d’une sorte de chœur, dont la nature peut varier, qui rappelle beaucoup le chœur antique et sur lequel nous reviendrons. Comme au théâtre, ceux-ci arrivent sur les pages sans être vraiment présentés, définis ensuite par leurs attitudes et leurs actions uniquement dans leurs caractéristiques essentielles. Le procédé est le même que dans la trilogie. Le lecteur ne sera pas embarrassé d’éléments qu’il n’a pas besoin de savoir. Cette perspective implique un certain dynamisme de tous les participants, que nous allons nous efforcer de rendre.

1.1 Céline

Céline s'oppose aux deux autres personnages, parce qu'elle est encore une enfant, parce que c'est elle qui souffre le plus et que c'est elle qui cherche à établir la vérité sur l'identité de l'incendiaire, sur la relation entre ses parents, sur leur culpabilité réciproque, sur le rôle des différents intervenants extérieurs au drame. C'est elle qui raconte. Le lecteur peut mesurer la souffrance qu'a produite l'événement vécu à l'impact qu'il laisse sur la jeune fille deux ans plus tard, à la date anniversaire. « [J]e suis là qui frissonne à la fenêtre. Voici déjà trois fois qu'on est venu poser une main sur mon épaule [...] dans ce pays où je dois guérir ; [...] La vraie Céline ! Laissez-la guérir. » Le verbe d'obligation « je dois » prouve que la guérison n'est pas faite ni consentie, et que pour cela, il faut laisser l'adolescente repartir en arrière dans le souvenir, revivre une seconde fois la tragédie, pour mieux comprendre, surtout pour déculpabiliser et ainsi se décharger, pour enfin pouvoir pousser sa jeune vie vers l'avant. La contrainte est le premier moteur indispensable au bon déroulement du tragique. Il faut revivre le souvenir, étape par étape, pour comprendre et se libérer enfin des chaînes de ce cauchemar : la répétition des verbes « laissez-la », « laissez-moi », « laissez-moi », de même que les points de suspension à la fin des trois premiers paragraphes lance l'évocation, dans laquelle les silences prennent le relais quand les mots ne sont plus assez forts. C'est d'abord une Céline au sommeil lourd, empêtrée dans ses bas, ses jarretelles, sa ceinture, sa fermeture Éclair et son blouson, qui émerge, au beau milieu de la nuit de Saint-Leup (p. 15) ; elle vient de prendre conscience que son père est au feu ; cette idée, doublée de celle que « Ralingue et les autres [...] devaient certainement lui céder leur part d'imprudence » la jette tant bien que mal hors de chez elle. « Inutile de changer ma chemise de nuit contre une chemise de jour ! Une culotte pour l'enfourer, une jupe, un pull et mon blouson... Tirons la fermeture Éclair, et hop ! Du vent ! J'éteignis l'électricité, mais je claquai les portes sans les fermer [...] Allez donc dormir quand votre père se distingue dans les flammes ! Je me jetai dans la rue, dans la foule. » (p. 16) Comme le rappelle l'adjectif possessif de 2^e personne « votre », l'amour d'une fille pour son père semble fondamentalement naturel, commun à chaque lecteur dont toute consultation éventuelle se conclurait par une approbation ; normale, partagée, l'insomnie de l'adolescente apparaît donc à celle-ci comme rassurante, mais c'est la démesure qui amplifie petit à petit l'action et qui va tarauder la jeune fille dans ses nuits folles où

elle mettra en péril sa santé. Ce que Sylvie Freyermuth constate de l'impératif (*op. cit.*, p. 260 de son étude sur Rouaud) pourrait s'appliquer ici à propos de l'occurrence de 2^e personne de pluriel : « par [ce] biais, le narrateur agit sur [le lecteur], le fait entrer dans le récit comme instance agissante, provoque son identification à [Céline] ». Ses excès, qui vont faire d'elle un personnage éminemment théâtral, sont déjà annoncés par le verbe hyperbolique « me jeter dans la rue ». La suite n'est qu'une lancinante souffrance qui s'enfle jusqu'à la catastrophe. L'expression « mais, je m'en aperçois tous les jours un peu plus, la tendresse que je lui voue [à ma mère] lui semble souillée par celle que je réserve à mon père » (p. 73) rappelle que les prises de conscience douloureuses sont progressives. Céline est bien digne de faire partie de cette « galerie de figures grandies par la souffrance et le courage – grandies par la tragédie » qu'évoque Jacqueline de Romilly à propos de Sophocle⁷⁰. L'amour filial, condition du jusqu'aboutisme de Céline, est également passionnel, si fort qu'elle seule peut regarder sans voir le crâne horrible qui se trouve sous le passe-montagne de son père (p. 23). À la page 42, il s'en faut de peu qu'elle n'emboîte le pas à celui-ci dans le brasier ; dans la prairie des Oudares, les clôtures métalliques qu'il faut couper pour laisser passer la motopompe déchirent sa jupe. L'amour filial, après la contrainte, est le second moteur de la tragédie, variante de l'amour fraternel ou de l'amour tout court, et il confère au drame son caractère fatal, irréprouvable. C'est jusqu'à l'épuisement que « la chouette » accompagne les hommes dans leur lutte : « – Tu dors debout ! Fiche-moi le camp dans la cabane ! Me hurlent Papa [majuscule] ou M. Heaume, ou même Lucien Troche, toutes les cinq minutes. Ils sont têtus, mais moins que moi. » Les obstacles s'enchaînent, Céline devient constamment inquiète, à l'affût des moindres bruits, réfléchissant au poids de chaque mot lancé par le voisinage : « Pourquoi la vieille avait-elle dit : –Tiens, voilà justement... ? Était-il arrivé quelque chose à mon père depuis la nuit ? » (p. 53). L'énergie déployée est donc à la fois physique et mentale. Du coup, c'est à nouveau la quête précipitée. Comme si la folie de son père ne lui suffisait pas, elle est en plus écartelée entre des parents qui se rendent coup pour coup : « Je m'étais aussitôt rejetée vers mon père, puisque c'était lui, cette fois, l'attaqué. Je bouillais. Un peuple de fourmis me courait sur la langue. Taisez-vous donc ! Quand saurez-vous vous

70 J. de ROMILLY, *La Tragédie grecque*, Paris, PUF / Quadrige, 1970, p. 38, 192 p.

taire ? » (p. 60) Céline est tiraillée, incapable de faire un choix, comme le lui réclame sa mère, s'en tirant souvent par ce langage « en dedans, comme lui » qui nous rappelle curieusement celui de Bb, notamment pendant la pistolétade. Pour repousser les situations, elle feint, en donnant souvent de sa personne : « j'affectai de tirer un bout de langue, de sautiller sur un talon : me réfugier dans la petite fille que je n'étais plus, que je n'aimais pas être, c'était encore à ma portée. » Cette régression nous fait songer à Antigone lorsqu'elle réclame d'être aidée par sa « nounou » dans la pièce de Jean Anouilh : « Garde tes larmes, garde tes larmes ; tu en auras peut-être besoin encore, nounou. Quand tu pleures comme cela, je redeviens petite... » et « Donne-moi ta main comme lorsque tu restais à côté de mon lit⁷¹ ». Céline est partout où est son père. Elle observe, elle piste sensitivement dans une quête obsessionnelle, presque animale, apparentée à celle d'Antigone lorsque celle-ci se met à gratter la terre « comme une petite hyène » (*op. cit.*, p. 61) : « Lucien a dû faire allusion à ma présence au feu devant Julienne, qui s'est empressée de s'étonner, de prêcher prudence “pour le bien de cette petite” qu'elle déteste depuis qu'elle se sent percée à jour, surveillée, suivie par mes yeux vairons. D'où ce malaise. Pourquoi n'en sortons-nous pas ? » (p. 72) L'énergie débridée du personnage est donc conditionnée par ce que Jacqueline de Romilly définit dans son étude comme l'un des deux éléments constitutifs de la tragédie grecque : celui qui « consiste à pousser une situation menaçante jusqu'à l'extrême limite et jusqu'au moment où le désastre ne peut plus que s'accomplir » (p. 46), en donnant à voir comment la jeune fille réagit aux péripéties diverses qui viennent l'éprouver. Les réactions enchaînent des successions d'étapes psychologiquement très réalistes. Parce que son attitude la conduit au sacrifice d'elle-même, c'est comme si elle puisait sa force jusque dans les origines sacrificatoires, cathartiques du genre antique : lorsque sa mère, déchaînée sous l'influence de Julienne, chante à gorge déployée une chanson aux lourds sous-entendus, Céline accepte sa propre souffrance dans la seule mesure où elle éponge un peu celle de sa mère : « je l'ai laissée me faire mal. Mais ça suffit. Elle pourrait s'en faire à elle-même. [...] Qu'ils me ressemblent, mes yeux ! Qu'ils soient les deux tampons placés à l'avant d'une locomotive en manœuvre ! Qu'ils la poussent, qu'ils la poussent sur cette voie de garage [...] » (p. 76). L'éreintement laisse des traces,

71 J. ANOUILH, *Antigone*, Paris, Éd. de la Table Ronde, 1946, p. 21 et 34, 133 p.

qui accentuent le statut de victime. D'ailleurs l'acharnement de l'adolescente à poursuivre le cauchemar jusqu'à son terme réclame des ménagements impérieux. Dans les « orages » qui se déclenchent souvent après le dîner, Céline s'esquive, « le dessert expédié », préférant mettre entre elle et eux l'épaisseur d'une cloison. Cependant, « l'armoire à glace est juste en face de la porte qui reste toujours grande ouverte » (p. 83) et ce retrait offre encore en réalité un excellent et discret poste d'observation. Souvent, pour ne pas avoir à prendre parti, et donc pour ne pas se faire mal, elle fait semblant de dormir : « je n'ai rien vu, rien entendu. Ceux qui dorment n'ont pas à choisir. Officiellement, je dors » (p. 85). Auto-persuasion peu efficace puisque la surveillance physique devient bientôt inutile, suppléée par la surveillance mentale : Céline est parvenue à être tellement en phase avec son père qu'elle pressent, imagine tout pas à pas, sans voir, aussi facilement qu'elle arrive depuis longtemps à communiquer avec lui (à la première personne du pluriel) sans parler : « Je n'y suis pas, vous n'y êtes pas, nul n'y est, sauf l'ombre et ce qui vit dans l'ombre. Mais [...] nous le savons [...] les yeux fermés, avec une inspiration plus sûre que la présence » (p. 89). Les déplacements nocturnes sont de plus en plus épuisants, de plus en plus secrets et presque acrobatiques : « Sur mes pieds, vite ! Sautons par la fenêtre. Il est sorti par-derrière [...] Disparaissons sous les couvertures : il rentre ! Mais c'est pour ressortir aussitôt de l'autre côté [...] Je retombe sur mes pieds et me voici dans la salle, postée à la fenêtre » (p. 87). Lorsque l'adolescente surprend sa mère en conversation téléphonique avec un galant, c'est le malaise :

« Et soudain, j'ai trop chaud, je saute dans ma chambre, je me mets à déboutonner mon chemisier, en comptant machinalement les vingt-huit boules de fausse nacre. J'ai seulement fermé les yeux, faute de pouvoir fermer les oreilles... Chemisier déboutonné. Pourquoi ? Je le reboutonne très vite. N'est-ce pas Céline qui dans la glace regarde Céline ? Quelle drôle d'allure ! Je ne la voyais pas faite ainsi. Quelque chose a changé, quelque chose s'est effacé sur son visage. Un rien. Un duvet de papillon. Une certaine qualité naïve du trait. Peut-être bien l'enfance même. »

Voilà sans doute une première scène de reconnaissance, première « erreur sur la personne », autre élément constitutif de la tragédie grecque selon Jacqueline de Romilly (*op. cit.*, p. 46) : la prise de conscience de la souillure de sa mère, tellement bouleversante que Céline change au point de ne plus se reconnaître : parce que, d'un coup, elle vient de perdre l'innocence, cet enfantillage de croire que le monde des adultes – qui plus est celui de ses parents – est pur, exemplaire. Ses pauvres oreilles

sont sans doute devenues « beaucoup plus vieilles » qu'elle, pense-t-elle à la page 133, puisque sa mère ne les ménage pas. Non seulement la jeune fille est pathétique dans sa souffrance, mais elle l'est d'autant plus qu'elle est seule (comme Antigone). Le comble, c'est qu'il n'y a qu'une ennemie, Julienne, pour prendre conscience que « ça lui a fichu un coup » (p. 133). « Comme il est difficile d'être pure toute seule ! Comme la simple connaissance d'une faute nous empêche de le demeurer vraiment », conclut-elle douloureusement. Les résolutions progressives de Céline sont conditionnées par des dépenses d'énergie de plus en plus grandes qui conduisent à des dégradations physiques et psychiques proportionnelles. Non seulement Céline dort mal (les feux et les escapades de son père ont lieu la nuit), mais elle se nourrit mal, sans qu'aucun de ses parents égoïstement absorbé dans sa propre douleur n'intervienne ou ne semble seulement s'en rendre compte : « Quand Papa rentra dans la pièce, raide et grave, l'Ovomaltine et le café refroidissaient, intouchés, auprès des tartines qui avaient été coupées, mais non beurrées » (p. 100). Le seul à réaliser la dégradation physique (donc morale) de la jeune fille et surtout à s'en préoccuper est M. Heaume : « Il renifle, m'examine, me fait pivoter la tête comme un médecin et décide : – ça ne va pas » (p. 121). Le verbe « renifler » souligne là encore une prise de conscience liée au domaine sensitif, donc presque animale. Mais Céline n'est pas encore au bout de ses peines : « Je suis là pour plaindre, non pour être plainte ». Une autre « reconnaissance » l'attend : elle est bientôt « toute saisie » d'apprendre qu'un corbeau accuse son « Parrain » d'être l'incendiaire (p. 123). L'imparfait d'habitude s'installe dans la phrase « et la Chouette peu à peu s'abonnait aux promenades nocturnes » (p. 129), à cause aussi des absences multipliées de sa mère, et malgré les protestations parfois rudes de son père : « – Tais-toi donc, est-ce que cela te regarde ? Est-ce que tu devrais être là ? » proteste-t-il page 133. Les crises plus violentes et rapprochées de son père l'oppressent : « Et j'avance, troublée, dans le brouillard qui se resserre » (p. 137). Belle métaphore : le verbe « j'avance » répété tout au long du roman rappelle que c'est la vérité qui avance, avec une force et une obstination irrépressibles, et que Céline est prise dans son étau. Le dilemme est cornélien : « Ah ! Vos histoires ! Si parler m'expose, si me taire m'expose, que dois-je faire ? » se lamente-t-elle page 141. La vulgarité de La Troche (p. 143), rajoute à la précédente souillure : « À mesure comble, nul n'ajoute du poids. Ma main s'allonge vers le robinet de cuivre,

remplit un verre d'eau. Cette eau est pure, claire, tremblante. ». La mesure est comble, mais elle ne vomira pas. Ce petit bout de femme rebondit, tenue uniquement par l'objectif de porter une fois de plus secours à celle qui en a cette fois-ci besoin, sa mère : « Il y a plus urgent à faire qu'à rêver. Il faut rejoindre Maman [avec majuscule, pour remplacer le réprobateur « ma mère »] avant qu'elle n'ait atteint la gendarmerie [...]. Elle est à pied. Je la rejoindrai peut-être à vélo » (p. 143). Belle énergie, aussi infatigable apparemment qu'une balle de ping-pong, puisque l'objet rebondit sans cesse malgré la brutalité des heurts avec le sol, aussi léger et vulnérable que la jeune fille. Céline est époustouflante, telle Antigone qui se sacrifie au détriment de son intérêt propre : comment le lecteur ne serait-il pas séduit dans ce tourbillon d'énergie entièrement dévoué à autrui ?

Au chapitre suivant (XVII), c'est pour rechercher son père que Céline tourne en vain, essayant de devancer les ragots, pédalant jusqu'à l'épuisement, jusqu'à l'accident : « Le clocher tangué. J'appuie sur les pédales, et je m'en vais en zigzaguant. Il me semble qu'une auto, faisant crier ses freins, m'a évitée de justesse, qu'une voix a crié par la portière : – Céline ! Arrête ! Arrête, petite idiote ! » (p. 145). À la page 150, elle essaie d'avouer à son parrain qu'elle a de plus en plus peur, mais parce que lui ne sait pas « parler en dedans », il ne peut pas l'entendre : « À propos, notez toujours que j'ai peur, parrain que j'ai terriblement peur, ce soir. Le pire, je le sens, se rapproche de moi. Mais qu'est-ce que ça peut bien vous faire ? Et comment le devineriez-vous ? J'ai tellement l'habitude d'entendre les plaintes des autres que je ne connais plus les miennes » (p. 151). La solitude procède aussi de l'incompréhension : l'héroïne de tragédie ne peut pas être comprise de l'entourage parce qu'elle ne parle pas le même langage. C'est de cette incompréhension dont se targue Antigone auprès d'Ismène (*op. cit.*, p. 27) : « Comprendre. Toujours comprendre. Moi, je ne veux pas comprendre. Je comprendrai quand je serai vieille. » L'acmé est annoncé à la page 152 par le fait que Heaume fait pour la première et dernière fois référence à sa fille (dont on ne saura rien de plus que le prénom : Marie-Ange), parce qu'il « est vraiment ému ». À la page 161, Céline est « exaspérée » de jouer « le rôle de la cuiller qui n'arrive pas à [...] battre ensemble [l'huile et le vinaigre] ». Les expressions temporelles « Encore une fois » (p. 161), « tous les jours » (p. 162) répétées deux fois dans le même paragraphe soulignent l'acharnement des parents à se détruire, à la détruire, et donnent à mesurer toute la

gravité d'une expression galvaudée, mais à prendre ici presque au pied de la lettre : « J'en devenais folle ! ». Le conflit approche de son paroxysme inévitablement, puisqu'il est devenu incessant et fait dire à l'adolescente : « Je regrettais les scènes de naguère qui duraient ce qu'elles duraient, mais comportaient au moins des repos, des rémissions » (p. 162).

« Plus Céline, plus tiraillée que jamais, je me divisais entre eux, complice de personne, sauf peut-être d'une fatalité que je n'osais combattre, puisqu'il fallait pour l'arrêter combattre l'un d'eux. La roue tournait de plus en plus vite. Le ménage Colu, je le sentais, ne finirait pas l'année, ne finirait peut-être pas le mois. Rien ne l'indiquait formellement. Rien. Sauf cette appréhension qui vous noue la gorge et signale l'imminence des catastrophes. L'air s'épaississait toujours. J'étais au centre d'un cercle qui se refermait, se refermait... » (p. 186)

Ici, tout est dit : la progression « plus... plus... que jamais... de plus en plus vite », le resserrement de l'ultimatum dans le temps qui accroît l'oppression, les répétitions, les hyperboles, la lourdeur des points de suspension pèsent d'autant plus sur le lecteur qu'ils sont de l'ordre du pressenti, de l'impalpable. L'imparfait qu'on retrouve aussi dans les expressions « Je me rongerais les ongles, je me rongerais le cœur [...] Mes côtes se resserraient toujours » (p. 165) souligne l'aspect répétitif, lancinant, marqué par l'adverbe « toujours », dans un second plan qui prépare, appelle un premier plan apocalyptique. Le présent de narration « Mes ongles m'écorchent les paumes, et je me sens toute soulevée par une vive protestation des reins » décrit avec plus d'intensité encore l'état dans lequel se trouve Céline dans la scène où la surnoise Julienne propose à madame Colu de se marquer avec la balayette, le rouleau à pâte ou le tisonnier pour faire accuser son mari. La grande souffrance de Céline provient d'une situation bien naturelle, qui renforce l'adhésion du lecteur. Parce qu'elle aime ses parents, elle ne peut s'empêcher d'être témoin (comme si sa seule présence pouvait les arrêter) mais ne peut prendre parti (chose que ne cesse de lui réclamer sa mère) : « Cette petite ne trahira pas, puisqu'elle ne veut nous perdre ni l'un ni l'autre et qu'en parlant elle me perdrait, moi » (p. 178). Parce que Céline s'est refusée à voir qu'à cette intensité-là, la haine entre ses parents est devenue formidablement exclusive, égoïste, et que son acharnement à assister à leur déchirement produit au mieux l'effet contraire : « et tant pis si je suis aussi meurtrie qu'elle, aussi châtiée, aussi douloureuse de partout ! » (p. 180). Mais la souffrance n'est pas encore arrivée à son comble ; il faut que Céline prenne conscience à propos de son père que « son cas s'aggrave » (p. 196), ultime « reconnaissance », et qu'il « était devenu ce malade échappé de ses draps, aux yeux

fiévreux, à la bouche tordue comme celle d'un paralytique » (p. 197) : comme l'explique le passage « Stupidement molle et retrouvant pour lui – ainsi que je l'avais trouvé pour ma mère – ce goût âcre d'une tendresse coupable qui vous remonte à la gorge comme un vomissement. J'ai mal au cœur [...] ton père est un monstre » (notons au passage l'adjectif possessif de 2^e personne, expression de la conscience de la jeune fille), le père a rejoint dans le cœur de Céline le degré de cruauté et de culpabilité de sa mère ; le couple se rejoint au moins dans cette dimension-là, l'un en rajoutant sur l'autre, comme l'huile sur le feu, aux frais de Céline. Son malaise intérieur la conduit au malaise physique : « un éblouissement me [...] fit lâcher [la lessiveuse] », suffisamment important pour qu'enfin sa mère soit « alarmée » « et qu'à midi elle n'os[e] pas [la] réveiller » (p. 201). Cependant, progressivement, la lucidité se fait un peu de place dans l'amour débordant : « Voilà qu'enfin son incompréhensible calme m'apparaît ce qu'il est : un délire froid » (p. 204). Mais Céline ne parvient pas à combattre cette émotion qui la terrasse et n'offre à l'adolescente que le « patior » latin : « Il faudrait peut-être intervenir et crier [...] je ne peux pas : l'émotion m'étrangle, transforme en obligation ce goût que j'ai toujours eu pour me réfugier derrière mes tympans, pour ne parler qu'en dedans, comme lui » (p. 206). Le sentiment de dédoublement de personnalité s'accroît, exprimé très tôt par la symbolique des yeux vairons (p. 72 ou p. 181) : « Et mes yeux vairons, mes yeux qui comme mon cœur sont divisés, répondent » où le jeu s'explique par le fait que Céline est écartelée par l'impossibilité du choix entre ses deux parents ; ce sentiment est enfin clairement exprimé à la page 207 : « Neuf heures de débats entre cette fille qui se retourne sur le dos, sur le ventre, sur le côté, qui a des scrupules, qui se crie : – Que dois-je faire ? et cette autre qui ne s'embarrasse de rien, qui fait de l'obstruction et répond brièvement : – Te taire ! Est-ce une aberration ? » De même monte un sentiment de culpabilité : « J'ai pitié des victimes bien moins que du bourreau. Une telle fureur ne vient qu'aux êtres mal aimés. Je crois, je crois encore que la tendresse est un frein, même dans le délire : si la mienne n'a pas suffi, ne suis-je pas coupable de son insuffisance ? Tard, très tard, à l'heure absurde et floue de la demi-conscience – où veille encore quelque chose de moi –, ce souci dominera tout, m'empêchera de céder au poids de ma tête enfoncée dans l'oreiller » (p. 208). M. Heaume, qui ne devine pas tout, constate encore une dégradation physique chez Céline : « Ce que tu as maigri ! Si, si... Je connais ton

poids. Tu sèches d'angoisse, chez toi » (p. 216), et s'en prend aux intéressés, normalement M. et Mme Colu : « Regardez-la. Ça devrait être frais comme une rose, gras comme une loche, gai comme un pinson, et ça donne ce mélancolique petit sac d'os. Je ne sais pas ce qui se passe ici, mais, en tout cas, c'est la gosse qui paie » (p. 217). La dernière scène, pire que les précédentes, fait sentir à Céline que la situation lui échappe : « Je ne sais où nous allons, je marche sur des œufs » (p. 228). Admirons la force de la métaphore, au début du dernier chapitre, et qui va lancer pour la dernière fois Céline dans la nuit : « Mais la sirène, de ses grandes dents sonores, sciait la nuit comme une bille d'ébène. Soudain, elle me coupa en deux... ». Elle a une résonance symbolique : elle rappelle d'une part la dichotomie qui règne dans l'ensemble du roman, Colu l'incarnation du diable, Mal en puissance que Céline, véritable ange de la nuit, va essayer de contrecarrer malgré lui. D'autre part, elle souligne cette espèce de dédoublement de personnalité à l'intérieur des individus qui, soit à cause de leur nature profonde, soit à cause des situations, les écartèle en leur conférant la dimension de héros de tragédie. Il y a, nous l'avons déjà évoqué au fil de l'étude des personnages, de la psychanalyse là-dessous : « nous baignons dedans » écrit Bazin au mot PSYCHANALYSE de son *Abécédaire*. Mais il y a surtout de la « radiographie », c'est-à-dire une manière de faire ressortir en noir et blanc les traits dominants d'êtres déjà peu ordinaires, devenus effectivement personnages sous cet éclairage vif, et qui rappelle celui du théâtre. C'est cette construction surdimensionnée que la critique lui a parfois reprochée, mais qui constitue une caractéristique de l'écrivain et qui offre au lecteur un accès à l'œuvre très engageant.

À travers la souffrance lucide de Céline, le lecteur touche à l'essence du tragique et du théâtral, en éprouvant ce sentiment de fatalité dans « la marche des heures » dont parle Alain dans son ouvrage *Système des Beaux-Arts : Du tragique et de la fatalité* (Gallimard, 1920) : « un pressentiment et une horreur (sacrée ?), qui lie un temps à l'autre par la préméditation, si l'on peut dire, de l'inévitable ». Nous observerons plus avant comment le temps se resserre au chapitre XXX dans un décompte journalier, ponctué par la sonnerie du réveil, le clairon, la sirène « aux dents sonores » (p. 231) et la pendule dont « le visage rond » observe fixement Céline « par les deux trous de ses remontoirs » (p. 231) comme pour lui rappeler dans l'écoulement des heures la fin inéluctable : « [P]our tes dix-sept ans, [...] Je ne

serai plus là... » dit Colu à sa fille en lui glissant dans la main, en guise de cadeau, une montre ! Dans ce roman, comme au théâtre, « la passion remplit le temps à elle seule » au-delà même de l'espace temporel imparti à la tragédie, comme le suggèrent les futurs de l'indicatif dans les comparaisons suivantes : « [Mon bracelet] vaut douze ruches. Et, de I à XII, il marquera ses douze heures, comme le jardin montrait ses douze ruches. Et des milliers de secondes s'y poseront, toute ma vie, comme des abeilles. Quelle pointe de lucidité, Papa, dans ton délire ! Tu as rendu ton miel inépuisable » (p. 230). La montre en or offerte par le monstre dans un moment de répit décomptera, jusqu'à la mort de Céline, la passion de Bertrand Colu pour sa fille, une passion au-dessus de tout, au-dessus même de la passion de l'homme pour ses abeilles. Peut-être sommes-nous plus sûrement dans ce sublime de la tragédie domestique définie par Diderot dans son *Troisième entretien sur le Fils naturel* (Pléiade, p. 1283-1286), dans cette « commisération qui nous substitue toujours à la place du malheureux, et jamais du méchant » et qui « agitera mon âme » : s'explique d'autant mieux cette intuition de l'auteur qui le pousse à substituer au dernier moment la première personne à la troisième. L'intensité de la lecture nous laissera à bout de souffle : la mort de Colu, suivie du déshonneur public de toute une famille sous le regard d'une ingénue sont annoncés dès le début du roman : l'intensité des événements, comme au théâtre, est uniquement alimentée par l'oppressant pressentiment de la catastrophe ; plus de suspense. Les événements cèdent en importance à l'émotion pure, à cette catharsis qu'attendent Céline et tous les lecteurs. La fin du roman prouve d'ailleurs tous les risques criminogènes de la représentation : les images choisies par le narrateur expriment une certaine fascination publique. C'est véritablement « une pluie de diamant fondu » qui tombe du ciel. Colu est peut-être fou, mais il est propulsé au rang de « dieu », qui « a même la condescendance de s'expliquer ». Du haut des toits, il apparaît aussi au-dessus des hommes grâce à sa folie : son acte, même « criminel » est si jouissif qu'« il n'y tient plus ». La description finale monte la scène en apothéose : « une immense gerbe d'étincelles jaillit du foyer, monte, monte, s'enfonce au plus profond de la nuit, comme si elles voulaient rejoindre les étoiles, ces étincelles qui ne s'éteignent jamais ». La violence de la fin de la phrase prouve l'ambiguïté d'une telle thérapie : la beauté du spectacle, véritable feu d'artifice terminé en bouquet final, séduit autant qu'il dissuade Céline, les spectateurs et le lecteur : « et vont foutre le feu à l'infini » (p. 243).

1.2 Mme Colu

La mère de Céline est le premier élément d'un binôme infernal (qu'on se gardera d'appeler couple), présentée dès le début du roman comme un « dragon » par Ralingue (p. 26), celle par qui, un peu comme l'autre (Folcoche), tout arrive. Son rôle est loin d'être positif, comme d'ailleurs celui de toutes les femmes du roman. Cependant, elle est assez effacée parce qu'elle ne s'implique pas dans les champs d'activité de son mari : le feu, les assurances, les ruches ne l'intéressent pas. À elle le domaine du feu intérieur : en fait, elle joue un rôle, et c'est ce qui la rend théâtrale ; le rôle de donner le change à son mari dans une violence de coups qui, comme dans tous les duels du même genre, ne peut aller qu'en s'amplifiant jusqu'à la mort de l'un des deux adversaires. Colu sort les nuits ? Elle aussi : « Pourquoi restait-elle si tard à la noce ? À son âge ! Et pourquoi d'abord se laissait-elle inviter à toutes les noces ? [...] Eva faisait du tort à Mme Colu [...] Ce pauvre papa... » ; certains mots de ce monologue intérieur de Céline (p. 50), contiennent la réponse à ce « pourquoi » répété : Eva, la jeune femme que Colu, à cause du feu, a gâchée, celle qui aimait la vie, les sorties et tous les extras qu'une jeune femme peut aimer partager avec l'être aimé, n'est plus que celle qui a du temps à rattraper puisque tout s'est arrêté pour elle le jour où, pendant la seconde guerre mondiale, Colu s'est fait griller la tête. Mue par une rancune à la mesure de ses frasques, elle essaie de « faire du tort », de nuire non seulement à son monstre de mari, mais aussi à la réputation de cette Madame Colu qui l'a enterrée vivante sous ses obligations de femme mariée. C'est la nuit surtout que Madame Colu devient Eva, pour redevenir Madame Colu au matin, illustrant une dualité caractéristique de l'ensemble des personnages du roman.

« Mme Colu retirait les épingles de sa bouche, les fichait, une par une, dans la pelote de velours bleu. Je dis bien : Mme Colu. Pas l'autre, cette personne capable de casser la vaisselle (la vaisselle de Mme Colu, justement). Morne et soupirante, enfermée dans sa blouse, on eût dit qu'elle la surveillait, l'autre, qu'elle l'observait dans la glace, debout derrière moi – derrière leur fille. Moi aussi, je l'observais, hostile et tendre, déguisant mon inquiétude sous des enfantillages. Mme Colu ! »,

analyse finement sa fille à la page 139. Céline, par son rôle d'observatrice acharnée, décrypte, au profit du lecteur, affine, contrainte aussi par sa mère et son père, à un double jeu. Cependant, le temps est passé, et la révolte de sa mère peut apparaître, aux yeux de l'adolescente, et de l'extérieur, comme une régression : les reproches, contenus dans les expressions suivantes « à son âge ! », « Ah non, je n'aimais pas du tout entendre de petits jeunes gens, capables de s'intéresser à des filles de mon âge,

lancer des : – Bonjour, Eva ! » ou « comme tu te veux jeune ! », « La bague au doigt, fini, dame ! Fini, ma jolie, on ne garçaille plus ! » accusent cette incompatibilité entre l'âge et le rôle. C'est aussi cette réprobation-là qui l'oblige, elle – Madame Colu – à feindre, à composer avec l'extérieur pour donner plus de champ à cette Eva dans laquelle elle s'évade : quand cette mère tombe sur la jupe de Céline, elle ne réagit que par une « simple protestation de ménagère, pour la forme ». « Elle semblait ne se douter de rien. Plus exactement : ne pas vouloir se douter de quelque chose » parce qu'elle a à se faire pardonner cette Eva qu'elle a été la veille au soir. Comme toujours, l'air de rien, la situation s'analyse d'elle même, en finesse, dans cette vue de l'intérieur : pas de psychanalyse de bas étage, chez l'auteur, mais de judicieuses observations et mises en situation. « Même si ce n'est pas une science exacte, nous baignons dedans. [...] Toutefois ce n'est pas mon boulot. J'exprime des personnages, je décris des situations. Un romancier se situe plutôt du côté du patient que du côté du thérapeute », rappelle-t-il dans son *Abécédaire* au mot PSYCHANALYSE (p. 203). Voilà surtout en quoi la mère de Céline, comme son père, sont dignes de la dimension théâtrale : les qualités que Pierre-Aimé Touchard soulignait dans son étude *Dionysos, Apologie pour le théâtre* (1949) sont précisément celles qui hissent ce roman au niveau du genre théâtral parce que les effets sont les mêmes, parce que l'impact sur le lecteur est aussi fort. « Le dieu de l'art dramatique est avant tout un dieu de dépassement, le dieu de la poésie frénétique, de la libération vertigineuse des sentiments » écrit-il page 14. Cette libération vertigineuse des sentiments, c'est celle d'Eva, celle de Colu, et le travail de Céline tout au long de cette tragédie. Eva relève bien de tous ces rôles de théâtre « qui ont exprimé avec quelque ferveur [...] le mystère passionné des exaltations refoulées. Tel paraît être, en effet, ce que, par un abus du terme, on peut appeler “le but” du théâtre : montrer à l'homme jusqu'à quel point extrême peuvent aller son amour, sa haine, sa colère, sa joie, sa crainte, sa cruauté... » (*op. cit.*, p. 14). Évidemment, la scène n'est pas « vécue » par le lecteur, mais son intensité, le jusqu'au-boutisme des personnages dans leur dédoublement de personnalité pourrait permettre de comparer le roman, comme Touchard le fait pour le théâtre, au « miracle obtenu par les révélations d'une cure psychanalytique. Dans les deux cas, l'homme est révélé à lui-même par le sentiment de la disparition de ce que j'appellerais les “obstacles injustes”, c'est-à-dire ceux qui ne viennent pas de la

nature de l'individu, mais de ses corruptions accidentelles ». Et la corruption accidentelle d'Eva Colu, celle qu'elle va transcender dans le roman jusqu'à un aboutissement tragique, embarquant personnages et lecteur, c'est la mutilation, certes accidentelle, mais néanmoins terrible, de son mari ; c'est d'ailleurs la seule excuse à laquelle se raccroche Céline à plusieurs reprises dans le roman : « Je sais, je sais », répète-elle page 59, « tu as épousé un garçon fait comme les autres, un beau garçon [...] avant la guerre... pour récupérer ce pauvre Papa, ce monstre [...] qui prétend s'imposer à toi pour toute la vie, toute la vie, toute la vie. Victime d'une victime, voilà ce que tu es. ». « Je marche. Je comprends [...] Regarde-le, ton père ! [...] Si l'on te donnait pour époux le beau Simplet... » poursuit-elle page 120. À la page 100, Eva tombe le masque, « encouragée » par la situation, et « avou[e] ce qu'elle n'aurait jamais dû avouer : – Ce visage ! J'ai toujours ce visage devant moi ! » Malgré ces quelques failles, dans le privé, de la cuirasse, Eva, pour les autres, joue bien : « Où était donc la vérité ? Rien dans son attitude n'exprimait autre chose que le souci de donner satisfaction aux usages, l'obéissance mécanique à l'horaire féminin du dimanche ; rien ne signalait cette fureur d'une âme aux prises avec elle-même et qui pousse devant elle, comme un bouclier, l'excuse de la passion. » A-t-elle ou non tenté d'assassiner son mari, à la fin du chapitre XXI ? Même Céline doute, mais la maîtrise de cette femme à ce moment-là et son mobile en font bien le triste pendant au féminin du monstrueux Colu. Au fur et à mesure de ses avancées, Céline constate les nombreux points communs : « Elle s'acharnait, étrillant son linge, lâchant une phrase de temps en temps, ou plutôt pensant tout haut une pensée sur dix selon une méthode qui ressemblait beaucoup à celle de Papa » remarque-t-elle à la page 201. Comme lui, elle oscille entre des crises terribles et un calme déconcertant. Comme lui, elle est un monstre qui se cache derrière une victime, affirmant sa dualité derrière le masque (de théâtre).

1.3 Bertrand Colu dit « Tête de drap »

Embarqué dans une perspective interne à l'intérieur de sa fille, le lecteur le perçoit à chaque fois à travers les yeux de l'adolescente, dans un regard et un jugement qui la ramènent sans cesse à elle et aux différentes étapes de sa réflexion. La vision est donc subjective. Comme Eva, tragique parce que monstrueux, ce père est d'abord projeté au premier plan parce qu'il est le souci constant de la narratrice, presque

persuadée que le contrôle permanent du regard lui assurera le contrôle des gestes et de la situation. « – Papa ! criai-je en sautant sur mes pieds. Pas de réponse, bien sûr. Du reste, je n'en attendais pas. » Ici, au début du roman (p. 15), c'est presque le subconscient de Céline qui fonctionne comme un ressort dès l'arrivée de la nuit, donnant de l'adolescente l'image d'un petit diable sorti de sa boîte. Les expressions qui se répètent et ponctuent le roman donnent le ton : elles sont de plus en plus cyniques et cruelles au fur et à mesure de la tragédie qui se joue, et le lecteur mesure tout leur cynisme en se remémorant les paroles de Bergson écrites dans son ouvrage *Le Rire, essai sur la signification du comique* (p. 69-77) :

« Nous avons tous joué autrefois avec le diable qui sort de sa boîte. On l'aplatit, il se redresse. On le repousse plus bas, il rebondit plus haut. On l'écrase sous son couvercle, et souvent il fait tout sauter [...] C'est le conflit de deux obstinations, dont l'une, purement mécanique, finit pourtant d'ordinaire par céder à l'autre, qui s'en amuse. Le chat qui joue avec la souris, qui la laisse chaque fois partir comme un ressort pour l'arrêter net d'un coup de patte, se donnant un amusement du même genre. »

Parce que les personnages vivent une souffrance de plus en plus tragique, le procédé du ressort accompagne la succession graduée des crises dans un rôle très efficace : celui d'aiguillon, dans une atmosphère radicalement opposée au comique. Le jeu du chat et de la souris auquel se livre Monsieur Colu avec Céline est à chaque fois relancé par ces sursauts qui sont autant de coups de dents dans le potentiel vital de la jeune fille. Dans les expressions « Je me jetai dans la rue, dans la foule » (p. 16), « je sautai sur mon vélo moi aussi » (p. 63), c'est la violence du verbe qui suggère l'image du ressort. À la page 15, Céline s'exhorte sur le mode impératif, dans son langage en dedans : « Tirons la fermeture Éclair, et hop ! Du vent ! », de même qu'à la page 87 : « Sur mes pieds, vite ! Sautons par la fenêtre » où elle poursuit : « Disparaissons sous les couvertures : il rentre ! Mais c'est pour ressortir aussitôt de l'autre côté [...]. Je retombe sur mes pieds ». Les expressions suivantes renforcent chez le lecteur l'impression que les réactions de Céline aux bizarreries de son père sont des automatismes : « Au galop, Céline ! Tu sais encore descendre un escalier sur la rampe » (p. 158). « Tant pis pour le pilon ! Papa a mis ses pinces au bas de son pantalon et moud ses huit cents mètres, muet, [...] tandis que je pique des sprints, freine, attends sur un pied, repars, pédalant vif et rabattant ma jupe à chaque garçon qui passe » (p. 172), « Mes souliers, mon manteau, vite ! Toute seule comme une vraie chouette, forçant mon courage, je me jetai dans la nuit » (p. 191), « Courons, courons » (haut de la page 193), « Le sommier fit raquette, m'expédia

comme une balle, et, pieds nus, chemise et cheveux fuyants, j'arrivai dans la salle en criant » (p. 231). À la page 168, c'est M. Heaume qui lui fournit la réplique : « Grimpe, Céline. Il faut que nous allions voir ton père. » La plupart de ces expressions hyperboliques sont encore renforcées par leur place, en début ou en fin de paragraphe.

M. Colu, personnage principal, se détache d'abord par ses particularités physiques, qui le font avancer masqué dans sa lutte, et dont l'âme est à l'image de ce qui se dissimule sous sa cagoule : « Papa arrachait son passe-montagne, montrant à tous son crâne horrible, rouge et lisse par endroits comme un cul de singe, parsemé ailleurs de cicatrices blanchâtres, de plaques grumeleuses, de boursouflures violacées » (p. 23). Ce coup de lance-flammes reçu en 1940 lui vaut son surnom de Tête-de-Drap : mais surtout il justifie son acharnement au feu comme « un compte à régler » avec cet élément et conduit à l'adhésion du 'chœur', à la reconnaissance de tout le village ; et pourtant, même la remise de la médaille sonne le creux, et c'est pour cette raison que Céline refuse d'assister à l'événement, c'est-à-dire de le cautionner par la vue : « Je ne vis donc pas M. Heaume lui remettre sa médaille, devant dix douzaines de notables, de curieux et d'enfants rassemblés sur la place, entre la fontaine et le monument aux morts. » L'endroit est curieusement cynique pour un incendiaire. L'instant est on ne peut mieux choisi pour souligner la dichotomie du personnage : « C'était le comble ! » s'exclame Céline, à la page 200 ; le moment où Colu, « la vareuse à moitié boutonnée [et] le casque à la main » va être décoré correspond à celui où Céline vient de filer son père (p. 194-195), et de comprendre que le coupable décrit par Besson, c'est Colu, affublé du melon et de la houppe d'un épouvantail qu'il a dépouillé au fond d'un jardin à l'abandon. Que tel un prestidigitateur, « il a soigné les scènes » (p. 195) et a glissé du rôle de vigile dans le rôle du coupable, tout en donnant à penser à qui l'observerait qu'« il est le bon vigile qui [...] vient de trouver le vestiaire de l'ombre. » Les deux facettes du monstre ont la particularité de prêter à confusion, tout en étant radicalement opposées, et sont sans doute à l'origine de la réaction paradoxale de l'adolescente qui, ayant démasqué son père, se rend dans le même temps complice de celui-ci en détruisant pendant la cérémonie le déguisement si compromettant : « Le melon verdâtre, la vieille pèlerine de berger toute trouée et qui ne pouvait faire illusion que la nuit, l'épouvantail lui-même furent mis en pièces, en charpie... » (p. 200). Les

points de suspension sont, une fois de plus, la voix en dedans du narrateur, qui ponctue le paradoxe. La première apparition du personnage dans le roman a d'ailleurs la force d'un symbole (p. 19) : celui du dédoublement de personnalité, l'impuissance sexuelle cohabitant dans un même corps avec la fureur démoniaque. Dans les deux phrases descriptives suivantes « Sommairement habillé d'un bleu de chauffe et encore plus sommairement casqué, malgré les règlements, de ce fameux passe-montagne de drap noir qui lui valait son surnom, il demeurait assis à califourchon sur le pignon commun de la grange et de l'étable, là où sa hache avait coupé la poutre pour faire la part du feu et l'empêcher de se propager par les combles. Un buisson de poil roussi jaillissait de sa veste entrouverte, et il tenait contre son ventre, avec une énorme inélégance de manneken-pis, la lance municipale emmanchée au bout d'un long tuyau fort peu étanche, qui gargouillait, qui crachouillait par maigres rafales un reste d'eau sale » (p. 19), la fusion des deux entités se fait dans l'érection d'un symbolisme grotesque, suggérant le dégoût et la lubricité malsains. Tout est déjà posé dès le début du roman : au lecteur d'emboîter le pas de Céline. Le premier rôle est diurne : celui d'un homme « hors de l'action [...] toujours silencieux, effacé » (p. 55), victime d'une femme « odieuse » (p. 56) « visiblement écœurée par son allure de petit encaisseur empalé sur sa selle et maniant à bout de bras les poignées d'un guidon haut relevé » (p. 63), et de plus en plus embarrassé par l'étiquette de « héros » (p. 64) qu'il doit à son double nocturne, par ces « "Monsieur Colu" longs comme le bras » (p. 102). « Papa est de la race des contractés qui ont la langue courte, la salive rare, et qui n'admettent personne à contempler la collection secrète de leurs sentiments. Parmi les refuges : la confiance, le mutisme ou l'humeur, il ne connaît que les derniers », précise Céline à la page 134 : l'humeur ne rachète pas le handicap physique, et ne fait que rajouter au côté dérangeant et malsain du personnage. Cependant, le mur peut se fendre, à cause d'un réel sentiment de la justice : Colu ne supporte pas que des enfants soient accusés à tort. « [I]l s'indigne » (p. 206), sans se rendre compte de ce que cette indignation peut avoir de déplacé, voire de malsain lorsqu'elle tourne en orgueil froissé presque enfantin : « Une indignation comique nuance sa voix sourde. Oubliant qu'il est la cause première de tout, il s'indigne ». M. Colu peut aussi, dans certaines circonstances, s'oublier à des gestes, à des tremblements incontrôlables qui dénoncent sa souffrance à refouler en permanence des sentiments tellement naturels,

tellement humains : « Ce détail dut l'attendrir, car il avança la main vers la tempe de sa femme, qui releva la tête d'un seul coup et lui jeta un regard pire que toute insulte. Il secoua les doigts comme s'il s'était brûlé et glissa vivement la main dans sa poche. Puis son visage se recomposa, devint aussi sévère que son passe-montagne » (p. 100). Colu souffre dans son corps de monstre : il est tirailé lui aussi entre deux personnalités : l'homme aimant qu'il était avant l'accident, avant les frasques de sa femme, et le pyromane vindicatif qu'il est devenu après. À la page 87, la chambre de sa femme est devenue une chambre de fille mère. « Dors, mon poulet ! » répète-t-il avec une bouleversante douceur, tandis que se ferme la porte et que s'efface dans la glace son visage ravagé. » L'adjectif « ravagé », qui tranche avec l'expression « bouleversante douceur » et ferme le paragraphe, pèse du poids de tout le champ sémantique : à l'extérieur, le visage de Colu est complètement détruit par le lance-flamme, à l'intérieur son équilibre psychique est complètement anéanti par la fascination pour le feu et la jalousie. Si, après avoir eu certaines preuves cocasses de l'infidélité de sa femme, il affiche « une assurance cruelle » qui en laisse sa femme « bouche bée une seconde », Céline, qui ne fait pas que voir sans regarder, ne s'y laisse pas prendre : « Pauvre bluff ! La chatte sauta, abandonnant les genoux de son maître et, je vis qu'ils frémissaient, qu'ils se secouaient, comme ceux des enfants qui se sont retenus pendant des heures et vont d'une minute à l'autre pisser dans leur culotte » (p. 149). La comparaison est terrible, puisqu'elle prouve que même celle qui l'aime le plus au monde s'est rangée inconsciemment du côté de sa mère en ce qui concerne la perception visuelle : la description avilit ce père dans une sorte de souillure régressive. L'autre rôle de Colu est nocturne : c'est celui du diable, au crâne noir et aux yeux rouges, aux rires sataniques, de Tête-de-Drap qui est tellement dissocié de l'autre partie de sa personnalité qu'il en arrive, au summum de son art, page 236, à ne plus reconnaître sa propre fille : « M. Heaume me ramasse, me roule par terre – car mon blouson flambait – et m'emporte dans la confusion et la fumée » (p. 242). Colu dans sa folie vient de diriger sa lance dans « un grand geste circulaire » sur les curieux en bas qui détalent, n'épargnant ni les sauveteurs, ni sa propre fille. Dès la nuit venue, le fauve se réveille en « Néron de village » : « La gauche se souleva d'abord, les vitres m'apparurent, presque noires, et l'inquiétude me tira par les cheveux, me mit sur mon séant : la nuit ! Ne plus jamais le laisser seul la nuit ! » conclut finement Céline à la page 202. Cependant, nous sommes au soir de

la décoration, et le sentiment d'injustice qui taraude M. Colu va faire barrage à la mutation du monstre : « Son visage était – enfin – aussi facile à déchiffrer que celui d'un enfant, et je pensai soudain : “Ce soir, le second rôle l'emporte ! Il a perdu son mordant, ses beaux réflexes d'hier. Sergent Colu tout le jour, il rentre avec une âme de sergent Colu, il est indigné par sa médaille, il s'insurge, il se hait, il est à ma merci” » (p. 203). Ce qui pourrait dénoncer le monstre aux yeux d'un entourage attentif – cependant, il faudra à Céline tout le roman pour comprendre, aveuglée il est vrai par ses sentiments –, c'est l'instant où un rôle empiète sur l'autre et laisse entrevoir l'anormalité, la maladie. À la page 24 par exemple, c'est la prise de conscience publique de ses excès qui déclenche, chez Tête-de-Drap le rire malsain :

« [...] “Dis-lui que c'est une vraie manie chez moi : tout ce qui flambe il faut que je l'éteigne.” Son souffle partit, raide comme une balle, coucha la petite flamme jaune du briquet, l'emporta, l'anéantit. Puis il éclata de rire. D'un beau rire clair, inattendu, un rire d'enfant, découvrant tout son râtelier et qui dura bien une demi-minute pour s'arrêter net, tandis qu'un pli profond se creusait dans le front ravagé. »

Le dernier groupe nominal « front ravagé » souligne la cause thérapeutique de ce rire, qui ajuste sa violence à celle d'une souffrance intérieure, en ayant les mêmes conséquences rappelées par la comparaison « comme une balle » : l'assouvissement dans la destruction. Et c'est cette fréquentation anormale, effrayante du rire avec l'éradication criminelle, barbare, qui enfle le monstre, le point de jonction dans cette dichotomie étant l'excès : « Bertrand exagère toujours » rappelle Ralingue à la page 26. Cette réflexion prouve que l'entourage se donne des raisons rassurantes ou essaie de faire diversion (en orientant la conversation sur les ruches par exemple, à la page 24) pour ne pas voir l'anormalité de Colu : celui qu'ils ont érigé en héros ne peut pas être un monstre. Les gestes brusques, saccadés (p. 36) rappelés à la page 190 par le mot « automate », avertissent du réveil du démon : « Et il file, il file, prenant si sèchement les virages que son coude s'enfonce dans les côtes du valet, coincé entre lui et Ralingue ». Ce qui apparaît surtout ignoble et amoral dans ce rire, c'est qu'il dénonce une jouissance dans la cruauté. Toujours décalé, il se propage dans le roman : « Le rire de Papa nous fit sursauter » (p. 111) ; « Le voilà qui éclate de rire. D'un rire faux. Depuis l'âge de cinq ans, je sais que cette façon de se gratter le cou contre son col signifie qu'il est furieux. Non pas contre quelqu'un [...] mais furieux contre lui-même. [...] Rien d'étonnant à ce que son rire se transforme en ricanement, puis en une sorte de chevrottement » (p. 135-136) : ici, le rire est

différent, parce que cette arme est retournée contre lui-même, furieux parce qu'à cause de sa mutilation il y a dix ans, il a été séparé de sa femme, parce qu'aujourd'hui, il est devenu incendiaire. L'évolution du rire en « ricanement » puis en « chevrottement » montre à l'observatrice avertie que ces moments de lucidité s'accompagnent d'une douleur intérieure profonde. C'est sans doute ce rire qui l'anime à la page 170, quand il apprend qu'un enfant serait accusé à sa place pour le feu de l'Argillère : « Médusé, Papa plissait ses yeux rouges. Puis le doute releva le coin de ses lèvres, les rendit sarcastiques. Sa bouche s'ouvrit, et soudain, son râtelier sauta, poussé par un formidable éclat de rire. »

Est promis au lecteur un combat de Titans digne des meilleurs épisodes de la mythologie. Les protagonistes sont conditionnés par la même force de caractère, un jusqu'aboutisme indispensable au déroulement du conflit, une puissance à assouvir son objectif galvanisée jusque dans la simplification des situations et des caractères. Céline incarne la force du Bien, ses parents sont les variantes du Mal dont elle doit débusquer tous les vices. Le jeu dichotomique est douloureux, pervers, digne des tragédies les plus grandiloquentes, dans une opposition qui n'est pas forcément dénuée de chrétienté, n'en déplaise à l'auteur.

1.4 Le « chœur » de cette tragédie

Jacqueline de Romilly en décrit toute l'évolution sur les quatre-vingt ans à peu près que dure le genre de la tragédie grecque antique : « [l]e chœur était, à l'origine, l'élément le plus important de la tragédie. » Elle rappelle, dans une note au bas de la page 27 (*op. cit.*) qu'à l'origine, il semble avoir été formé de cinquante personnes ; « puis on serait passé à douze et, avec Sophocle, à quinze ». Dans le roman comme dans la tragédie antique, « il représent[e] des personnes étroitement intéressées à l'action en cours » (p. 27), c'est-à-dire l'assemblée des villageois à la tête desquels se distingue M. Heaume, parce qu'il s'est acheté une noblesse et parce que, visiblement, c'est à lui que l'incendiaire s'en prend essentiellement. Si « leurs chants » n'occupent pas un nombre de vers considérable, ceux qui le composent constituent tout de même la caisse de résonance du drame. Dès le début du roman, les méfaits du pyromane sont décuplés par « ce grand affolement de cuivre, ces couacs d'un clairon qui, là-bas, sonne l'incendie » (p. 14) : c'est le « tintamarre de Ruaux, l'afficheur et crieur d'annonces, qui remontait la rue des Angevines, soufflant ses

trois notes aiguës dans la moindre venelle, sous tous les porches, décollant au besoin ses lèvres de l'embouchure pour lancer des commentaires, voire des invectives, à travers les persiennes closes » (p. 15) : le bonhomme est zélé, comme le prouvent les hyperboles « aiguës », « moindre », « tous ». L'angoisse est amplifiée par la confusion des villageois ensommeillés : « Je galopais, entraînée par un flot d'affolés, incapable de reconnaître les gens qui lançaient des coups de gueule et des coups de coude dans la nuit [...]. Et nous nous hâtions tous, pataugeant dans la boue, vers cette clarté insolite [...] et nous nous heurtions, nous nous bousculions de plus belle dans l'ombre, à peine trouée, de place en place, par les lumières tamisées des fenêtres où s'encadraient furtivement des profils de femmes, hérissées de bigoudis et de questions plaintives » (p. 16). L'expression « j'observais la scène » prolongée quelques lignes plus loin par celle-ci « et la blancheur des phares faisait ressembler la scène à un montage cinématographique sous les sunlights » renforce la corrélation entre effet scénique et présence d'un public. La foule sert de faire-valoir aux actions de Colu ; à la page 39, c'est l'admiration et le respect pour le sauveteur Colu qui imposent à cette masse le silence : « Personne ne dit mot quand Papa regagne le volant et fait tousser le moteur ; personne n'ose plus broncher quand, d'embarquée en embarquée, il expédie les derniers cent mètres, conduisant au jugé dans un océan de fumée. » À la page 63, la même multitude pèse du « poids des curieux qui surveillaient les allées et venues, tirant de leurs cigarettes d'interminables bouffées et de leur cervelle d'interminables commentaires » (p. 64). Elle fait de Colu et de sa fille des héros lorsqu'à leur arrivée à la mairie, elle les poursuit des flashes des journalistes : « Les éclairs de magnésium nous poursuivirent », précise Céline à la page 64. « Un flash illumina le visage de Papa » (p. 69). Cependant elle a toutes les contradictions et perversités de la nature humaine, partagée comme Heaume entre la fascination du spectacle et l'horreur des faits : « et le désastre est parfait, la suite n'a plus aucune importance. Quelques recrues, tardivement expédiées par Ruaux, rejoindront et n'auront plus qu'à s'asseoir, en bons spectateurs. » (p. 48) « On se dirait dans un théâtre dont les balcons seuls seraient pleins » (p. 156) : ces deux dernières phrases soulignent que le feu est diabolique puisqu'il semble le premier responsable d'une distanciation absurde et criminelle. Face aux flammes qui tuent et ravagent, les gens deviennent des spectateurs subjugués et passifs, à cause desquels toute action salvatrice s'englué. Mais surtout, le sinistre ramène les épreuves des

personnages à des jeux d'acteurs. « Besson ! Ramasse tous ces corniauds qui se croient au théâtre », hurle le sergent Colu à la page 236, dans un dédoublement de personnalité qui lui fait oublier sa terrible responsabilité. Les passages suivants manifestent une même inconscience à associer le crime à une composition théâtrale : « Farce féroce ! Drame plein d'astuces qui vous empêchent de tomber sur les genoux ! Il a soigné les scènes, il a tout prévu, cet homme qui fait un bond en arrière et, au lieu de fuir, braque sur moi sa lampe électrique » (p. 195), « Ce n'est pas le rôle d'un possédé de nommer son démon » (p. 209). Parfois, la composition est défaillante, répétitive : « Toujours économe – ou à court – d'imagination et de mots, il réemploie des passages entiers des précédents : à croire qu'il les a appris par cœur » (p. 213). La réflexion de Mme Colu, page 224, prend donc ici tout son sens : « Tout m'irrite : ce qu'il y a de sage dans sa décision comme ce qu'elle a de forcé, de théâtral. ». C'est la même fascination populaire, mêlée paradoxalement d'un certain dégoût pour la piétaille, qui pousse Monsieur Heaume, très de la Haye, à avouer : « Il a beau m'attirer des tas d'ennuis, cet incendiaire, je ne peux pas m'empêcher de le trouver bougrement sympathique. Quel tempérament ! Mais bon sang, qu'il nous débarrasse, qu'il les grille tous et qu'on n'en parle plus ! » (p. 124). C'est encore cette fascination pour l'horreur qui confère à Tête-de-Drap son aura – parce qu'il sait en jouer – : « Il n'ignorait pas au surplus que, déchapeauté, son crâne de drap en imposait, tyrannisait l'œil des gens, conférant à son propriétaire l'importance que prend toujours dans le décor un objet insolite » (p. 66). Elle a ses lourdeurs, la foule, comme le souligne la narratrice : « Et encore ! Seules, les élections législatives étaient capables de fournir assez d'émotion, de remuer assez de rancunes pour donner aux gens des têtes pareilles et les maintenir sur la place, enracinés dans leurs palabres » (p. 52), ses divisions : « Les mobiles auxquels obéissaient nos croisés semblaient un peu disparates, un peu personnels, assez éloignés du mobile idéal » (p. 127), ses ridicules aussi : « et je regrette bien d'avoir manqué le spectacle » (p. 129). Mais lorsqu'il est lancé, ce mouvement de masse représente une force qui peut devenir menaçante : « Un grand mouvement se fit dans la foule, dont le brouhaha devint plus intense, et qui s'agglutina autour des voitures, malgré les protestations du garde champêtre qui réglait vaguement la circulation » (p. 54). La foule est de plus en plus présente, elle conditionne les attitudes de chacun : celles d'un Heaume qui tempère son langage en présence de Céline (« Mais il aperçut mon

œil noir et se tut », p. 106), ou qui se divise entre homme privé et homme public en s'embrouillant de temps en temps (p. 103, p. 107) ; celles d'un Colu qui se sent peut-être provoqué par la réflexion de Calivelle lorsque ce dernier affirme à la page 80 : « Le feu et Dieu se ressemblent. Ils sont partout et nulle part. On ne peut se passer d'eux et ils n'existent pas », et qui préfère « enfouir les tessons », cacher les débris de vaisselle au fond du jardin : « Inutile [...] de donner au boueux l'occasion de raconter à tout le village : “ça chauffe chez les Colu. Leur poubelle était pleine de vaisselle cassée” » (p. 97) ; celles de la mère de Céline, qui « court sous le regard réprobateur des commères pour qui une femme, sauf cas de force majeure, ne doit jamais courir. » (p. 143). Sans parler de Julienne, « cette guenon qui pousse, qui pousse [la] mère [de Céline] au pire » (p. 117). Le trajet de la rumeur à propos de l'infidélité de Mme Colu est admirablement tracé au début du chapitre XVII :

« Je tourne en vain à la recherche de mon père et surtout à la poursuite de ce rire qui se fige un instant devant moi et renaît derrière mon dos. En quelques minutes, il a fait le tour du village, il est entré partout, il est parvenu jusqu'à ceux qu'une épidémie de grippe retient dans les lits de plume. Colporté par le facteur, par l'épicier ambulant qui pousse de ferme en ferme sa camionnette boutique, par les valets qui, le fouet disposé en cravate, ramènent leurs chars pleins de pulpe de pomme, il envahit la campagne. Quelle bonne diversion ! Qui rit un peu tremble moins. »

La peur s'alimente des moqueries qui ricochent jusqu'à la cruauté. La foule s'avère cruelle et sacrificatoire. La méfiance et la peur augmentent au fur et à mesure que les faits dont on n'a toujours pas trouvé le coupable se multiplient : « Des dizaines de personnes rasaient les murs en jetant à quiconque de longs regards de biais. Nous étions suivis, contrôlés, mètre par mètre » (p. 113), « Les nuits sont devenues la terreur de ce village, qui n'ose plus s'endormir et dont toutes les femmes grelottent dans leur lit » (p. 115). Tous ces curieux de village dont le voyeurisme s'exerce de plus en plus la nuit produisent l'effet d'une caisse de résonance, d'un amplificateur qui permet de renforcer l'héroïsme de Céline : malgré tous les regards désapprobateurs, elle n'hésite pas à se jeter toutes les nuits à la poursuite de son père. Les corbeaux qui s'agitent (p. 123) sont tout un symbole : ils incarnent la rumeur en accusant à tort, et en contribuant sans le savoir à la chute du monstre.

1.5 Le jeu de trois acteurs naturels : la nuit, l'eau, le vent

Trois partenaires essentiels, constamment présents, lancinants, bien caractéristiques de l'automne viennent compléter un quatrième élément – le feu –, dans un monde où ils se déchaînent. La phrase qui ouvre le roman « la nuit et la pluie

se mélangent, et je suis là qui frissonne à la fenêtre » (p. 9) montre d'emblée leur importance.

À la faveur de la nuit, le criminel démoniaque n'est plus qu'une ombre « invisible, dissoute », symbolisant bien le statut du personnage de la tragédie grecque antique. Jacqueline de Romilly rappelle (*op. cit.*, p. 106), à propos de la pièce *Ajax* de Sophocle, les propos qu'Ulysse, après avoir assisté à la tromperie qu'Athéna exerce sur Ajax, est amené à dire en faisant un retour sur sa condition d'homme : « Je vois bien ce que nous sommes, nous tous qui vivons ici, rien de plus que des fantômes ou que des ombres légères. » Face aux éléments et à son destin, l'être humain pèse très peu et passe à travers les événements comme une ombre, pour retourner finalement à la poussière dont il est issu. Dans les pages 10-11, l'entité « ombre » est répétée six fois, puis reprise quatre fois sous la forme de l'occurrence « elle » ou « la », et deux fois par les pronoms présentatifs « la voici », « la voilà ». Le verbe inchoatif « s'avance » est repris lui-même six fois ; plutôt qu'une simple répétition, il s'agit d'une gradation, puisqu'à la fin, « l'ombre [...] n'est plus tout à fait une ombre », qu'« elle avance de plus en plus vite » pour devenir un rôdeur qui « détale ». Cette figure de style lancinante est faite pour permettre à la narratrice de progresser à rebours dans son souvenir. Elle a pour conséquence de faire vibrer le lecteur au même rythme. La nuit permet de faire naître et de répandre la confusion, donc le sentiment de suspicion et d'angoisse : « Ni forme ni contour. C'est seulement, noir sur noir, quelque chose de plus sombre, quelque chose d'opaque qui bouge, qui masque au passage la tache plus grise d'un nuage ou l'un de ces rares, l'un de ces minces clignotements du village, enfoui dans le sommeil et dans le vent » (p. 10-11).

L'adverbe « seulement » souligne avec ironie toute la force de cette entité, qui n'a de commune mesure que son naturel et sa simplicité : c'est elle qui sous-tend le mystère et l'intrigue, c'est cette alliée du démon qui déclenche la « maladie » de Colu, c'est elle qui incarne le personnage de la chouette et jette Céline hors de son sommeil, hors de la maison. Nous songeons alors à certaines tragédies antiques célèbres, telles qu'*Agamemnon* d'Eschyle, *Ajax* de Sophocle, *Héraclès* ou *Les Bacchantes* d'Euripide, dans lesquelles règne une dichotomie entre le jour représentant le sain, le sage, et la nuit qui représente la folie : dans *Héraclès* par exemple, Lyssa est appelée « Fille de la nuit ». La nuit a le pouvoir de dissimuler les angoisses, mais ses pansements sont noirs, au sens propre comme au sens figuré,

c'est-à-dire que leur dissimulation n'a pour effet que de présager une catastrophe plus noire encore que ce que la nuit recouvre, la couleur noire étant symbolique de la mort et d'un destin terrible : « et la nuit, au surplus, cette nuit, toutes les nuits, sont de bons pansements noirs pour ceux qui, sans raison, ressentent comme des blessures dans le dos. Pour moi aussi, d'ailleurs » (p. 152). Dans la phrase « [l]a nuit redevint parfaite, épaisse comme un rideau » (p. 20), la comparaison souligne la complicité sournoise de la nuit et fournit dans le retour en arrière de la narratrice une explication au manque de clairvoyance de la jeune adolescente. Parfois, la nuit est relayée par la brume qui lui donne encore plus de consistance et offre à l'imaginaire tous les délires fantomatiques : « Toujours cette brume de terre, si différente du vrai brouillard qui tombe d'en haut et s'étale partout uniformément. Toujours cette brume épaisse comme purée en certains endroits, légère comme tulle un peu plus loin, inexistante ailleurs ou déchiquetée par des jeux flous, de molles fantaisies, transformée en colonnes torsées, en haillons pour fantômes, en petits tas d'ouate » (p. 130). Ici comme dans d'autres passages descriptifs, la poésie du décor se substitue à la grandiloquence d'un spectacle théâtral. La répétition en anaphore de l'adverbe « toujours » dans ce début de chapitre XV est lancinante, et plombe encore le décor dans cette brume qui vient d'en bas. « Et j'avance, troublée, dans le brouillard qui se resserre » (p. 136). Au fur et à mesure que les sentiments augmentent d'intensité, le brouillard devient oppressant. Il est en fait le lien entre la nuit et l'eau. La brume est devenue mer [mère] de lait (p. 133), étendue protectrice comme pour mieux favoriser les premières confidences de Colu à sa fille : « il faut le laisser se vider, se délivrer de ce qui l'étouffe. Il ne me parle pas vraiment, il se parle, et, quand on commence à se parler de cette façon-là, le moindre sourire, la moindre objection vous hérissent, vous rejettent aussitôt sous les verrous du silence » (p. 133). Mais ces confidences sont fausses, destinées à tester Céline. Le regard du détraqué est « provocant, tendu comme un piège [...] Le voilà qui éclate de rire. D'un rire faux » (p. 135). « La brume recouvre les plates-bandes. Cabanes à outils et arbres fruitiers semblent suspendus entre ciel et terre » (p. 134) : dans ce décor surréaliste, où l'odorat relaie la vue, Colu s'amuse, dissimule sa culpabilité, et laisse croire à Céline que Claude Hacherol, qui vient de fuir à leur approche, pourrait être l'incendiaire.

L'eau mélangée à la terre a aussi son importance, puisqu'elle pèse sur les événements, en se faisant d'abord complice de l'incendiaire : lorsque l'ombre avance

(p. 11), elle est invisible, silencieuse parce que « défendue par l'averse, par l'immense clapotement complice de sa marche ». Si le bruit de bottes est indétectable, c'est parce qu'elles « s'enfonce[nt] dans une touffe saturée d'eau et rend[ent] ce bruit mou, ce bruit d'éponge écrasée ». Les chiens de ferme au poil mouillé ont le « flair noyé ». Quelques pages plus loin, l'homme « est sûr de ne pas être vu » « dans la pluie qui redouble ». Qu'elle provienne d'en haut sous forme de pluie, ou d'en bas sous forme de brume, l'eau naturelle semble adapter ses efforts à ceux de l'homme, en harmonie avec la nuit : « [i]l est parti. La pluie se fatigue, se résout en crachin, en bruine. La nuit aussi semble se fatiguer ». Colu vient de vider l'étang artificiel des Oudare, étape préalable à l'incendie de leur ferme, s'assurant ainsi que les motopompes ne pourront pas puiser dans cette réserve d'eau. Lorsque le méfait est commis, pluie et nuit baissent en intensité, fatiguées de leur aide fournie. Cependant, il leur reste la deuxième partie du travail : retarder les sauveteurs, les enliser, en augmentant le caractère tragique de la situation : « [e]t nous nous hâtions tous, pataugeant dans la boue » et « la lance municipale emmanchée au bout d'un long tuyau fort peu étanche » ne peut que gargouiller, « crachouill[er] par maigres rafales un reste d'eau sale. Soudain l'eau manqua tout à fait : la lance se mit à roter de l'air, impuissante et ridicule » (p. 19). Le matériel en rapport avec l'eau fait lui-même de la résistance : avant de mettre en route la camionnette qui remorque la motopompe, « [i]l a fallu perdre un temps fou pour récupérer le matériel, rembobiner les tuyaux, remettre tout en ordre de marche » (p. 35). À la page 37, « [b]ien entendu, la camionnette glisse sur le goudron mouillé ». L'expression adverbiale « bien entendu » semble indiquer, de la part de la narratrice, une prise de conscience du caractère logique, inévitable de la conspiration. À la page 38, Ralingue adresse à Colu un même constat : « [i]l a plu toute la nuit. Tu vas t'enliser. » Les expressions qui suivent témoignent de toutes les embûches que vont devoir affronter les soldats du feu avant de parvenir sur les lieux : « la camionnette aborde deux ou trois fondrières, les franchit par miracle, une roue au sec et l'autre patinant dans la glu », « [l]a camionnette pique du nez, éventre la bourbe », « dans deux ornières épaisses comme des auges », « [Colu] a [...] sauté dans la boue. Nous l'imitons tous et, patouillant à qui mieux mieux, nous nous réfugions sur un coin de talus », « nous enfonçons jusqu'au mollet », « un chuintement gras de ventouse qui se décolle se fait entendre ». La dernière image exprime les efforts de l'eau associée à la terre pour

retenir au maximum la progression du véhicule. À la fin du paragraphe, il y a bien un océan, mais c'est un leurre, puisqu'il s'agit d'« un océan de fumée » (p. 39). À la page suivante, le début du paragraphe joue sur la confusion : « [e]t soudain cet océan s'entrouvre, se recourbe, reformant très haut une voûte éblouissante. Non pour livrer passage, mais pour barrer définitivement la route. Un mur de feu se dresse devant la camionnette ». L'eau s'est complètement retirée pour laisser la place au feu, dans une manœuvre qui n'est qu'une pâle répétition de l'autodafé ultime à la fin du roman, épisode dans lequel l'eau s'est complètement retirée pour que le feu d'artifice soit le plus éblouissant possible. À la page 56, la boue se fait masque pour dérober le vide intérieur de Colu, comme le constate Céline : « Étonnée, je regardai Papa : sous le casque de drap, sous le masque de boue, il était absolument froid, indifférent. »

Le vent joue également avec les personnages, avec le feu : « Au moment où Troche parvient à [l]a hauteur [de Colu], un coup de vent plus violent que les autres, ployant la gerbe incandescente, les contraint tous les deux à s'aplatir, le nez dans les navets. Puis une autre fantaisie du vent les libère » (p. 46). Dans la phrase « [m]ais la cabane elle-même, faite de planches badigeonnées au coltar, ne résistera pas à l'assaut des rafales qui choisissent définitivement cette direction », vent et feu se confondent dans les mots « assaut » et « rafales ». « À quatre heures et demie, Papa sortit de la maison et apparut dans la cour où, profitant d'un bon vent d'équinoxe, nous étions en train d'étendre des draps » (p. 62). À la page 87, il accompagne Colu sur son trajet, « peut avoir bousculé un chapeau », « enfile la rue avec plus de violence que partout ailleurs, secoue les persiennes, traîne des papiers gras d'un caniveau à l'autre ». Au chapitre IX, il est excessivement présent et destructeur : « Au loin dans la campagne, il déporte les chouettes en leur grand vol feutré. Dense comme une écharpe, il enveloppe, il étrangle les souches à grosses têtes [...] Ce vent ! Ce vent ! Depuis la côte, il s'étire, il file de long, rasant l'herbe de haie en haie, butant contre des remparts de ronces et d'ajoncs ». Mais le thème a glissé, du vent au rôdeur criminel. Livrant ou retenant à sa guise les odeurs et les bruits, faisant tourbillonner les feuilles d'automne, séchant les pluies, cette puissance naturelle peut devenir en arrivant du haut ouest, « un de ces méchants petits vents qui, à force de fouiner dans les landes d'ajoncs, en rassemblent l'épine pour vous carder le visage » (p. 162). Il suit comme un double Colu qui va voir ses abeilles et qui, très souvent « est parti en coup de vent » (p. 115-116). « Portillon qui bat. Porte qui claque »

(p. 177) : le vent se confond avec l'agitation des personnages. Au chapitre XXVII, c'est parce que, comme la pluie, il est remarquable par son absence qu'il permet aux habitants du village de jouer « aux suiveurs suivis » et à Céline de découvrir enfin l'identité du monstre : « Ni pluie, ni vent, ni gel, mais la vraie nuit d'hiver de chez nous ». Le lecteur comprend le poids de cette première phrase à la lueur de celles-ci en fin de chapitre : « J'ai mal au cœur : c'est la juste expression. Tous ceux que j'aime sont indignes et celui-ci surtout, mon joli choix, s'il est ce qu'il doit être. Car, enfin, s'il l'est – s'il l'est, Céline ! – ton père est un monstre. Un monstre. Et des plus dangereux » (p. 197) et « Voilà qu'enfin son incompréhensible calme m'apparaît ce qu'il est : un délire froid » (p. 204). À la fin du roman, un « vent de haut » a nettoyé le ciel comme pour adapter le décor à la démesure de Colu : « Un étrange orgueil se tortillait en moi, parmi l'invective et la malédiction : comme il voyait grand ! Et pourtant je n'étais pas au bout du compte, il avait vu encore plus grand » (p. 233). « Mais, cette fois, il ne s'agissait pas d'un simulacre ! » (p. 233). C'est tout un pâté de maisons du village qui brûle par les deux bouts, de chez Dagoute à chez Dussolin.

À la page 236, alors au sommet de son « art », Tête-de-Drap fait corps avec les quatre éléments : « Mon père, l'agent d'assurances, le mari de Mme Colu, le sergent des pompiers n'existent plus : il n'y a que Tête-de-Drap. Tête-de-Drap dans son élément. Ver dans la terre, poisson dans l'eau, oiseau dans l'air, Tête-de-Drap dans le feu. » Et dans un embrasement final d'apocalypse, la pluie rejoint le feu, l'eau est devenue gas-oil : « Une pluie de diamant fondu tombe du ciel. Là-haut, sur le toit, un dieu fou arrose de feu, consciencieusement, d'un grand geste circulaire, les maisons d'en face jusqu'alors épargnées, les sauveteurs, les curieux qui détalent en hurlant. » Les alliances de mots « dieu fou », « arrose de feu » « fou consciencieusement » appellent le titre *L'Huile sur le feu* qui occupe maintenant tout l'espace du champ sémantique.

Si les villageois, directement intéressés par l'action en cours, font songer au chœur des tragédies de Sophocle dans lesquelles « [l]es émotions [de ce collectif] scandent d'un bout à l'autre les diverses étapes de l'action⁷² », chacun des trois personnages essentiels du roman atteint à la dimension tragique par la force

72 J. de ROMILLY, *op. cit.*, p. 28.

extraordinaire avec laquelle il s'entête et s'isole dans sa détermination à poursuivre sa quête personnelle jusqu'au bout, favorisé par l'aveuglement du collectif, la bienveillance d'un heureux hasard et d'une écriture qui sait passer sous silence les détails inopportuns. De nombreuses phrases sont construites pour marquer cette opposition, tout au long du roman. Par exemple, la première phrase du chapitre V rappelle d'entrée le statut à part de Céline :

« Tandis qu'on noyait les cendres et que les gendarmes faisaient leurs constatations, j'étais rentrée seule dans la Panhard conduite par Besson qui avait l'ordre de remonter aussitôt sur l'*Argilière* et qui, fredonnant de plus belle son éternelle *Paludière*, m'abandonna sans remords à la grille. » (p. 49)

L'adjectif attribut « seule » différencie de la corporation des gendarmes et d'un ensemble de besogneux traduits par l'indéfini « on » celle dont personne ne se soucie, qui parvient au mieux à se glisser « entre les groupes » sans en être vraiment. Eva est celle qui, à cause d'un physique avantageux qui la distingue des femmes de son âge, se moque du « regard réprobateur des commères » (p. 143). Les hyperboles qui la louent pour « son extraordinaire talent de pâtissière », « comme cavalière d'élite, rompue à toutes les figures, à tous les pas » (p. 49-50) s'appliquent à la présenter comme une exception. Rien ne peut l'arrêter lorsque, pour innocenter Hacherol embarqué au poste de garde, elle n'hésite pas à se compromettre : « [elle] galope déjà dans la rue : elle a pris son manteau, mais a gardé ses pantoufles et oublié son sac » (p. 144). La rue est son ennemie, l'adverbe « déjà » souligne un courage irréfléchi, l'accoutrement d'Eva affiche sa culpabilité. Là encore, la distinction est nette, insolente. Colu, lui, n'a pas besoin d'agir : il lui suffit de se montrer pour qu'on le remarque « du premier coup d'œil » (p. 18). Jusqu'au dernier acte, il est seul sur le toit à faire la part du feu, alors que « ses hommes, au pied de l'échelle, se mettent à plat ventre, s'abritent par tous les moyens contre le rayonnement intense de la fournaise » (p. 237). Si Armand Ralingue est officiellement le capitaine des pompiers, l'adjectif possessif « ses (hommes) » ignore cette hiérarchie en érigeant Colu comme chef malgré elle.

Tout est donc construit pour que chaque membre du trio s'extirpe dans une énergie héroïque qui le prédispose à retenir toute l'attention du lecteur. Cependant, Bazin ne se contente pas de cette seule force et va combiner dans le récit des procédés qui ont fait leurs preuves dans la tragédie antique.

2 Une tragédie presque racinienne

De nombreuses caractéristiques de *L'Huile sur le feu*, dans une tension communicatrice qui s'amplifie en même temps que le feu gagne du terrain, donnent au roman la force d'une tragédie racinienne : de multiples constantes mises en lumière par Roland Barthes dans son « anthropologie racinienne » intitulée *Sur Racine* coïncident avec celles du roman. Intuition ou calcul de la part de l'écrivain ? Quoi qu'il en soit, la théâtralité, effet né d'un mélange entre distanciation et exacerbation des sentiments, réalise dans la fiction romanesque de nombreux points de l'étude du critique, en en prouvant par là-même la pertinence.

2.1 L'hypotypose

« Le passé redevient présent sans cesser pourtant d'être organisé comme un souvenir » écrit Roland Barthes (p. 23). *L'Huile sur le feu*, comme d'ailleurs la trilogie, repose sur cette distanciation. Marc Bonhomme en fait un des cas les plus intéressants parce que celui où « les fonctions de révélateur et d'agent pathémique se combinent pour une même figure, par une imprégnation mutuelle » (*op. cit.*, p. 172 de sa pragmatique). Marc Bonhomme s'appuie sur Crevier⁷³ (p. 186) : il constate que selon ce dernier, « du point de vue de sa production, l'hypotypose manifeste la confusion psychique de son énonciateur », ce qui « a un effet affectif immédiat au niveau de sa réception » pour conclure qu'« en somme, le fonctionnement pathémique de l'hypotypose obéit à une logique mimétique, fondée sur un jeu de miroir entre l'émotivité de son énonciateur et celle de ses récepteurs » (p. 172). Le procédé semble bien rôdé chez l'auteur ; même *Abécédaire* s'inscrit dans cette perspective puisque l'ouvrage consiste en des fragments de Mémoires classés par ordre alphabétique et fait le point sur les épisodes du passé. La figure est depuis les débuts de l'art rhétorique le procédé privilégié pour animer les descriptions, pour frapper l'imagination du récepteur du message dans le sens où elle donne à voir avec une grande intensité. Non seulement les émotions ressenties à la lecture sont amplifiées, mais elles sont filtrées par le jugement du narrateur, parfois au travers de commentaires de l'auteur. L'intensité est donc multipliée par la polyphonie des messages que nous avons déjà évoquée. Provenant du mot grec *tupos* qui signifie une empreinte en creux ou en relief que désigne la frappe d'une matrice, l'hypotypose

73 J.-B. CREVIER, *Rhétorique française*, Paris, Saillant et Desaint, 1767.

grave dans la mémoire du lecteur des images ou des impressions grâce à des descriptions qui accentuent le réalisme de la scène et des personnages. Elle consiste donc en quelque sorte en un doublement de l'image qui repose chez Bazin sur un retour en arrière mis essentiellement au service du lecteur. « [C]'est lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux », précise Dumarsais dans son ouvrage *Tropes* (II, 9). La définition de Dumarsais repose donc sur deux plans : ce que l'on dit et qu'on fait remonter de la mémoire ou de l'imagination, et la situation dans laquelle on se trouve pour le faire et qui est dans le cas du souvenir forcément postérieure à l'évocation. Le roman *L'Huile sur le feu* s'ouvre à la date anniversaire du drame : la nuit de la Saint-Maurille. « Laisse-moi. Je ne frissonne pas. Je cherche mon frisson. Il y a deux ans, ce soir... » L'impératif de 1^{re} ou de 3^e personne, de même que le pronom personnel « vous » dans les expressions « La vraie Céline ! Je la souhaite autant que vous » et « Mais je l'aimais aussi, et vous savez combien » (p. 10) n'ont pas de destinataires précis ; ils entraînent le lecteur dans le souvenir, et cette habileté d'écriture qui consiste à sous-entendre que ce « vous » partage avec la narratrice la connaissance de ce qui s'est passé engage davantage le récepteur du message non-initié à rattraper son ignorance. Le recours à un confident fait également partie du jeu théâtral de l'hypotypose, de même que celui de leitmotives indispensables à l'évocation des souvenirs. Au début de cette évocation (p. 9-12), deux expressions reviennent comme des stimulants qui favorisent le retour de Céline dans ses souvenirs : « laissez-moi » et « l'ombre avance » relayées au cours du roman par d'autres. Ce procédé est caractéristique des meilleures tragédies : dans *Andromaque* de Racine par exemple, le déclencheur de l'hypotypose dans la scène VIII de l'acte III est le verbe « songer » répété quatre fois à l'impératif 1^{re} personne, relayé par d'autres impératifs « figure-toi Pyrrhus » (fin de la scène) ou « souviens-toi » (scène I acte IV), dans des scènes où Andromaque s'adresse à sa confidente Céphise. C'est aussi le lecteur qui est le confident de Brasse-Bouillon au début de la trilogie : dans les premières pages de *Vipère au poing*, le narrateur n'est pas présenté d'emblée comme dans la situation douloureuse et cependant irrésistible de se remémorer un épisode passé de sa vie : ce sont alors certaines expressions subjectives et les présents d'énonciation qui insinuent l'hypotypose. L'expression « heureusement pour moi » commentant par anticipation la suivante « cette vipère, elle dormait » (p. 5) relève de l'anticipation à

double titre puisqu'elle rappelle aussi qu'au moment de l'écriture, le narrateur connaît le dénouement heureux de l'épisode et peut ainsi, avec son recul d'adulte averti, sous-entendre ce à quoi il a échappé et dont le jeune enfant qu'il était n'avait absolument pas conscience. De même, les associations mythologiques ou chrétiennes « Hercule au berceau étouffant les reptiles : voilà un mythe expliqué ! [...] Un petit miracle en somme » relèvent d'un intellect d'adulte qui s'amuse de ses remarques sacrilèges. La suite de la dernière phrase « et qui devait faire long feu dans les saints propos de la famille » est également de l'anticipation, dans laquelle l'imparfait augure cyniquement des bondieuseries familiales jusque peut-être dans le présent d'énonciation du narrateur. Si cette perturbation de l'ordre chronologique est quasiment inévitable dans l'hypotypose, l'auteur n'en abuse pas dans la trilogie, et les évite dans la fiction *L'Huile sur le feu* afin de ne pas perturber l'admirable construction psychologique ni de ne mettre à jour trop vite ce que le lecteur pressent. On ne relève dans le roman, nous l'avons vu, qu'une seule anticipation à la page 61, lorsque la mère de Céline, pour se payer la tête de son mari, lui fait un gros mensonge sur l'heure à laquelle elle est rentrée à la maison : « [r]efusait-il de croire à cette fable ? Après tout, je devais l'apprendre plus tard, elle était vraie. Partiellement vraie » (p. 61). Ces interventions ne révèlent rien de capital sur le plan des événements, mais rappellent la distanciation entre le narrateur et son récit en éclairant certains faits de ses réactions de narrateur éprouvé. Le « après tout » est d'ailleurs révélateur : le retour en arrière, qui lui offre un recul indispensable pour trouver des explications à l'attitude de sa mère face à la progression inéluctable de la catastrophe a aussi pour but d'analyser le sentiment de culpabilité de Céline, d'attribuer les responsabilités, de repérer les fautes : en l'occurrence, à ce moment de la narration, la mère de l'adolescente n'a pas vraiment menti mais a simplement tu le fait qu'elle ne soit rentrée que pour cinq minutes.

L'hypotypose est donc une figure de rhétorique puissante, éminemment théâtrale dans la mesure où elle fournit au lecteur une réception amplifiée des événements ; elle met en pleine lumière une scène que le lecteur sait d'avance mémorable : deux ans déjà, et Céline n'a toujours pas oublié... « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau, ou même une scène vivante » précise Pierre Fontanier (p. 390) dans son ouvrage *Les Figures du discours*.

Plusieurs conséquences intéressantes pour l'intensité de l'œuvre en découlent, que nous allons nous attacher à analyser dans la suite de notre étude. Celles-ci constituent aussi des caractéristiques majeures du théâtre racinien.

2.2 L'importance de la perception visuelle

Comme chez Racine, on peut parler d'un certain fétichisme des yeux, dissociés chez Heaume pour mieux servir de faire-valoir aux yeux vairons de Céline et souligner ainsi le double jeu de la plupart des personnages. « Le théâtre racinien est plein de doubles » constate Roland Barthes dans son ouvrage (*op. cit.*, p. 41). L'importance des yeux est telle qu'ils conditionnent presque la rencontre entre Heaume et Céline, parce qu'aussi celui-ci avait eu une fille « qui n'avait pas les yeux semblables » (p. 34) ; à la page 33, Céline se souvient des circonstances de leur rencontre : « Son regard pesait lourdement sur moi. – Un œil vert et l'autre brun... Tiens, tiens ! Moi, tu vois, j'ai un œil violet et l'autre bleu. Mais le violet est faux : il est en verre. » Cet organe des sens a donc une double importance : physique d'abord puisque leurs caractéristiques chez la plupart des personnages dignes d'intérêt pour l'intrigue sont extraordinaires, narrative ensuite par ce qu'ils devinent ou par ce qu'ils perçoivent. La bizarrerie physique a peut-être été imaginée par l'auteur pour expliciter l'importance de leur rôle tout au long du roman. Celui-ci apparaît comme une succession de scènes vues à travers les yeux de Céline de façon si intense parfois que « ses prunelles se sont distendues » (p. 10) : « je la revois qui s'avance. Je la revois, sans l'avoir jamais vue, avec “cet œil de derrière la tête” dont on prétend que sont affligées les filles qui n'ont pas les deux yeux de la même couleur » (p. 10). Le roman se distribue en deux types de regards, pour offrir au lecteur dans cette diversité une observation très fine et très réaliste : celui de derrière la tête ou du dedans, de l'imaginaire produit par quelqu'un de perspicace et qui a tout compris, comme Céline. Le verbe « je (la) revois » est d'ailleurs mis en évidence par la répétition : en 17 lignes, il est repris 3 fois. Céline a tout compris grâce aussi au retour en arrière qu'elle fait sur les événements. « Il tourne, et je ne le vois plus. Mais je devine le programme » (p. 88). Le futur proche et le futur de l'indicatif dans la suite de l'énoncé décrivent une scène prévisible, presque routinière, d'un esprit dérangé, jaloux, dont la logique malade est déduite d'observations inlassables : « il va atteindre la place, l'inspecter, s'engager dans la grand-rue, qu'il remontera

lentement jusqu'à l'endroit où elle devient route [...] Alors, il fera demi-tour et se rabattra sur le quartier bas [...]. Il fera des stages sous chaque lampadaire [...]. Et de temps en temps, trompé par quelques pas de femme talonnant le pavé, il se précipitera, il rentrera en coup de vent, pour voir » (p. 88). À ce type de regard s'applique souvent le verbe « reconnaître », comme par exemple dans la phrase : « Je finis par les reconnaître rien qu'en marchant dessus, sans les voir » (p. 130), ou dans celle-ci « Aplatie dans un bouquet de chélidoine, la plante à verrues que je reconnais à l'odeur, je relève le nez » (p. 136). C'est cette observation d'aveugle, possible parce qu'elle sait, qui va tenir l'adolescente éveillée toute la nuit jusqu'à épuisement, alors que les crises du « conspirateur » sont devenues plus fortes, à deviner comme si elle y était et pour pouvoir parer au pire, chaque geste de son père dans la chambre en face de celle de sa mère : « Neuf heures de guet, ma hanche maigre contre la hanche pleine de ma mère endormie dans sa chaleur, mais l'esprit si préoccupé par ce qui se passe dans l'autre chambre que j'aurai l'impression d'être couchée près de mon père, de percevoir le moindre de ses mouvements (p. 207).

Le second type de regard est l'observation *de visu*, sur le terrain, embarquant le lecteur aux premières loges. C'est elle qui pousse Céline à devenir, au péril de sa santé, une observatrice obsessionnelle : « [d]e la nuit de Saint-Maurille comme des autres, plus un geste que j'ignore, plus un détail dont il m'ait été fait grâce ! » (p. 10) Sa mémoire en est empoisonnée : « [d]u premier coup d'œil, j'avais aperçu mon père [...], j'observais la scène, juchée sur un de ces grands rouleaux de pierre » (p. 18) ; « – Tu trouves que ça vaut le cinéma ! Me dit le docteur Clobe » (p. 21) ; « Je vis Dagoutte s'éloigner, titubant, comme s'il était ivre » (p. 54) ; « Je jetai un coup d'œil, en passant, dans la glace du pharmacien qui me renvoya l'image de ma mère » (p. 57) ; « je la vis changer de couleur en me regardant [...] Je pus enfin lever les yeux, chercher ceux de mon père » (p. 62) ; « Je venais de reconnaître la salopette de Lucien Troche » (p. 64) ; « je m'aperçus que les deux pneus étaient crevés » (p. 71) ; « je manipule sans cesse le thermostat pour le seul plaisir de voir s'allumer ou s'éteindre la petite lampe rouge » (p. 72) ; « c'est moi, maintenant, qui boude, le nez sur un livre, lorgnant du coin de l'œil ma mère et Julienne » (p. 73) ; « je la vois retourner le pantalon d'un geste brusque » (p. 75) ; « Je vois ma mère changer de couleur » (p. 226) ; « En dernier ressort, je regardai M. Heaume » (p. 103) ; « Tout à l'heure, je regardais Papa... » (p. 115), expression dans laquelle les points de

suspension pèsent de toute l'inquiétude de Céline qui pressent le pire. « Je vis mon père traverser le couloir comme un fantôme » ; « En fait, j'observais ma mère, seule au banc Colu » (p. 167) ; « Une demi-minute d'hésitation : il est trop tard pour traverser la place sans être vue » (p. 193) ; « et me redresse juste assez pour mettre mes yeux au ras des aubépines » (p. 194). Céline est presque toujours aux points stratégiques de l'action, au ras des choses : « je vois s'avancer ses chaussons rouges à pompons noirs », dit-elle page 177 de la Troche dont la couleur des chaussons est aussi celle du diable. Comme le prouvent les expressions suivantes, le verbe « voir » à la première personne et ses occurrences parsèment le texte comme des aiguillons destinés chaque fois à ramener le lecteur dans le corps de la jeune fille, à s'oublier lui-même et tout ce qui est autour de lui, transporté peut-être aussi pleinement qu'au théâtre, pour s'identifier totalement au personnage de la première personne : « Il a soigné les scènes [...] je le vois qui s'avance en force, les épaules aussi largement déployées que son rire » (p. 195) ; « je l'ai vu arriver près de mon lit » (p. 197) ; « Je le vis, du coin de l'œil, se déplacer vers le placard » (p. 203) ; « Je le regarde, hébété » (p. 204) ; « les comptes de fin d'année font défiler devant mes yeux de longues colonnes de chiffres » (p. 212).

Le regard de Céline, comme celui de Colu, est aussi une arme défensive qui a le pouvoir d'agir sur les êtres, de tempérer son entourage, en stoppant par exemple Heaume dans ses paillardises : « Mais il aperçut mon œil noir et se tut » (p. 106), ou sa mère dans ses crises : « Je m'avance, armée de ce seul regard qui est aussi l'arme de mon père et dont il m'a enseigné le maniement. Qu'ils me ressemblent, mes yeux ! Qu'ils soient les deux tampons placés à l'avant d'une locomotive en manœuvre ! Qu'ils la poussent, qu'ils la poussent sur cette voie de garage... » (p. 76). Cette efficacité et cette démultiplication du regard offre au lecteur un point de vue très séduisant : « rien ne m'échappe. Il vaudrait mieux, bien sûr, il vaudrait mieux fermer la porte ou au moins fermer les yeux. Mais comment pourrais-je me défendre et surtout les défendre l'un de l'autre, si je ne les surveille pas ? De plus en plus les rôles sont renversés, c'est l'enfant ici qui surveille ses parents. [...] Regardez-les ! » (p. 83). L'impératif à la fin de la phrase est un nouvel aiguillon : Céline s'adresse à un témoin supposé qui la suivrait, donc au lecteur : il s'agit du même artifice littéraire que celui qui est utilisé au début du roman. « [I]l souriait quand je le regardais, mais dès qu'il ne se croyait plus observé, son visage redevenait

tendu » (p. 190). La phrase « mes yeux qui ont enfin rencontré ceux de mon père le repoussent en arrière... le repoussent », à la page 240, explique le pouvoir de Céline : celui de précipiter le démon dans les flammes derrière lui, mais elle flanche, parce que cette mission morale est trop difficile « [e]t c'est pourquoi [s]es yeux le quittent, se fixent sur ces colonnes de flammes qui montent ». Car souvent, la vue est insoutenable, et Céline a conscience qu'elle doit se protéger : « Car je n'ai rien vu [...]. Officiellement, je dors » (p. 85) ; « Ne la vois pas » (p. 86). Cette dernière réplique, toute intérieure, est la voix de sa conscience, celle de sa survie : « Disparaissons sous les couvertures » (p. 87), parce que voir, c'est souffrir ; « Tu ne sais rien, Céline, tu n'as rien vu » (p. 95) ; « Regarde-le, ton père ! » (p. 120) ; « [i]l était bien suffisant de subir cette idée qui commençait à luire, comme la casserole, et dont je ne me débarrasserais pas en fermant les yeux... » (p. 189) ; « Soulevons un peu les cils ; [...] Tu ne vois rien. Tu es aveugle, comme ces aveugles qui ont les yeux si clairs et si profonds que leur cécité vous transperce, qu'on ne peut pas croire qu'ils ne voient pas » (p. 178-179) ; cette dernière phrase soulève un problème essentiel auquel se heurte Céline : comment voir sans regarder ? Comment prendre connaissance de la scène qui se déroule devant elle sans que cette connaissance lui revienne à la figure comme un boomerang ? « Mais non, non, je ne vois rien » (p. 180). Lorsque Colu l'interroge sur sa mère, l'adolescente répond, page 96 : « – Je ne l'ai pas vue » dans un demi mensonge. « Je regardais droit devant moi » (p. 99) pour être quitte de voir ; « Tu ne vois donc pas que je n'en peux plus ! » s'indigne sa mère, qui n'a pas compris (p. 99). « J'ai seulement fermé les yeux, faute de pouvoir fermer les oreilles », parce que voir, c'est savoir. Le regard conduit donc la jeune fille et le lecteur dans les affres du dilemme cornélien : si regarder est nécessaire pour maintenir la situation à flot, ne pas regarder devient tout aussi vital pour Céline elle-même. Apprendre, page 118, que Mme Colu aime un autre homme que son père la fait grandir d'un seul coup, et cette brusquerie se traduit aussi par un changement visuel : « N'est-ce pas Céline qui dans la glace regarde Céline ? Quelle drôle d'allure ! Je ne la voyais pas faite ainsi. Quelque chose a changé » (p. 119) ; parce qu'elle suit des yeux, elle vit tout d'« une situation chaque jour plus précaire, plus tendue, plus fertile en scènes. » (p. 128) Malgré les exhortations de sa mère, malgré les efforts de ceux qui l'emportent, elle trouve quand même la force de voir la dernière scène : « Mais je le vois sur son pignon, je le vois quand même qui se dresse

tout debout » (p. 243). Parfois, il arrive que la douleur de voir soit trahie par des larmes contenues, comme à la page 152 : « Le froid gerce mes paupières humides », ou par des contours trop marqués : « La nuque ronde, les yeux si creux que j'éprouvais l'impression de regarder les choses du dedans de la tête, je m'étais assise à ma place [...] – Toi, tu n'as pas assez dormi. Tu devrais bien te recoucher... ». C'est aussi « l'œil de glu » (p. 231) qui dénonce l'excès de fatigue. « Lutter contre mes yeux qui fondent » (p. 218) écrit la narratrice, parce qu'il ne faudrait pas s'apitoyer face au démon, même si « pour la première fois, pour la dernière fois, je vois ses paupières rouges, toujours plus ou moins pleines d'eau, gonflées par de véritables larmes, qui tombent de biais » (p. 218). « Et il tomba de ses yeux comme des écailles..., dit l'histoire sainte. J'ai l'impression que tous mes cils me tombent sur les pieds » (p. 140), constate Céline au moment où, blanche comme un linge, elle vient d'assembler toutes les pièces du puzzle et de conclure que l'amant de sa mère est le misérable Claude. La référence biblique, de même que le recours à la métaphore, est très caractéristique de l'auteur, qui traduit ainsi ce qu'une vérité de cette nature peut avoir d'indécrottable, de cynique et de douloureux. Lorsqu'il est intense entre Céline et sa mère, ou entre Céline et son père, l'échange de regards devient presque plus expressif que les mots : « Mais quelle complicité dans le regard ! Sans mots également, car ce n'est pas nécessaire, d'elle à moi, en quelques secondes, tout passe. Elle dit, sa paupière qui cille [...] Et mes yeux vairons, mes yeux qui comme mon cœur sont divisés, répondent » (p. 181), de même que « Ni papa ni moi – qui nous regardons intensément entre les cils de nos paupières mi-closes – n'avons bougé » (p. 228) ou « Ce clignement d'œil, ce sourire sec qu'elle a eus, au dernier moment, à mon intention, m'exaspèrent » (p. 228). Cet entêtement de Céline à voir constamment et jusqu'au bout, cette naïveté de croire en la force de son regard brandi comme une arme nous font penser au regard d'un autre adolescent : Brasse-Bouillon dans sa pistolétade ; on comprend pourquoi resurgit le sobriquet de Chouette donné à Céline par tous les gamins du village : Céline, c'est celle qui vit et voit la nuit, mais c'est aussi celle qui, comme Folcoche, est annonciatrice de malheur et de mort.

La force du regard de Céline est décuplée par l'acuité de plus en plus malsaine du regard des autres, des villageois, de la rumeur, par la présence de plus en plus marquée des vigiles qui, comme Céline le rappelle à sa mère, ont pour unique fonction de surveiller tout le monde : « On a institué des tournées de sécurité, c'est

pour signaler ce qu'elles voient » (p. 141) ; « Cet incendie-là, on l'avait vu de Segré » (p. 17) : notons la consistance du pronom indéfini « on » qui, dès le début du roman, rappelle la force d'un collectif mal défini dans sa diversité, mais incontournable par la force psychologique qu'il exerce. Les expressions hyperboliques « [o]n n'a jamais vu ça » (p. 18), « [t]ous les regards se braquèrent vers lui » (p. 21), « [i]ls les regardaient tous, sans respect, ses oreilles. [...] Ils la regardaient avec une curiosité dégoûtante » (p. 23) soulignent le manque de discernement et le voyeurisme malsain d'une population qui réagit d'un bloc : « son crâne de drap en imposait, tyrannisait l'œil des gens » (p. 66). La règle « Malade qu'on ne va pas voir à l'hôpital vous en voudra longtemps [...] Incendié qui ne voit pas son maire sur les lieux ne votera plus pour lui » (p. 28) met le souci d'être vu au centre d'un échange intransigent, et qui nécessite de prendre en considération chaque individu du collectif. Le passage « [m]ais du sommet, rien n'est visible [...] les pompiers désappointés n'aperçoivent comme nous qu'une immense colonne roussâtre » (p. 37) annonce la victoire du monstre parce que le collectif manque d'efficacité, comme le prouve encore la phrase « Quelques recrues, tardivement expédiées par Ruaux, rejoindront et n'auront plus qu'à s'asseoir, en bons spectateurs » (p. 48). Au fur et à mesure de l'avancée de l'histoire, la foule « réservée, peu bruyante – ce qui à la campagne est toujours mauvais signe – » contribue à accentuer le caractère tragique de la situation, par la nature de ses regards, définis dans les expressions suivantes : « et scindée en petits paquets où l'on parlait bas, avec des mines longues, des regards en dessous » (p. 51) ; « le poids des curieux qui surveillaient les allées et venues » (p. 63) ; « Certains faisant de visibles efforts de mémoire [...] ils regardaient leurs voisins en haussant les sourcils » (p. 70) ; « Des dizaines de personnes rasaient les murs en jetant à quiconque de longs regards de biais. Nous étions suivis, contrôlés, mètre par mètre » (p. 113). À la page 128, la narratrice parle de « tour de garde », de « surveillance discrète », de « spectacle », du tandem Dagoutte-Quelinet « à l'affût des vélos » (p. 129) ; lorsqu'elle court, à la page 143, c'est « sous le regard réprobateur des commères ». Le village est donc, dans sa mentalité rurale, la caisse de résonance des scènes qui se déroulent sous ses yeux : « Celle-là ne se tait pas en m'apercevant et, bien au contraire, hausse le ton [...] contre moi, “cette petite rôdeuse qui, ça se voit, ne tardera pas à faire la même chose” » (p. 145) ; Colu distribue d'imperturbables

« bonjour » « aux gens qui le lorgnaient d'un air narquois » (p. 147) Troche, « quand il le vit [...] lui jeta un regard indigné » (p. 146-147) et Julienne « battit en retraite en nous voyant arriver », tandis que « les paupières de Lucien battirent trois fois sur ses bons yeux de veau » (p. 149) ; « On se dirait dans un théâtre dont les balcons seuls seraient pleins » (p. 156) ; « On se dirait à la sortie d'un cinéma qui donne un film drôle » (p. 158) ; à la messe « impossible pour une femme de ne pas se faire voir » (p. 166) ; la morale de cette foule rustre a donc ses règles et ses exigences. C'est la raison pour laquelle Céline conseille à son père de sortir après souper (p. 209) : « Les gens s'étonneraient de ne plus te voir » ; à la page 239, la foule s'exhorte : « Regardez celui-ci qui s'avance [...] voyez-moi ça » et « Calivelle me regarde [...] il n'a pas pu ne pas remarquer ces bougies » (p. 241). Le détail qui va confondre Colu est aussi visuel ; mais la foule est une masse lente et qui a besoin de temps pour comprendre. « Vous n'y avez vu que du feu » est la dernière bravade du démon, à prendre elle aussi, comme beaucoup d'autres, comme le titre même du roman, dans les deux sens, le sens concret et le sens abstrait idiomatique.

Les joutes du couple « s'observant comme le chat et le serin, à travers une cage de petites obligations » (p. 56) reposent elles aussi sur des jeux de regard, des apparitions et des disparitions, un jeu de cache-cache dont Céline fait les frais : « l'ombre avance, avec une sûreté lente d'aveugle [...] La voici qui ressort ; [...] La voilà qui se faufile » (p. 11) ; « La tête apparaît d'abord » (p. 14). « Tu n'as pas vu Eva ? [...] et même si elle était là, tu as besoin de t'embusquer sous mes fenêtres ? » (p. 88). « Ta mère dort ? Demande-t-il après m'avoir embrassée. – Je ne l'ai pas vue. » (p. 96) « Ma mère avait disparu » (p. 169). « Maman était restée allongée, refusant de paraître au déjeuner » (p. 186). « [J]e débouchai dans la salle pour apercevoir un bout de jupe qui s'enfuyait » (p. 202) ; « Papa [...] vient de sortir du colonnoir et d'apparaître [...] sans voir sa fille tapie derrière un vantail » (p. 193) ; « Papa, une fois de plus, en profita pour disparaître » (p. 67) ; « Va, Colu, disparais, tu auras du beignet » (p. 225). La culpabilité de Mme Colu qui n'a jamais eu assez d'amour à l'égard de son mari pour franchir l'obstacle des apparences et de l'horreur physique, Céline la lui jette à la face lors d'un échange vif dans lequel tout repose sur la différence entre « voir » et « regarder » : « Comment fais-tu donc, Maman ? Comment fais-tu donc pour le voir ? Tu ne le regardes jamais ! » (p. 100). Parce que son mari avance la main vers la tempe de sa femme, elle « lui jeta un regard pire que

toute insulte » (p. 100) ; « mon père, giflé à la volée, marchait sur ma mère et, sans un mot, sans un geste, sous la seule pression de son regard, la forçait à reculer » (p. 130) ; « [e]lle se retourna, aperçut son mari, sa fille, son voisin, et sourit aux deux derniers, tandis que ses prunelles s'esquivaient » (p. 149).

Céline étudie les regards de son père, parce que c'est d'eux aussi qu'éclatera la vérité : « brasillaient encore quelques tisons qu'il regardait avec hostilité » (p. 21) ; « Papa arrachait son passe-montagne, montrant à tous son crâne horrible [...] Mais pourquoi Papa prenait-il plaisir à le montrer avec, dans les yeux, une petite lueur provocante ? » (p. 23). Le contraste des yeux, dans son visage ravagé, attire aussi l'attention sur cette partie du visage, sur « deux prunelles d'un bleu délicat, d'un bleu exquis, noyées dans un larmoiement trouble comme des boules de lessive dans de l'eau sale » : le sentiment de gâchis, l'absurdité de cette exception qui tient du miracle, soulignés par la comparaison, sont encore renforcés par l'attitude de l'adjoind qui « détourna les yeux ». « Son infallible coup d'œil a repéré ce que les autres n'ont pas vu » (p. 42) : évidemment, l'intrigue repose sur la supériorité du sergent Colu qui « toise Ralingue qui tripote sa médaille et le regarde avec des yeux blancs, il toise M. Heaume qui sourit aux flammes » (p. 47) ; ce qui alerte l'adolescente à plusieurs reprises, c'est surtout l'insensibilité du regard de son père : « Ses prunelles bleues (pas le même bleu que celui du bon œil de parrain : un bleu plus ciel) n'exprimaient rien, restaient immobiles entre leurs paupières rouges qui ne cillaient même pas » (p. 56). Notons au passage que la parenthèse suggère, l'air de rien, une rivalité malsaine entre Colu et Heaume. Ce regard paternel est toujours différent de ce que le commun des mortels attendrait de lui, dans les situations envisagées dans les étapes suivantes : « [j]e pus enfin lever les yeux, chercher ceux de mon père. Comme j'en étais sûre, ils ne me posaient pas de questions, ils ne me demandaient pas de témoigner contre elle » (p. 62), « [i]l ne cilla même pas quand Hippo et sa bande passèrent devant lui à la queue leu leu » (p. 146), « [l]es yeux rouges rongés d'insomnie ne parviennent plus à avoir l'air farouche » (p. 160), « [c]ertes, il avait l'air sombre, le regard sévère, mais cet air et ce regard ne le quittent plus depuis l'arrestation des gosses [...] Il s'est contenté de me regarder avec une insistance particulière qui voulait peut-être dire : – Alors, tu me lâches ? » (p. 176). « Cette humble insistance du regard qui semblait dire : – Dieu et toi, vous êtes mes seuls témoins » (p. 197). Cependant, le changement brutal, imprévisible

laisse entrevoir le monstre : « Son regard devint une seconde bleu comme une flamme de gaz. Puis il sortit d'un pas vif : le téléphone sonnait » (p. 98) ; « son regard fit un bond jusqu'aux girouettes » (p. 110) ; « Mon père s'arrête. Son regard me creuse, [...] ce regard provocant, tendu comme un piège » (p. 134-135) ; « et son regard, bourré à quadruple charge, mitraillait au hasard devant lui » (p. 164) ; « [i]l ne me voyait pas [...] et ceci n'était pas une feinte comme celle de ma mère qui affectait de ne plus voir, de ne plus entendre son mari. Il était vraiment sourd et aveugle à tout ce qui ne se passait pas en lui » (p. 190) ; « Papa me regardait sans appréhension, avec une sorte de curiosité, d'intérêt maladif » (p. 203). Le verbe *voir* gagne jusqu'aux tics de langue : « Tu vois, Céline » pense la narratrice, (p. 210) ; « Tu vois, Céline, s'écrie-t-il soudain » (p. 211). « Et tu as vu que la noce Dernoux s'est passée sans incident » remarque-t-il page 215. « Il ferme les yeux [...] : – La vieille Amélie, je l'ai vue [...] je l'ai vue, je l'ai bien vue [...] Et juste à ce moment, voilà qu'on me crie : – Tu ne vois pas la grand-mère ? [...] J'ai dit non, et, de fait, je ne la voyais plus » (p. 219) : la prise de conscience de Colu, nécessaire à la fois pour Céline et pour lui-même, est dynamisée par la répétition mnémotechnique du verbe « voir ». Elle passe par la répétition visuelle de son mensonge et de sa monstruosité jubilatoire : il décrit froidement, méthodiquement la scène et les réactions sadiques dont il a fait preuve « puis s'aperçoit que j'ai reculé » (p. 219). C'est un sentiment d'horreur de sa fille qui l'arrête, parce qu'il vient de se rendre compte qu'il s'est trop découvert : alors « son expression change, redevient ce qu'elle était il y a cinq minutes : celle de la désolation. » Et la suite de son attitude n'est plus que du cinéma, jusqu'à ce que le démon qui est en lui triomphe : « Il passe devant moi, me regarde et ne cille même pas. M'a-t-il seulement reconnue ? » (p. 236). « Il ne me voit plus, il ne me verra plus » (p. 240) ; « il vient de disparaître » (p. 243), expression dans laquelle le verbe « disparaître » a une telle force que son champ sémantique s'étend jusqu'au sens abstrait : Colu en tant que père pour Céline, en tant que pompier héroïque pour le village, s'est effacé des mémoires pour céder la place au monstre.

Notons que les nombreuses répétitions et occurrences du verbe « voir » ont pour but, relayées par d'autres répétitions et anaphores de tous les éléments constitutifs de la tragédie racinienne selon Roland Barthes, d'entretenir un rythme de plus en plus tendu, vers l'issue rendue ainsi inéluctable. Ce procédé, sur lequel nous reviendrons dans la suite de notre étude, est habituel dans le théâtre classique, dans lequel ces

figures accusent une volonté d'ancrer le poème dans un enchaînement virtuellement infini. De même, dans *L'Huile sur le feu*, le lecteur ressent l'impression, dans le chapitre I, que « l'ombre avance », que le clairon sonne toujours dans le chapitre II, que la mère de Céline n'arrête pas de courir (p. 59), que les dîners ne cessent de se décliner à tous les modes au début du chapitre VIII, que le vent règne en maître dans le chapitre IX où l'exclamation indignée « ce vent ! » est reprise en anaphore quatre fois en début de paragraphe, de même que le groupe nominal « un hasard » est placé deux fois, page 91 et page 92, en tête de paragraphe. Au chapitre XIII, c'est la détermination de la narratrice qui est mise en valeur par la reprise de la phrase minimale « je marche » (p. 120, 121). Au chapitre XVI, l'expression mise en valeur par les italiques et sa place en début de paragraphe « *[l]ève les bras, tourne-toi !* » est réécrite dans la page suivante, mais l'auteur s'est amusé, sans doute pour faire une variante et attirer l'attention du lecteur, à inverser les propositions : « *Tourne-toi... lève les bras...* ». Lorsqu'il n'y a pas reprise, c'est l'adverbe « toujours » qui l'évoque, comme dans l'expression « [t]oujours ces feuilles » qui ouvre le chapitre XV. À partir du chapitre XIX, le décompte a commencé : la phrase nominale « [p]remier vendredi de décembre » est suivie, deux chapitres plus loin, de la date laconique « [d]imanche matin », à laquelle répond, au chapitre XXIV, l'indication temporelle tout aussi minimale « [u]n jour de plus », suivie du décompte répétitif des mailles à l'intérieur du chapitre : « [u]ne maille de plus. [...] Une maille à l'endroit. [...] Une maille à l'envers » (p. 176, 177). À partir du chapitre XXX, le décompte s'est resserré ; il est maintenant quotidien : « [s]ix jours, en commençant par ce vendredi » (p. 209). La reprise de l'expression « c'est la fin » à la page 221, annoncée par la phrase page 204 en début de paragraphe « [e]t voilà, c'est fini » ne laisse aucune illusion : c'est à partir de cette dernière expression que la narration s'écrit presque exclusivement dans les temps du système du discours. Excepté la première partie du chapitre XXXIII, la fin du roman opte pour un énoncé ancré dans la situation d'énonciation. Tout est donc magnifiquement orchestré, sous la baguette d'Hervé Bazin, pour que le lecteur soit pris dans le tourbillon des lignes, de même que le spectateur d'*Antigone* est incapable de détacher son regard de celle qui va finir, il le sait, emmurée.

2.3 Des circonstances extérieures amplificatrices de la perception visuelle

Les circonstances extérieures, de même que certains éléments du décor, rendent plus importantes encore les perceptions visuelles : à travers la nuit, la pluie, le vent et le brouillard, on en mesure d'autant plus l'importance qu'elles sont difficiles, interrompues selon les fantaisies du hasard, déformées jusqu'à préserver le mystère jusqu'au bout. La tension produite est éminemment théâtrale. Ces éléments, que nous avons précédemment analysés comme pernicieusement au service du démon, servent aussi de faire-valoir à toutes les perceptions visuelles. C'est parce qu'elle est « dissoute dans cette nuit, dans cette pluie, aussi denses l'une que l'autre. Ni forme ni contour » (p. 10) que le pyromane n'est qu'une ombre qui « avance, invisible [...] Elle avance, invisible [...] l'ombre avance, avec une sûreté lente d'aveugle qui, du pied, palpe son chemin et pour qui le moindre gravier est un précieux indice » (p. 10-11) ; « Et la nuit, la pluie continuent. Disparu dans leur épaisseur, l'inconnu s'est-il enfin réfugié dans son lit ? » (p. 12) « La nuit redevint parfaite, épaisse comme un rideau » (p. 20) ; tout a lieu la nuit parce que « rien n'est visible » (p. 37). Les sauveteurs pataugent, retardés par la boue : « conduisant au jugé dans un océan de fumée » (p. 39). Les hommes sont « méconnaissables, innommables, tenant du charbonnier comme de l'égoutier enduits des pieds à la tête, visage compris, d'une véritable carapace de boue et de cendres » (p. 54) : l'épouvantail n'offrira pas une meilleure dissimulation... « [E]t la nuit est si dense, si encombrée de branches basses, de bouillies d'épines, de formes indécises, crayonnées dans tous les noirs, que l'oreille doit y renseigner l'œil » (p. 194). Le contraste des lumières artificielles dans la nuit, de la vieille lampe tempête de Binet à la lampe de poche du sergent Colu, des quelques points rouges de gauloises aux phares plus ou moins défectueux des voitures, des bougies à effet retard de l'incendiaire aux fenêtres éclairées du village, tout attise l'acuité visuelle : toute la nuit, on en vient même à laisser une lampe allumée, « une quinze watts, si possible, parce que, tout de même, pour des villageois si chatouilleux de l'interrupteur, pour des gens qui ont toujours concentré leur esprit d'économie sur le luminaire, c'était bien pénible de dormir en se disant qu'on laissait brûler pour rien la lumière » (p. 127) ; les lueurs des feux de Bengale, et même la lune qui « éclaire de plein fouet » (p. 26, 137) participent au spectacle. Les fenêtres aussi sont des yeux, dont les rideaux ou les volets sont les paupières : « Julienne soulève le rideau » (p. 142) ; « Installons-nous derrière la fenêtre, qui n'a

pas de rideaux » (p. 154) ; « Partout ailleurs, les contrevents, les rideaux de fer, les stores, donc les paupières, sont fermés » (p. 155) ; « L'un des volets à cœur se rabat brusquement » (p. 155) ; « Les persiennes du coiffeur claquent aussitôt. Puis d'autres » (p. 156) ; « Je soulevai le rideau » (p. 202) ; « Un doigt au rideau, j'affectai d'observer la rue » (p. 202). Parfois, Céline pousse l'obsession d'être regardée jusqu'au paroxysme presque maladif : ainsi, à l'église, page 167, elle se lève, « gênée par l'œil inscrit dans son triangle, au fronton de l'autel. S'il voyait vraiment toutes choses, comme il devait mal juger la famille Colu ! » Évidemment, le point d'exclamation est ironique, mais la gêne n'en est sans doute pas moins réelle ; à la page 231, c'est l'excès de fatigue qui, dans la tête de Céline, fait de la pendule un autre vigile : « Par les deux trous de ses remontoirs, le visage rond de la pendule me regardait fixement ».

2.4 La dichotomie ombre / lumière

« Tout fantôme racinien suppose – ou produit – un combinat d'ombre et de lumière [...] Partout, toujours, la même constellation se reproduit, du soleil inquiétant et de l'ombre bénéfique », écrit Roland Barthes (*op. cit.*, p. 24). Le monde tragique est ainsi coupé en deux : ce qui est écrasé par la lumière, et ce qui se régénère dans l'ombre, le monde extérieur et celui qui gravite au plus près du personnage principal. Dans le roman de Bazin, le soleil meurtrier, c'est l'incendie, qui atteint à une splendeur paradoxale. Au feu, si Céline peut apercevoir sa mère serrée contre Hacherol, à la page 237, c'est parce qu'« on y voit comme en pleine soleillée ». « Mais la splendeur n'est pas une qualité propre à la lumière, c'est un état de la matière : il y a une splendeur de la nuit » (Barthes, *op. cit.*, p. 25). Et sans cesse dans la nuit, le feu offre un spectacle fascinant, contrasté, éminemment visuel, presque tactile par la chaleur dégagée par les flammes, et qui partage les hommes entre horreur et admiration : à la page 20, même si la grange est réduite à « des poutres rongées, de la ferraille tordue, des sacs à demi consumés, des pommes de terre à moitié cuites, marinant dans une bouillie charbonneuse », la médiocrité de chacun des éléments énumérés n'offre pas moins un « spectacle ». C'est comme si le partage ombre / lumière induisait presque celui des âmes entre Bien et Mal. Dans la série des personnages à double face et ambigus, M. Heaume n'est pas mal non plus : sa fascination, son « envie » pour « ce sacré Gontran », « un monstre qui a pillé force

moines, rôti force manants, violé quelques nonnes et nombre de jolies vilaines, avant de se faire décoller en place de Grève » (p. 30) et qui « arbore une trogne menaçante » n'ont d'égal que son intérêt malsain pour tout ce qui touche au sentiment de la peur, et son attirance pour le feu : ce sont ses biens qui s'envolent en fumée, mais il est entièrement absorbé par la contemplation des flammes. « Ce que c'est beau ! » ne cesse-t-il de répéter (p. 40-41) : « le feu danse dans son œil violet, fixe, tandis que le regard de l'autre, le bleu, tourne autour de l'incendie » (p. 45). Il sourit aux flammes, alors qu'autour de lui tout le monde s'agite ; et au milieu des gémissements du fermier Oudare qui a tout perdu, ses carpes, ses draps, il a la formidable incongruité d'admirer l'incendiaire : « Compliments ! Il a pensé à tout » (p. 46), tandis que Colu regarde les tisons avec hostilité en « écrasant à coups de talon quelques fumerons projetés dans l'herbe » (p. 48).

À la fin du roman, c'est la narratrice qui semble succomber au charme du spectacle qui lui inspire la belle métaphore « Une pluie de diamant fondu tombe du ciel » (p. 242), mais la brusque vulgarité de l'expression « foutre le feu » tout à la fin du roman insinue un certain malaise chez elle, le signe d'un dérapage qui pourrait expliquer sa nécessité de guérir, en s'interdisant ses racines, au début du roman. Voilà une clé que le lecteur se plaît à découvrir lorsque le monstre Colu est mort. Lui revient alors en mémoire ce fragment de phrase anodin de la page 72 : « je manipule sans cesse le thermostat pour le seul plaisir de voir s'allumer ou s'éteindre la petite lampe rouge ». Dans l'opposition ombre-lumière, tout n'était pas encore dit. La maladie de Céline prend alors un autre visage : ce n'est pas celui d'une souffrance bien légitime, mais celui de la même folie que son père : la pyromanie, une fascination pour le feu peut-être héréditaire et qui peut se trouver toutes les excuses possibles. Colu se justifiait à travers les frasques de sa femme et son passé de soldat victime d'un lance-flammes en 1940. Aux questions que se posait, que nous posait Céline au début du roman (p. 23), le lecteur est tout étourdi d'avoir la réponse : « Rien à faire. Papa arrachait son passe-montagne, montrant à tous son crâne horrible, rouge et lisse [...] Mais, pourquoi Papa prenait-il plaisir à le montrer avec, dans les yeux, une petite lueur provocante ? » Parce que, comme Céline semble le faire en se justifiant par le souvenir orienté de ses souffrances psychologiques, Colu est un jouissif de l'horreur ou de la compassion qu'il inspire et donne de fausses excuses à ses penchants maladifs. C'est aussi la raison pour laquelle il n'a à aucun

moment de remords sincères, poussé par son désir de jouissance excessive à se jeter dans le feu dans la scène finale. L'attitude de l'auteur, qui dans cette problématique comme dans d'autres, fait le choix de vulgariser le phénomène en collant au plus près à la surface des choses sans jamais imposer de solution ni théoriser est par ce biais aussi très engageante pour le lecteur : celui-ci a le plaisir de trouver sa solution en essayant de répondre à des sollicitations faites insidieusement tout au long de la narration d'une façon si lancinante qu'il ne peut pas y résister. De plus, l'analyse du phénomène est si fine et si réaliste (il n'y a qu'à consulter un dictionnaire de psychiatrie pour constater que toutes les phases du comportement de Colu sont minutieusement et fidèlement illustrées dans le roman) qu'elle force l'intérêt et l'émotion, le décor théâtral et tous les procédés qui y participent amplifiant la réflexion du lecteur.

2.5 « La relation fondamentale »

Le conflit, que Barthes analyse comme présent, donc fondamental dans toutes les tragédies de Racine, est également capital dans *L'Huile sur le feu*, de même que dans la trilogie : il ne s'agit nullement d'un conflit d'amour, mais d'une tension particulière, dans une situation de désamour, qui conduit à la violence. Barthes écrit à la page 29 de son ouvrage sur Racine : « Le théâtre de Racine n'est pas un théâtre d'amour : son sujet est l'usage d'une force au sein d'une situation généralement amoureuse (mais pas forcément : que l'on songe à Aman et Mardochée) : c'est l'ensemble de cette situation que Racine appelle *la violence* ; son théâtre est un théâtre de la violence. » Telle est la constatation qu'on peut faire aussi de nombreux romans de Bazin, à commencer par la trilogie : Jean Rezeau, de même que ses frères, ne demande qu'à aimer sa mère, même s'il ne sait pas trop ce que c'est ; il leur faut d'ailleurs l'intervention d'une Mme Ladourd, une voisine dont on reparlera dans *La Mort du petit cheval*, pour leur « débrider l'imagination » : « Une maman, c'est encore bien mieux qu'une grand-mère ! » (p. 34). Cependant, l'accueil inattendu que leur procure Mme Rezeau est au fondement d'une tension progressive, qui s'annonce destructrice, surtout dans la tête d'un enfant dont l'épisode de la vipère, antérieur à la venue de Mme Rezeau, montre les prédispositions naturellement favorables au défi et à la cruauté froide du chat qui taquine sa souris : « Je jouai vingt minutes avec elle, la disposant à ma fantaisie, tripotant, maniant ce corps sans membres d'infirmes

parfait » (p. 8). À la page 213, la même pulsion s'exerce, encouragée par Frédie, mais elle a évolué : cette fois-ci, elle est orientée vers la mère. Tuer la femelle martin-pêcheur est une répétition pour s'éprouver en vue de l'assassinat de Madame mère : « Je choisis une épingle parmi celles qui se trouvaient piquées sous le revers de mon veston et, lentement, je l'enfonçai sous l'aile de l'oiseau. Je ne trouvai pas le cœur du premier coup et je dus la plonger à plusieurs reprises sous la plume chaude. » La tragédie annoncée prend un goût de scandale qui révulse le lecteur : à cause de l'acharnement exprimé par les mots « je m'acharnai à creuser », « à plusieurs reprises » ou « pas [...] du premier coup » ; à cause du sadisme perceptible dans l'adverbe « lentement » et le verbe inchoatif « je l'enfonçai » ; à cause enfin d'un procédé bien caractéristique de l'écriture de Bazin, l'opposition radicale. C'est en pleine vie, parce qu'il est bloqué sur ses œufs que le narrateur tue l'oiseau ; c'est sous la plume chaude (symbole de vie) qu'il enfonce l'aiguille (symbole de mort). Ces dérapages, qui s'annoncent comme les prémices d'un conflit ultime, sont les aiguillons malsains de l'action. Le lecteur pressent que toutes les horreurs, toutes les dérives sont possibles. La faute à qui ? Dans *L'Huile sur le feu*, les tensions sont multiples. Colu a de nombreux comptes à régler, avec le feu évidemment, avec sa femme, avec M. Heaume trop attaché à Céline, avec tous les gens du village qui auraient l'insolence de réussir leurs noces, avec lui-même surtout : « Il est là-dedans le salaud, il n'en sort pas, il guette toutes les occasions de m'exciter » avoue-t-il à Céline (p. 220) en parlant de lui-même. Chaque personnage est rendu captif par la situation inextricable et bien souvent mystérieuse dans laquelle il a été mis. Le mystère conçu par un athée comme Hervé Bazin prend d'ailleurs souvent le visage du hasard, au lieu d'un dieu quelconque. Le mot est employé plusieurs fois dans *L'Huile sur le feu*. C'est au hasard que Colu, observé par sa fille, attribue le mérite d'être tombé sur le déguisement de l'incendiaire, à la page 195, dans cette phrase dans laquelle Céline exprime qu'elle n'est pas dupe : « [r]ien n'est prouvé, rien n'est sûr ; il a trouvé le seul joint, la seule attitude à rendre, il ne se défend pas, il est le bon vigile qui, devant mes yeux, par hasard, vient de trouver le vestiaire de l'ombre. » Si le garde Besson, « qui ne sort guère la nuit » a décidé, page 91, de faire une tournée nocturne, si pour une fois il ne trouve pas le sommeil, excité par quatre comprimés de corydrane pris dans l'après-midi pour tuer une rage de dents, c'est aussi un « hasard ». Le mot est répété cinq fois en trois pages. Et « par bonheur », la

chienne Xantippe sera tuée par des cartouches « percutées, au hasard, pour faire du bruit », avant d'atteindre une région pleine de broussailles bien sèches qui auraient flambé très facilement. Dès la page 20 du premier roman de la trilogie, cette puissance inéluctable et mystérieuse est d'ailleurs mise en bonne place, dans l'enchaînement de personnages héroïques, entre le grand-père « vénérable » et Jacques Rezeau affublé de tous ses titres :

« Le hasard donc, le même hasard qui fait que l'on naît roi ou pomme de terre, que l'on tire une chance sur deux milliards à la loterie sociale, ce hasard a voulu que je naisse Rezeau, sur l'extrême branche d'un arbre généalogique épuisé, d'un olivier stérile complanté dans les derniers jardins de la foi. Le hasard a voulu que j'aie une mère. »

Le connecteur logique « donc » offre aux expressions floues qui le précèdent, telles que « un petit miracle en somme » (p. 7), « par bonheur » (p. 6), « leur dernière chance » (p. 9), « miraculeusement » (p. 10) une explication qui a le mérite d'être formulée, à défaut de recouvrir quelque chose de plus précis que les abstractions « chance », « bonheur » ou « Dieu ». « On ne choisit pas sa famille », la formule est bien connue ; c'est le hasard le grand responsable de la distribution. On toucherait presque à ce que Roland Barthes appelle « la fatalité racinienne : un simple rapport, à l'origine purement circonstanciel [...] est converti en véritable donnée biologique, la situation en sexe, le hasard en essence » (*op. cit.*, p. 19). La notion est encore mise à l'honneur dans *Abécédaire* en ces termes : « Le vrai démiurge, dictant les tables de la loi, c'est lui [...] l'univers est son temple et je sais bien ce que je lui dois, nonobstant mon peu de mérite. Vivre, aimer, jouer, entreprendre, pour chacun de nous cela revient à compter sur sa grâce, suffisante ou congrue. » Le choix des mots « tables de la loi » (désacralisées puisqu'il n'y a pas de majuscules) et « grâce » est évidemment plein d'ironie de la part de quelqu'un qui n'est pas plus janséniste qu'il n'est disciple de Moïse. Constatons cependant que les notions de « démiurge » (le deus ex machina) et de « temple » sont des ressorts essentiels du théâtre antique, dans lequel tout semble fait « pour que les dieux s'amuse beaucoup » affirme Jean Cocteau dans sa pièce *La machine infernale*. Songeons à ce que dit encore la voix, dans le début de l'acte I de ce chef-d'œuvre : « Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d'une vie humaine, une des plus parfaites machine construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel. » Quel que soit le nom qu'on choisisse de lui donner, il y a chez Hervé Bazin comme dans le théâtre originel la reconnaissance d'une

puissance dont Cocteau n'est pas le dernier à s'amuser et qui décide du sort des hommes.

Dans la liste des personnages conflictuels, Heaume n'est pas l'échantillon le moins curieux, « Jaloux comme Papa. Mais comme lui si contracté, si discrètement douloureux... Pourquoi marche-t-il, marche-t-il des jours, des nuits entières, avec ce grand air farouche ? Et qu'y puis-je faire ? Un chaperon rouge n'a jamais guéri son loup », constate Céline (p. 35). Cet usurpateur de paternité est un pâle reflet de Colu, en matière d'esprit mystérieux et dérangé, ce qui suffira néanmoins à le confondre avec le pyromane dans la tête des villageois qui ne peuvent réfléchir que d'un bloc.

Ce rapport entre tyran et captif que Roland Barthes met au centre des pièces raciniennes « ne serait rien s'il ne se doublait d'une véritable contiguité : A et B sont enfermés dans le même lieu : c'est finalement l'espace tragique qui fonde la tragédie ». « C'est parce que l'autre *est là* qu'il aliène », poursuit-il (p. 30). « L'autre est un corps entêté qu'il faut posséder ou détruire. [...] : toute la tragédie semble tenir dans un vulgaire *pas de place pour deux*. Le conflit tragique est une crise d'espace. » Folcoche et Bb ont la même force de caractère : il n'y a pas de place pour eux deux à la Belle Angerie ; si Bb veut se libérer de la tyrannie de sa mère, il ne peut le faire qu'en fuguant, à Paris chez les Pluvignec par exemple, à la chasse comme son père, ou en haut de son taxaudier en dehors des murs du manoir. C'est lorsque Mme Rezeau est à l'hôpital que tout le monde respire, et que le naturel de chacun peut s'épanouir : c'est le moment que choisit le soleil pour darder un rayon sur « la plus précieuse tapisserie de la salle à manger : *Amour et Psyché* » (p. 116). Tout un symbole puisqu'elle rappelle une « époque où les Rezeau étaient réellement une famille », avant le règne de Folcoche. « Papa va s'amuser [...] de votre dernière incursion dans mon domaine » lance Bb à sa mère (p. 304) quand il s'aperçoit qu'il vient de gagner la guerre. Même constante dans *La Mort du petit cheval* où Mme Rezeau, embarquant son mari malgré lui dans cette chasse, n'a de cesse que de débusquer son ennemi Bb d'une tanière à l'autre. « Mon linge, mes papiers, mes vêtements sont dispersés un peu partout sur le lit, sur la table, sur le parquet. Mme Rezeau vide passionnément les tiroirs de la commode [...] – Nous te faisons surveiller, précise Mme Rezeau. Ton père n'est pas substitut pour rien », lance-t-elle page 101. « On s'inquiète de moi quelque part. La police interroge régulièrement mon hôtelier qui, par bonheur, en a vu d'autres et se contente de me souffler dans

l'oreille, de temps en temps : – ils sont encore passés, aujourd'hui » (p. 126). Évidemment, Mme Rezeau s'est surtout appliquée à le faire chasser de chez les Ladourd, parce qu'il avait découvert là le bonheur d'une vraie famille : « Je ne vous apprendrai pas, assène M. Ladourd [à la page 107] que vos parents sortent d'ici ; le moins que je puisse dire est qu'ils se sont montrés odieux. » Cette crise de l'espace se traduit surtout dans *L'Huile sur le feu*, où certaines parties de la maison sont divisées en deux camps nettement séparés : « Je le voyais bien, au fur et à mesure que nous nous approchions de la maison, l'agacement faisait place en elle à la rage, la rage à l'exaspération : – Maudit géranium qui fait son signal rouge à la fenêtre ! Maudite baraque », constate Céline à la page 60. Lorsqu'à la page 77, Ralingue et Calivelle demandent à voir Colu, Mme Colu les invite à « s'enfoncer(r) dans le couloir qui partage la maison – digne reflet du ménage – en deux parties égales : le domaine de Maman comprenant la salle commune et notre chambre, le domaine de Papa, comprenant également une chambre et une sorte de bureau, situé tout au fond » ; les mots « s'enfoncer » et « situé tout au fond » préfigurent le bureau indéfinissable de Colu comme l'« antre » du monstre ; la pièce est étrange, atypique. Elle illustre parfaitement « la Chambre », c'est-à-dire l'un des trois lieux tragiques selon Roland Barthes (*op. cit.*, p. 9), « reste de l'antre mythique, c'est le lieu invisible et redoutable où la Puissance est tapie : chambre de Néron, palais d'Assuérus, Saint des Saints ». Dans cette tragédie-là, il y a deux chambres, celle de Bertrand Colu et celle d'Eva Colu (et de sa fille), ce qui engage à faire penser à deux monstres. Céline, parce qu'elle est une jeune fille, partage logiquement la chambre de sa mère, dans ce peu de place pour trois. « On voit apparaître ici une première esquisse de la fatalité racinienne : un simple rapport, à l'origine purement circonstanciel (captivité ou tyrannie), est converti en véritable donnée biologique, la situation en sexe, le hasard en essence » (Barthes, *op. cit.*, p. 19). L'exiguïté de la maison est fortuite, le sexe de Céline également : mais ces données conduisant mère et fille à être associées dans un même espace, dans une promiscuité on ne peut plus intime, puisqu'elles dorment chaque nuit dans le même lit, l'une dans la chaleur de l'autre, faussent toute tentative d'objectivité : la neutralité de l'adolescente n'est qu'un leurre que le déroulement du souvenir grâce à la pertinence de l'hypotypose vont l'amener à constater. De sa place chaque nuit, Céline est à même de constater les infidélités de sa mère. La disposition de l'espace intérieur rajoute à la tension en permettant à chacun des deux

antagonistes, Bertrand ou sa femme, de sortir ou d'entrer sans être vu : « Surprise ! Pour eux, comme pour moi, Papa sort de sa chambre sur deux silencieuses charentaises », découvre Céline au bas de la page 79. C'est souvent dans la cuisine, pièce commune, que les « noirs silences crèvent comme des orages après le dîner », quand par exemple Mme Colu déclare sortir, donc quitter le champ de bataille, essayer de marquer des points à l'extérieur pour pousser à la faute son ennemi. Cette pièce fait songer au second espace défini par Barthes (p. 10) comme une « saisie entre le monde, lieu de l'action, et la Chambre, lieu du silence ». Il s'agit de « l'Anti-Chambre », « espace du langage », qui s'étend du couloir d'entrée jusqu'à un portillon suffisamment grinçant pour marquer chaque entrée ou sortie et qu'on pourrait apparenter à « la Porte » dans l'étude de Barthes, « objet tragique qui exprime d'une façon menaçante à la fois la contiguïté et l'échange, le frôlage du chasseur et de sa proie, [...] On y veille, on y tremble ; la franchir est une tentation et une transgression : toute la puissance d'Agrippine se joue à la porte de Néron. » L'autre porte, celle que Barthes identifie comme « le Voile (ou le Mur qui écoute) », celle qui « est paupière, symbole du Regard masqué, en sorte que l'Anti-Chambre est un lieu-objet cerné de tous côtés par un espace-sujet » (*op. cit.*, p. 11) est celle de « [l]'armoire à glace [...] juste en face de la porte qui reste toujours grande ouverte jusqu'à ce que ma mère vienne me rejoindre. Comme, une fois l'électricité éteinte, je suis dans l'ombre et eux dans la lumière, rien ne m'échappe », précise Céline. Le portillon est contigu au troisième lieu tragique : l'Extérieur. Celui-ci est tridimensionnel dans la perspective barthienne ; « il contient trois espaces : celui de la mort, celui de la fuite, celui de l'Événement » (*op. cit.*, p. 11) C'est surtout celui de la fuite, nous l'avons vu, qui est illustré dans la trilogie. Et si le triptyque se referme, c'est surtout parce que le monstre finit par rejoindre, pour y mourir, l'espace de l'autre sans cesse poursuivi. Dans la fiction, c'est surtout celui de la mort et de l'Accomplissement du pyromane : l'assassinat de la vieille Amélie, l'incendie des fermes et de leurs habitants, bêtes puis hommes, se déroulent au-delà du portillon. Il semble que Colu garde une maîtrise totale, tant que les espaces, donc les rôles, restent ceux qui ont été définis depuis le début. Cependant, à la moitié du roman, ce qui fait comprendre à Céline que la situation se gâte, c'est que chacun de ses deux parents se met à enfreindre le territoire de l'autre : « D'ordinaire, Papa ne pénètre jamais dans sa chambre, et Maman ne met jamais les pieds dans le bureau [...] Et

voilà que chacun de mes parents fait des incursions dans le domaine de l'autre, sans l'en informer, cela va de soi. [...] je sais à mille signes, je sais que le temps des chamailleries est passé, qu'il fait place à quelque chose de plus grave, comme une petite infection chronique se transforme brusquement en infection aiguë » réfléchit Céline aux pages 117, 118. Dans les va-et-vient entre les différents espaces, la jeune fille occupe d'ailleurs un rôle privilégié, puisqu'elle est la seule à pouvoir évoluer partout, tel un électron neutre, mais dont la neutralité n'est qu'apparente, nous l'avons vu. L'hypotypose dans laquelle l'écrivain l'a placée lui permet d'être à elle seule « ce peuple de confidents, de domestiques, de messagers, de matrones et de gardes, chargés de nourrir la tragédie en événements » et repérés dans l'espace extérieur racinien de la fuite par Barthes (*op. cit.*, p. 12-13). Colu est assez sourd parce qu'hostile à la collectivité, coiffé d'une cagoule qui lui sert d'oculaires : la connaissance des autres a essentiellement lieu à travers sa fille, en alimentant au passage son agressivité ; s'il déteste Heaume, si la vue de l'adolescente sur les genoux de ce hobereau fait naître chez lui « une forte humeur silencieuse » (p. 111), c'est parce qu'il est jaloux et qu'il n'accepte pas d'être tant soit peu dépossédé. Si, à la page 58, la tension entre ses parents s'accroît, c'est à cause d'une bourde que Céline lâche dans l'intension inverse de briser un silence malsain. À elle la tâche de « trier les événements, d'extraire de chacun d'eux l'essence tragique » mais aussi de devenir une espèce de catalyseur du monstre, en permettant au personnage principal de mener son combat jusqu'à son terme, en révélant au lecteur les différentes étapes de son cheminement intérieur. À la page 161, c'est Mme Colu qui est maîtresse du jeu dans ce « pas de place pour deux », parce que c'est elle la maîtresse de maison : faute de pouvoir faire disparaître son mari, elle supprime de son espace tout ce qui matérialise la présence de son époux : « Mme Colu se comportait en veuve, elle ne faisait plus cuire que deux œufs, n'achetait plus que deux escalopes, ne mettait plus que deux couverts [...]. Et tous les jours, il fallait faire le lit de Papa dans cette chambre que ma mère avait rebaptisée "la chambre d'ami" [...] Alors elle disait d'un air étonné : – Mais qu'est-ce que tu fais ? J'en devenais folle » (p. 161-162). Pour Colu, la maison devient une cage contre les parois de laquelle le fauve se cogne, sous le joug de sa femme et de Céline ; à l'extérieur, il peut se libérer et donner libre cours à sa sauvagerie.

2.6 Techniques d'agression

Dans les « techniques d'agression » du théâtre racinien, Roland Barthes observe aussi que « toutes les offensives de A visent à donner à B l'être même du néant : il s'agit en somme de faire vivre l'autre comme une nullité, de faire *exister*, c'est-à-dire durer, sa négation, il s'agit de lui voler continûment son être, et de faire de cet état dérobé le nouvel être de B » (p. 32).

C'est exactement ce qu'essaie de faire Mme Colu avec son mari. D'abord, dès la page 55, elle essaie de lui retirer le rôle de père : « Je me précipitai. Elle m'écarta d'une bourrade : – Ne touche pas ton père, tu vas te salir. » (Elle a d'ailleurs un excellent allié sans le savoir : Heaume.) Mais c'est sans compter sur la résistance de Céline. Dans la rue, donc en représentation, la mère ne marche jamais aux côtés de son mari : « Elle le distançait toujours de deux ou trois mètres et, si, par hasard il essayait de remonter à sa hauteur, elle s'arrangeait toujours pour raser le mur en me tenant par la main, très au large, sur les trottoirs étroits du village, de telle sorte que Papa n'y pût trouver place et fût obligé de descendre sur la chaussée » précise la narratrice (p. 55). Colu est exclu de la relation familiale, repoussé jusque dans le caniveau, mais Céline ajoute : « Depuis trois ou quatre ans, j'avais compris, je ne me prêtais plus à cette manœuvre » (p. 56). À l'extérieur, Eva refuse à son mari le droit de lui parler, le droit de poser une main sur son épaule, et d'être ce qu'il était avant sa mutilation. Le droit surtout d'être aimé de Céline : « Comment cet homme qui n'existe plus pour elle peut-il m'occuper tant ? Comment puis-je avoir si peur pour lui ? Comment puis-je aimer cet ennemi ? » (p. 73) Dans cette introspection, l'alliance de mots « aimer cet ennemi » fait mesurer à la jeune fille toute l'ambiguïté et la fragilité de sa neutralité qui consiste en principe à rester imperméable aux influences de l'un ou de l'autre tout en prenant alternativement parti pour l'un ou pour l'autre parent en cas de besoin. Cependant, en employant le mot « ennemi » à son compte, elle glisse dans la partialité, celle de sa mère. À table, chacun des parents s'ingénie à supprimer virtuellement l'autre de son espace : « Il y avait le dîner avec un convive invisible. Papa ignorant Maman, Maman ignorant Papa, et chacun d'eux ne daignant s'apercevoir que de ma présence » (p. 81). « Forcée de le trouver sur son passage, en vaquant à ses occupations, elle tournait autour de lui comme on tourne autour d'une table. À moi, elle parlait gaiement, librement, comme si mon père n'était pas là. Devant lui, elle m'avait même dit une fois : – Depuis que

nous sommes seules, tu vois, comme nous sommes bien ! » (p. 161) A la page 165, Bertrand est réduit à un fantôme qui traverse le couloir. Il ne parle plus, ou presque, à cause des manœuvres de sa femme et de la prise de conscience de plus en plus aiguë du monstre qui l'habite. C'est la raison pour laquelle il apprécie de plus en plus de se retrouver seul face à Céline. C'est cette « interdiction de la parole » que commente Barthes (p. 21) : « elle exprime parfaitement la stérilité de la relation érotique, son immobilité : pour pouvoir rompre avec Bérénice, Titus se fait aphasique [...]. Fuir la parole, c'est fuir la relation de force, c'est fuir la tragédie : seuls les héros extrêmes peuvent atteindre cette limite (Néron, Titus, Phèdre), d'où leur partenaire tragique les ramène aussi vite que possible, en les contraignant en quelque sorte à retrouver un langage (Agrippine, Bérénice, Oenone). » À ce jeu, Eva Colu est moins héroïque que son mari parce qu'elle maîtrise moins bien ses impulsions verbales (et gestuelles). La lutte de l'adolescente est principalement centrée sur l'art de dompter cette parole, de la faire sortir autant que de la refréner lorsqu'elle s'échappe du cadre de l'intime. « Il faudrait peut-être intervenir et crier [...] Mais j'ai peur que tout soit fichu, qu'il retrouve ses murs » avoue-t-elle, page 206. En revanche, elle est obligée de bâillonner son père, quelques pages plus loin, parce que les circonstances exposent gravement le repentant : « il s'indigne trop fort, et ma mère est trop près : qu'elle entende, et nous serions frais ! » (p. 213). D'où la nécessité du dialogue en-dedans, pratiqué surtout dans la trilogie, et qui se révèle une excellente parade au danger que représente l'extérieur ou tout aveu franc à l'ennemi. La progression des crises de Mme Colu passe par la destruction un à un de tous les objets chers à son mari ou attestant son existence : ce sont d'abord les assiettes du service de mariage qui volent en éclats, puis le plat de la grand-mère Colu, puis sur les instances de Julienne, c'est le cadre de la photographie de Colu jeune qui atterrit parmi les épluchures à la page 179. Et lorsque le mari accepte la reddition, c'est aussi lorsqu'il détruit tout ce qui conditionne son existence : il broie dans sa poche le rond de serviette en plastique rouge « qui lui est dévolu », retire sa photo du cadre sauvé par Céline et en fait des confettis : « cette petite mise en scène est une manière de crier : – je m'en vais, sans ouvrir la bouche » (p. 222). « La pression tragique par excellence, poursuit Roland Barthes, consiste à forcer l'autre à se demander : qui suis-je ? (Eriphile, Joas) [...] on sait que le thème du miroir, ou du double, est toujours un thème de frustration : ce thème est abondant chez Racine » (p. 32-33). Il a également son importance dans le

roman de Bazin : l'armoire à glace dans la chambre que Céline partage avec sa mère est un meuble essentiel, nous l'avons vu, parce que situé juste en face de la porte de la salle commune. Il renvoie à la narratrice les scènes entre ses parents : images inversées pour rôles inversés, où « c'est l'enfant ici qui surveille ses parents » (p. 83) : « rien ne m'échappe » affirme Céline. C'est dans cette glace que s'efface le visage ravagé de son père lorsqu'il sort de la chambre de ses femmes, et qui était autrefois, avant l'accident, la chambre du couple Colu. Il semble que le renvoi de l'image de l'autre ou de soi-même procure la brusque prise de conscience d'un changement ; apparaît soudain la révélation de l'autre ou de soi-même, et Céline en mesure tout l'impact : « N'est-ce pas Céline qui dans la glace regarde Céline ? Quelle drôle d'allure ! Je ne la voyais pas faite ainsi. Quelque chose a changé, quelque chose s'est effacé sur son visage ; un rien. Un duvet de papillon. Une certaine qualité du trait. Peut-être bien l'enfance même » remarque-t-elle à la page 119, après avoir reçu sans ménagement la preuve de l'infidélité de sa mère. C'est cette même glace dans laquelle, pivotant, levant les bras, Céline, page 139, peut observer les deux faces de sa mère : une Mme Colu placée derrière elle en train de retirer les épingles de sa bouche, de les ficher dans une pelote, et cette autre hostile et à surveiller de très près. « Moi aussi, je l'observais, hostile et tendre, déguisant mon inquiétude sous des enfantillages. » Si, à la page 165, « Dans la glace, son regard me guettait » constate Céline, c'est parce que l'autre, celle qui a tenté d'assassiner son mari tout à l'heure avec l'échelle, se sent percée à jour, et exprime, mieux que des aveux, « un sourire ambigu ». Pour prendre conscience du potentiel de séduction de sa mère et de ce que l'existence de cette adolescente ou celle d'un Colu peuvent avoir d'incongru, il lui faut l'opportunité de passer devant la glace du pharmacien : « qui me renvoya l'image de ma mère : une femme svelte, aux jambes et à la poitrine parfaites, très capable de me supporter sans dommages [...] Soudain, je me retournai vers mon père » (p. 58).

2.7 La suppression de l'être dirigée comme une menace

Comme le constate encore Roland Barthes dans son ouvrage à propos de Racine, « la mort tragique la plus fréquente, parce que la plus agressive, c'est évidemment le suicide. Le suicide est une menace dirigée contre l'opprimeur, il est représentation vive de sa responsabilité, il est chantage ou punition » (*op. cit.*, p. 35). Résonnent aux

oreilles du lecteur les mauvaises excuses de Colu lorsqu'il dit à sa fille : « Dis-toi aussi que tout ça, c'est la faute de ta mère. Si elle ne me mettait pas hors de moi... » (p. 206), « Je suis un mari ridicule » (p. 210) ou « Et ce qui est là, ce qui est là, c'est ta garce de mère ! » (p. 211). Et les différents intérêts conduisent à différentes réactions : Céline sèche d'angoisse après avoir entendu les terribles paroles de son père : « *Je sais ce qu'il me reste à faire...* » (p. 214), théâtrales aussi par leur mise en italiques et les points de suspension ; elle cachera le gardéal. Sa mère, elle, manifeste « une insupportable joie » qui « lui aiguise un sourire » lorsqu'elle se met à comprendre pourquoi sa fille cache le fusil de son père : « Tu crois qu'il en est là ? dit-elle » (p. 220). Elle ajoute, plus intéressée et cynique, à la page 233 : « Tu as peur qu'il en profite pour simuler un accident, pour se jeter dans le feu, hein ? Tout de même, il y a des moyens plus discrets. Mais peut-être a-t-il pensé qu'ainsi nous toucherions une pension. » La dernière phrase n'est même plus une question.

De plus, « la mort n'est jamais immédiate » et « le héros classique ne disparaît jamais sans une *dernière réplique* » rappelle Barthes : et Colu, dressé tout debout, lance une dernière bravade : « C'est le cas de le dire : vous n'y avez vu que du feu ! » dont nous avons souligné la force précédemment. On se souvient aussi de Folcoche qui, parvenue au bout de la trilogie, ne manque pas non plus de panache en trouvant la force de souffler à son fils Bb « en deux temps, dans l'ironie à peine esquissée d'un sourire : – Folcoche... va crever » (fin du chapitre XXX).

2.8 L'art de l'agression verbale

La comparaison entre la puissance du roman *L'Huile sur le feu* et la théâtralité racinienne tient aussi dans ce que Roland Barthes appelle « l'art de l'agression verbale » : le mot aussi, par le fait qu'il lui faut se libérer, « est coup de fouet » dans un mouvement où le discours de Colu, surtout à l'égard de sa femme, est détourné : « cette sorte de distance calme entre la politesse du mot et la volonté de blessure définit toute la cruauté, racinienne, qui est la froideur du bourreau » constate Roland Barthes (*op. cit.*, p. 37). Lorsqu'à la page 56, Colu interroge sa femme en pleine rue sur son emploi du temps de la veille, celle-ci « s'arrêt(e) pile, furieuse » : il a réussi à la blesser, tout en restant, au grand étonnement de Céline, « absolument froid, impassible » ; il parvient même à reprendre « d'une voix neutre, dépourvue de toute passion : – Si je te demande ça, c'est que, selon l'heure où tu es rentrée, ton

témoignage peut représenter quelque intérêt pour l'enquête » (p. 57). Évidemment la raison est pleine de bonnes intentions, mais elle est factice, et personne n'est dupe : elle provoque l'agacement d'Eva, qui, quelques minutes plus tard, n'y tient plus et sort de sa réserve, s'expose par des propos qui finissent par la fourvoyer : « J'avais envie de crier : – Attention ! Mais Maman s'enferra » (p. 61). Le résultat est que Colu a entièrement la maîtrise de la situation, et qu'il sait comment torturer sa proie, la pousser à la faute : « Maman, qui s'était tassée, qui donnait l'impression d'être dominée, serrée de près – pourtant Papa n'avait même pas tiqué–, se redressa peu à peu ». À la page 83, même jeu de Colu : il oppose un calme, une négligence de plus en plus blessants. Lorsque sa femme excédée casse une assiette dans son dos, « il refuse de se retourner et, contraignant la jambe fautive à reprendre sa marche, dit de sa voix la plus calme, la plus horripilante : – Tu sors... Bon ; il n'y a vraiment pas de quoi casser une assiette. » Et Roland Barthes précise justement : « Le ressort de toutes ces attaques est évidemment l'humiliation : il s'agit toujours d'introduire dans l'autre le désordre, il s'agit de le *défaire* » (p. 37) ; Eva casse une deuxième assiette, puis en entendant la chanson jaillie du couloir « bonsoir, chérie, dormez, soyez sage... », elle ne se maîtrise plus, se jette sur le plat ancien, puis s'attaque à toute la vaisselle, au buffet de cuisine, à la table, à tout ce qui est dessus, à tout ce qui est dedans, à la soupière, enfin à la glace fracassée d'un coup-de-poing : « Ce sera son dernier exploit. Un morceau de verre lui est rentré dans la paume » (p. 85). « C'est la récompense du vainqueur que de *contempler* son partenaire défait, réduit à l'état d'objet, de chose dépliée devant la vue, car, en termes raciniens, c'est la vue qui est le plus possessif des organes » conclut Roland Barthes (p. 37). C'est sans doute pour cette raison que Mme Colu s'enfuit à l'extérieur de la maison, page 86, comme après chaque dispute, pour se soustraire aux regards de son mari, et que ce dernier la cherchera toute la nuit, faisant tinter le portillon à tout va, se postant aussi sous les fenêtres de Julienne : « Et de temps en temps, trompé par quelque pas de femme talonnant le pavé, il se précipitera, il rentrera en coup de vent, pour voir » (p. 88). Le lecteur apprécie donc toute l'importance de ce dernier verbe, renforcé par sa construction intransitive.

2.9 Les occurrences du pronom indéfini « on »

« C'est probablement cette abstraction qui a accredité la légende d'un théâtre de la pure passion » écrit Barthes à propos du théâtre racinien, et il poursuit : « Aussi l'anonymat du monde, son indistinction, sa réalité soigneusement sélective (il est seulement une voix) trouvent-ils leur meilleure expression dans toutes les formes grammaticales de l'indéfini, ces pronoms tour à tour disponibles et menaçants (*on, ils, chacun*) qui rappellent sans cesse, par des nuances infinies, que le héros racinien est seul dans un monde hostile qu'il lui est indifférent de nommer » (p. 39). Tel est l'effet ressenti dès le début du roman de Bazin : « Voici déjà trois fois qu'on est venu poser une main sur mon épaule [...] Comme si l'on pouvait prendre froid dans ce pays où je dois guérir » (début du premier chapitre). Les deux « on » de ce passage n'ont pas le même référent : le premier pronom réfère à une personne individuelle dont on ne saura rien, sinon qu'elle a pris en charge Céline et qu'elle a soin de sa guérison. Dans l'incipit *in medias res* du roman, c'est assez habituel que le pronom renvoie à un focalisateur-personnage déterminé que le lecteur est dans l'incapacité de connaître (et de reconnaître encore moins). Dans ce cas, « on » doit être interprété cataphoriquement. Cependant, aucun indice dans la suite du roman, ce qui offre au lecteur la liberté de donner à ce pronom la consistance qu'il veut. La seule information, qui est géographique, semble sous-entendre que l'identité de ce ou ces protecteurs est aussi opposée aux gens qu'elle l'est aux lieux. Dès le premier paragraphe, les compléments circonstanciels de lieu « dans ce pays sans glaises et sans mares, sans brouillards et sans noroîts, où les nuits et les pluies n'ont pas l'épaisseur des nôtres, ne sont pas capables de teindre, de mouiller à cœur les êtres et les choses » évoquent en creux une région très différente de l'humidité et de la ruralité chères à la narratrice : la répétition de la préposition « sans », les négations, la locution verbale « ne sont pas capables de » et le groupe nominal prépositionnel « à cœur » témoignent, par delà Céline, de l'attachement de l'auteur à un même décor : les boues, les noroîts, le froid et l'hostilité des bocages angevins. Les lieux-dits de la tragédie, les villages de Saint-Leup ou du Louroux ne sont pas précisément localisés, participant ainsi à la caricature et à la confusion, insistant sur l'idée que « le monde est [...] une masse à peu près indifférenciée : [...] ces collectivités n'ont aucune réalité politique, ce sont des objets qui ne servent qu'à intimider ou à justifier » (Barthes, *op. cit.*, p. 38). La scène semble focalisée par la narratrice Céline

parce qu'elle seule pourrait connaître certaines informations avant son « entrée en scène » dans le roman. Dans cette optique, « on » pourrait être considéré comme un indéfini anaphorisant l'omniscience du narrateur, et la mettant en valeur dès le début de l'histoire. Cependant, une question se pose : pourquoi diable le refus de lever explicitement le voile sur l'identité de cette tierce personne ? C'est que « on » en dit plus qu'un pronom personnel. Sa valeur de base, indéfinie, n'est jamais supprimée, le locuteur voulant nous faire entendre qu'il ne souhaite pas que l'identification soit plus précise. Au lecteur à établir les possibles narratifs et à choisir les pistes interprétatives. C'est cette liberté aussi qui est, dès le début de l'ouvrage, éminemment séduisante par la forme d'empathie qu'elle introduit entre le lecteur et la narratrice, de même qu'entre le lecteur et ce « on » présupposé. Le second pronom « on » réfère à un collectif : les habitants de la région dans laquelle son bienfaiteur ou sa bienfaitrice l'a « mise au vert » et qui logiquement est à l'opposé des caractéristiques des bocages angevins, « dans ce pays sans glaises et sans mares, sans brouillards et sans noroîts, où les nuits et les pluies n'ont pas l'épaisseur des nôtres, ne sont pas capables de teindre, de mouiller à cœur les êtres et les choses ». L'identité de ces gens ne compte pas : seule leur présence est importante, parce qu'elle oppose une résistance à Céline (on se pose en s'opposant), tout en se fondant avec le lecteur, tout en devenant aussi la propre conscience de Céline : les impératifs qui suivent « laissez-moi », les interrogations « Mais comment m'interdire mes racines ? », de même que les pronoms personnels 2^e personne du pluriel « La vraie Céline ! Je la souhaite autant que vous... et vous savez combien » s'orientent dans ces trois directions en même temps, et d'un bout à l'autre du roman, on ne connaîtra jamais l'identité de ces personnes, parce que ce n'est pas important, de même qu'il n'est pas important de connaître la vie des Heaume, dont le nom de leur fille ne se prononce pas deux fois par an. Le caporal Heaume, rescapé de la guerre de 1870, « parrain », devenu aussi Monsieur de La Haye, est plein de mystère, fasciné par la peur, « recherchant en vain le petit coup au cœur, le froid dans le dos, l'émotion blanche de l'insécurité » (p. 151). En fait, il n'est utile que pour deux raisons : d'abord parce que dans ce que sa personnalité a d'énigmatique, il est le pâle reflet de Colu, ensuite parce qu'il offre une sorte de défouloir à la jalousie de ce père tourmenté. Cette jalousie, Céline y fait allusion sans y croire, page 107 : « Je m'assis même sur ses genoux, mais avec une réserve suffisante pour ne pas offusquer Papa

qui n'était pas jaloux, n'est-ce pas ! mais détestait voir sa Céline se prêter aux familiarités d'autrui. » C'est pourtant ce sentiment, plus qu'autre chose, qui rend Colu furieux chez Heaume et le fait si brutalement prendre congé du notable en remorquant Céline sans ménagement : « Me prenant par la main, il m'entraîna si vite que M. Heaume ne put me dire au revoir et dut se contenter de crier dans mon dos [...] Réflexion faite, il ne devait pas être pressé, mais furieux. Pour quelle raison ? Mystère » (p. 111). Rien de précis non plus chez Julienne Troche, sinon les causes de son agressivité à l'égard des Colu, et connues de tous : « l'origine [...] est plutôt flatteuse pour Maman qui, très impatiente de se débarrasser de mon père, demeure femme et cultive l'ombrageuse satisfaction d'avoir été préférée jadis à Julienne » (p. 76). Les personnages secondaires ne sont que des figurants. Quant aux précisions sur les personnages principaux ou moins secondaires, elles ne sont données que dans la mesure où elles sont utiles pour le conflit central. Si l'on connaît la couleur des yeux de Heaume, c'est parce que leur particularité, artificielle chez lui, suffit à justifier son attachement à Céline (et la jalousie de Colu) : comme sa propre fille, il appartient à la même catégorie d'êtres bipolaires tiraillés entre deux forces opposées : Céline entre son père et sa mère, lui entre l'homme privé – dont on ne sait pas grand-chose – et l'homme public très de La Haye. Pas de description physique détaillée de Mme Colu : son prénom biblique, son reflet dans la glace du pharmacien, certaines réflexions d'envieux suffisent à exprimer qu'elle est aussi parfaite que son mari est repoussant. Eva, c'est « celle dont *on* disait au Louroux : – Quand *on* voit Eva, *on* comprend le père Adam » (p. 59). C'est nous qui soulignons ici le pronom indéfini « on » dans lequel pèse le poids du collectif rural, dont le mauvais esprit n'a traditionnellement d'égale que sa lâcheté. Seul le fait que la mère de Céline s'oppose à Colu devient important, excédée de paraître aux yeux de certains comme le bourreau alors qu'elle se juge victime ; à la page 74, elle se laisse aller comme jamais, sachant aussi qu'elle est écoutée par sa fille : « Ce que je trouve le plus odieux, dans cet homme-là, c'est justement que je n'aie rien à lui reprocher, que j'aie toujours l'air de m'acharner sur un mari modèle. Pour tout le monde, le martyr, ce n'est pas moi, c'est lui. Monsieur est la patience même, la douceur, la fidélité, la morale incarnées ! » En considérant l'issue du roman, ces paroles lâchées sans retenue sont lourdes de sens. Rien n'est aussi simple que Pierre Moustiers voudrait le croire : en affirmant qu'« Eva dont l'abus de férocité ne paraît guère crédible [c]'est

elle le véritable monstre du roman » (p. 123), il se trompe de cible, et est victime, dans son analyse rapide, des apparences tissées exprès. « N'était-ce pas injuste que les hommes, surtout un « Colu », fussent propriétaires de leurs enfants au même titre que leurs mères (voire davantage puisque ce sont eux qui leur donnent leurs noms) ? » songe encore cruellement Eva à la page 99. Les lois patriarcales aussi lui donnent tort. Même Céline est comme simplifiée : une petite chouette à ressort qui s'empêtre parfois dans ses bas, son blouson et sa fermeture éclair qu'elle tire jusqu'en haut pour se protéger de l'impudeur de certains villageois : « La manche longue, le corsage boutonné jusqu'au cou, les filles du bocage ont l'habitude de tout entendre » pense Céline lorsque Ralingue prend conscience que son langage est déplacé en présence d'une jeune fille, page 25. Ce qui est pris en compte surtout, c'est son dynamisme, sa force de résistance et d'opposition. Évidemment, cette espèce de simplification des lignes de force dans le roman conduit à un éclaircissement de la situation, offrant au lecteur une analyse psychologique plus facile, en lui fournissant à nouveau cette agréable impression de se croire intelligent. Si d'ailleurs Pierre Moustiers (*op. cit.*, p. 123) dans son étude constate que « les personnages ne sont détaillés qu'en surface », critiquant leur manque d'étoffe, ses conclusions prouvent qu'il n'a pas compris l'efficacité du procédé, et qu'en fait, il est passé à côté des intentions probables de l'auteur : dans *Abécédaire* au mot CONTEUR, Bazin affirme que ses personnages de façon générale sont « bien vivants, puisqu'ils doublent des personnes », après avoir fait du mot BANAL un maître mot : « [g]loire à lui [...] ! Toute littérature qui fait la moue devant le commun me paraît fort princesse, oubliant que chacun naît, respire, boit, mange, dort, fait l'amour et meurt comme tout le monde. Le respect de l'ordinaire conjugue celui de la modestie et celui de la raison. » Il ne reproduit donc pas des schémas, ne fait pas de tri, mais copie le réel dans toutes ses dimensions, sans écarter le quotidien. Dans sa simplicité et son souci de s'intéresser à tout ce que l'être humain montre, il refuse de faire de la psychologie, le dit à plusieurs reprises, notamment à la page 66 de l'*Abécédaire* : « peu friand de psychologie, toujours discutable, on peut le rester de psychagogie ». Il revendique ici son observation minutieuse et fidèle du comportement humain et c'est cette vraisemblance sans *a priori*, donc sans réduction à un système quelconque, qui passionne le lecteur. Mais il reste vigilant aux conseils de Paul Valéry qui lui a recommandé de « serrer » : pas de description ni de

phraséologie inutile. C'est la combinaison du « caractère granguignolesque du thème » selon les propres termes de Moustiers et d'une perspective vulgarisatrice et économe pour le traiter qui fait toute l'originalité et la séduction de l'auteur auprès de ses lecteurs. À quoi bon un roman ennuyeux de cinq cents pages ? Le délayage n'est plus au goût du lecteur pressé d'aujourd'hui. Pierre Moustiers poursuit sa critique en ces termes : « Les rapports entre les êtres sont indiqués d'une manière par trop schématique ou sont tranchés par système » écrit-il page 123, « [c]e manque de nuances psychologiques nuit à la densité comme à la vérité du sujet. Les éléments troubles, déroutants ne sont pas assez intériorisés » poursuit-il. Simplicité n'a jamais signifié appauvrissement ; savoir écarter l'inutile, garantir le réalisme des éléments troubles en les préservant justement de l'évidence clinquante, voilà l'admirable travail d'écriture de Bazin, qui permet ainsi au lecteur de vivre complètement, intensément, le calvaire de Céline comme réaliste. Le fait que Pierre Moustiers puisse douter de la férocité d'Eva et du regard narquois de certains villageois « qui lorgnaient (Bertrand) [...] et se retenaient à peine d'afficher devant lui une intolérable gaieté » montre aussi qu'il se place trop en retrait du roman et qu'il est victime de sa propre et bien naïve subjectivité, certainement décidé à voir de façon négative tous les effets d'une œuvre qu'il a jugé d'emblée comme étant alimentaire : rien n'est plus dangereux ni versatile qu'un collectif rural, capable du meilleur comme du pire, constant dans ses défauts tout au long du roman. Après ses exploits, Colu dérange par son rire bizarre, page 24, parce que ce rire qui découvre tout son râtelier et son front ravagé atteste surtout d'un être anormal, dont ces quelques éléments extérieurs suffisent à faire inconsciemment entrevoir toute la monstruosité intérieure. Ce malaise ambiant dont l'origine n'est donc pas une méchanceté gratuite et invraisemblable de villageois, contraint Binet à changer de sujet : « J'y pense ! Est-ce que vous n'aviez pas des abeilles ? Je vous ai cédé un essaim, une fois » : l'interro-négative est une fausse question qui n'a pour but que de soulager le collectif, en éludant tout ce qui peut contrarier son admiration partisane pour Colu et en l'amenant à se moquer de ce qui lui faisait peur tout d'abord. « Quelques sourires voltigèrent : la tendresse de Papa pour les mouches à miel était connue. » Le mécanisme décrit de l'extérieur est admirablement réaliste, logique, envisagé avec le naturel et les raccourcis de ses manifestations. Non seulement le lecteur ne peut douter de l'enchaînement logique, humain des situations, mais il les comprend et les

vit pleinement, puisque aucune complexité rebutante ni invraisemblance ne les arrêtent. Eva est comme le reste : complexe comme la vie, mais abordée le plus simplement possible grâce à un auteur qui sait rendre les choses faciles : si ses crises la désavantagent ainsi que son aventure avec Hacherol, la suite du roman justifie peu à peu sa violence : son sort est celui d'une souris dans les griffes d'un chat sadique ; son mari ne l'aime pas mais assouvit sa monstruosité, comme plus tard il ne se retiendra pas de faire brûler aussi le blouson de Céline... Colu est un bon comédien, qui trompe son monde et sait mettre les torts du côté de sa femme : voilà ce qu'Eva est la seule à savoir au début du roman, et que l'épisode de la vieille Amélie, page 219, confirme. D'ailleurs, la question que se pose Céline dans le chapitre XXVI (p. 185) semble vouloir excuser, après coup, dans ce retour en arrière qui lui fournit les éclaircissements qu'elle n'avait pas alors, son aveuglement partial guidé par des évidences de surface : « En toute justice, comment vouer la même estime à cette femme acharnée, pour qui tous les moyens étaient bons, et à cet homme calme, qui se contentait d'éviter les coups sans les rendre ? » Cette question a presque la résonance d'un aveu en creux, l'aveu d'une culpabilité qui s'est fait avoir par les évidences. La réalité n'est jamais simple, surtout quand elle le paraît : voilà ce qu'a su apprendre Bazin au lecteur attentif aux doubles faces et aux faces cachées de ses personnages ; et qu'enfin la folie, dénoncée par certains dérèglements imprévisibles et violents, comme les rires subits de Colu, n'a parfois d'autre raison qu'elle-même et peut malheureusement comme n'importe quelle dégénérescence se transmettre : Céline est malade, et l'expression finale, pleine de violence et de fascination mêlées « ces étincelles qui ne s'éteignent jamais et vont foutre le feu à l'infini » prouve qu'elle n'est pas guérie. Ainsi, lorsque Moustiers écrit que *L'Huile sur le feu* « est aussi le plus schématique et le moins profond » des romans de l'auteur (p. 122), il se trompe, sans doute victime d'une perspective biographique qui lui fait observer qu'en écrivant cette œuvre, Bazin le fait « au creux de la vague ». « C'est la période creuse d'Hervé Bazin, creuse par excès de fécondité ou plus exactement par fécondité mécanique ou fécondité de devoir. Hervé Bazin devient un personnage ; il se produit ; mais il ne renonce pas pour autant à contenter ses lecteurs. Alors, il pond un livre par an, entre deux tournées de conférences, deux voyages, deux campagnes d'information, aux prises avec des démêlés familiaux et des conflits domestiques, partagé entre ses activités de critique littéraire et de romancier, tenté par le grand

reportage et par la politique » conclut-il à la page 102. Même analyse de surface, qui ne s'attache pas aux richesses subtiles de l'œuvre, mêmes considérations décalées, qui ont au moins le mérite de souligner une chose : la grande fébrilité intellectuelle de l'auteur, qui malgré de nombreux obstacles de toutes natures, produit des chefs d'œuvre et va de l'avant, avec l'indulgente bienveillance qui le caractérise, concernant les avis plus ou moins (im)pertinents émis par les uns et les autres sur sa production, avec surtout une préoccupation constante digne d'un parfait gentleman : le souci du lecteur que nous analyserons ultérieurement, en troisième partie.

2.10 La division

« La division est la structure fondamentale de l'univers tragique. C'en est même la marque et le privilège... Le théâtre racinien est plein de doubles » : cette autre remarque de Roland Barthes aux pages 40, 41 de son ouvrage s'applique encore admirablement bien au roman *L'Huile sur le feu*, rajoutant à sa théâtralité. Nous avons d'ailleurs souligné combien la symbolique des yeux souligne cette dualité : comme chez Racine, la division est binaire, mais elle est intérieure dans ce roman à caractère psychologique, et sûrement manichéenne, contrairement à ce que présente Racine dans son théâtre : « L'homme racinien ne se débat pas entre le bien et le mal : il se débat, c'est tout » constate Barthes. Dans les personnages de Bazin, pas de couples à la fois doubles et antinomiques comme Etéocle et Polynice, Taxile et Cléofile, Burrhus et Narcisse, Titus et Antiochus, Néron et Britannicus, mais un « héros (qui) se sent toujours agi par une force extérieure à lui-même, par un au-delà très lointain et terrible, dont il se sent le jouet » (Barthes, p. 40, à propos du héros racinien) : à la page 190, Céline parle de « cet automate, cet étranger qui habitait [s]on père », et Colu lui-même exprime son mal-être en ces termes : « Tu vois, Céline, il suffit que j'en parle pour que je ne sois plus le même. Il est là-dedans, le salaud, il n'en sort pas, il guette toutes les occasions de m'exciter » (p. 220). Barthes, s'inspirant de Nunberg et de ses *Principes de psychanalyse* rappelle d'ailleurs à juste titre que « la scission est le premier caractère d'un être névrosé : le moi de chaque névrosé est scindé et par conséquent ses relations avec la réalité sont limitées. » C'est la raison pour laquelle Colu, lorsqu'il est en pleine crise, est étranger à tout ce qui lui est extérieur, au point de ne pas reconnaître sa propre fille : « Je l'appelai vainement, cinq ou six fois. Il ne me voyait pas, il ne m'entendait pas, et ceci n'était pas une

feinte [...] Il était vraiment sourd et aveugle à tout ce qui ne se passait pas en lui » (p. 189-190). Cependant, son pacte avec le feu, avec lequel il a un compte à régler, ses rires démoniaques, le rouge de ses yeux, le noir de son crâne, dont les couleurs sont assez évocatrices, enfin son physique, sa démarche d'automate suffisent à montrer qu'il n'a plus rien d'humain mais qu'il est le digne disciple du diable...

3. Conclusion : une angoisse où perce l'ironie

Nous venons de montrer comment, grâce à certains procédés repérés par Roland Barthes dans le théâtre racinien et transposés, consciemment ou intuitivement, par Hervé Bazin dans *L'Huile sur le feu*, le lecteur se trouve comme happé de plus en plus dans la fiction romanesque, oubliant sa personne et sa propre réalité pour s'absorber tout entier dans celle du roman. On peut ici encore continuer à parler de distanciation dans le sens où, grâce à des effets issus du genre théâtral que Roland Barthes nous a aidé à répertorier, auteur et lecteur peuvent se détourner d'eux-mêmes, complètement distraits, au sens étymologique, par le texte, contraints même malgré eux par une grandiloquence époustouflante. Si la trilogie puise aussi dans le monde du théâtre, c'est pour créer un écart plein d'humour entre le narrateur-auteur et la réalité de son énoncé, permettant au lecteur de savourer, avec recul cette fois, ce qu'il a sous ses yeux. L'attraction textuelle est donc aussi forte dans la trilogie à caractère autobiographique que dans la fiction, mais provoquée par deux mouvements inverses : le recul dans le premier type d'œuvre, l'immersion dans le second. Le premier mouvement dénonce le mauvais théâtre, ses exagérations, ses outrances pleines de ridicule : la tonalité humoristique s'en dégage. Le second mouvement vise à la puissance dramatique, celle où le récepteur vit ce qu'il a sous les yeux avec une intensité extrême, séduit dans ce cas comme dans l'autre par des effets qui lui permettent pendant un temps de s'éloigner de lui-même et de sa propre réalité, comme au théâtre. Dans le premier cas, la pièce est une farce aux effets surjoués ; dans le second, il s'agit d'une tragédie dont la fin, pressentie, est moins importante que l'étau de plus en plus resserré du cheminement. L'humour, incongru, a disparu pour, au mieux et beaucoup plus discrètement, faire place à l'ironie

grinçante. Philippe Hamon⁷⁴ rappelle dans son étude combien le théâtre constitue une « aire de jeu » parfaitement adéquate à l'ironie, particulièrement dans le domaine de la construction « de la 'mise en scène', de la théâtralisation de la scène où va se jouer la communication ironique » (*op. cit.*, p. 11) : dans « tous les lieux qui font jouer de façon ambiguë le dedans et le dehors, tout ce qui scénographie le regard, tout ce qui permet un échelonnement du réel », observe-t-il dans l'introduction de son ouvrage à partir d'un support photographique de Robert Doisneau qui confond humour et ironie. En dénonçant les ridicules et l'hypocrisie d'un couple bourgeois, dont l'homme est surpris dans une sorte d'adultère du regard, le photographe déclenche un rire simplement moqueur, loin de toute méchanceté profonde. Philippe Hamon associe donc les deux notions, l'humour et l'ironie, citant d'ailleurs Freud pour définir l'ironie. L'une comme l'autre apparaît comme une mise en scène à distance, sollicitant « le lecteur comme un complice partageant quelque chose – et notamment un système de valeurs- avec l'émetteur de cette communication ainsi montée » (*op. cit.*, p. 12). Cependant, « [l]'ironie, assurément, est bien trop morale pour être vraiment artiste, comme elle est trop cruelle pour être vraiment comique » constate Vladimir Jankélévitch (*op. cit.*, p. 9). S'il « est plus libéré encore que le rieur », c'est parce que, s'agissant d'une fiction, l'ironiste peut jouer avec le danger : « [l]e danger, cette fois, est dans une cage ; l'ironie va le voir, elle l'imité, le provoque, le tourne en ridicule, elle l'entretient pour sa récréation » (*op. cit.*, p. 9). Hervé Bazin s'attaque à une fiction : le danger est donc dans une cage, offrant un spectacle dans lequel la bête de foire n'a plus rien à voir avec lui. Céline, la narratrice, présente de son père des raccourcis qui ne le ménagent pas, mais qui laissent entrevoir la vérité, c'est-à-dire l'anormalité parfaitement circonscrite du monstre. Dès le début de l'œuvre, l'action malveillante de l'homme qui, dans la nuit et la pluie, vient d'assécher le petit étang artificiel des Oudare, est décrite avec une cruauté amusée, par la narratrice qui, ayant refait, par la pensée, la marche nocturne de l'ombre, en souligne toute l'incongruité incompréhensible :

« Mais quoi ! Tu es fou ? Tu pars ?

*

Il est parti. Farce stupide ou médiocre vengeance, il est parti, abandonnant deux cent carpes qui bâillent leurs dernières bulles, qui, d'ici demain, auront tout le temps de crever, de devenir des

74 Ph. HAMON, *L'Ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. Hachette Université, 1996, 159 p.

choses molles, puantes, aux ouïes violettes et aux yeux blancs. Petit malheur accessoire ! Que lui importe ? Il est parti. » (p. 13)

Le ton provient tout d'abord de l'interpellation rhétorique de l'inconnu par la jeune fille qui effectue une reconstitution mentale, dans le souvenir. On ne lui répondra pas, et l'astérisque qui indique un changement de paragraphe suspend les bribes interrogatives de l'observatrice, pour mieux permettre à l'énoncé, après un petit temps d'arrêt, de ricocher dans la réalisation d'une absurdité annoncée. La reprise de l'expression « il est parti » souligne l'incompréhension à propos d'une attitude que Céline (accompagnée du lecteur) a besoin de se répéter pour l'appréhender en dépit de toute logique. L'ironie s'alimente surtout du contraste entre deux positionnements radicalement opposés face à une même réalité : le détachement sordide des formules « farce stupide », « qui bâillent leurs dernières bulles », et « petit malheur accessoire », opposé à la cruauté horrible, repoussante, des expressions « de crever » et « de devenir des choses molles, puantes ». Il y a donc ici écart. Par ailleurs, puisqu'il s'agit d'un retour en arrière, la surprise n'est qu'une feinte : la narratrice s'amuse à faire croire au mobile du vol, alors que l'acte n'a d'autre raison, les poissons laissés sur place le prouvent, qu'un stratagème pour garantir à l'incendiaire fou une flambée d'enfer. L'écart se double d'un mensonge. Dès la première proposition relative, l'énonciatrice a glissé dans la tête du monstre au raisonnement imprévisible et froid : « Petit malheur accessoire ! Que lui importe ? » Le questionnement rhétorique, éminemment théâtral puisqu'il s'agit d'endosser un rôle, demeure le terrain de jeu favori de l'ironie dans le sens où Céline fait semblant d'adopter les pensées de l'ombre pour mieux en dénoncer l'écart par rapport au réel convenu de tout un chacun. La conséquence d'une situation malsaine qui échappe à la narratrice comme au lecteur est la montée progressive du sentiment d'angoisse.

L'une des premières descriptions du pompier Colu en action tranche, par les expressions grotesques, avec un certain héroïsme du personnage, le seul à être vraiment obéi des autres, le seul à pouvoir enfreindre le règlement, le seul à être monté sur le pignon commun de la grange et de l'étable pour faire la part du feu :

« Un buisson de poil roussi jaillissait de sa veste entrouverte, et il tenait contre son ventre, avec une énorme inélégance de manneken-pis, la lance municipale emmanchée au bout d'un long tuyau fort peu étanche, qui gargouillait, qui crachouillait par maigres rafales un reste d'eau sale. » (p. 19)

Cette caricature érigeant le symbole phallique dans son impuissance paraît d'autant plus cynique et cruelle qu'elle est définie à travers le regard de Céline, la fille de Colu. « [L]’ironie dégonfle la fausse sublimité [...] elle fait que la grandiloquence rougit d’être grandiloquente, elle surmonte par une espèce de lévitation notre pesanteur spirituelle, et interrompt enfin la prolifération complaisante des adjectifs », commente à juste titre Jankélévitch (*op. cit.*, p. 175). Il y a donc à nouveau écart, dénoncé déjà par l’absence de majuscule à « manneken-pis », entre l’image publique telle que le collectif veut la voir et l’image privée dans son authenticité. « La caricature, discours moral et ironique [...] est un discours qui s’attachera à dénoncer la duplicité de la société où l’être ne coïncide jamais avec le paraître », rappelle Philippe Hamon (*op. cit.*, p. 75-76). Le monstre sourd à l’intérieur du héros qui a conscience lui aussi de ne pas mériter les honneurs dont la basse partialité populaire le gratifie. Et c’est « le casque de travers et le ceinturon flottant » (p. 200) que Colu s’apprête à subir la remise de sa médaille au son du « tintamarre de la clique » (p. 201). D’autres descriptions aussi grinçantes et malsaines suivront. Elles incarnent parfois bien « cette “raideur plus que laideur” dont parle Bergson comme source privilégiée du risible, cette “mortification” du corps vivant de l’autre qui transforme l’autre en pré-cadavre, en “corps mécanisé” (Bergson) réduit à une ligne, ou à une silhouette plate, ou à un pantin, ou à un masque⁷⁵. » C’est cette allure saccadée d’automate, « de petit encaisseur empalé sur sa selle et maniant à bout de bras les poignées d’un guidon haut relevé » qu’observe jusqu’à l’écoeurement Eva à propos de son mari (*L’Huile sur le Feu*, p. 63) dont le souffle peut partir « raide comme une balle » (p. 24), et qui peut parfois prendre « si sèchement les virages que son coude s’enfonce dans les côtes du valet » (p. 36-37), qui se lève « d’une secousse » (p. 24) « fonce au pas de gymnastique, une deux, une deux, à travers champs, une deux, à travers prés » (p. 14). La comparaison utilisée pour résumer ce qui se cache sous le passe-montagne de Colu est encore plus irrespectueuse : « Papa arrachait son passe-montagne, montrant à tous son crâne horrible, rouge et lisse par endroits comme un cul de singe » (p. 23). L’association frôle le cynisme, ce dernier n’étant d’ailleurs pour Jankélévitch pas « autre chose, sous ce rapport, qu’une ironie frénétique et qui s’amuse à choquer les philistins pour le plaisir » (*op. cit.*, p. 15). Même attitude à

75 Ph. HAMON, *op. cit.*, p. 76.

l'égard de Mme Caré qui, prise de panique en croyant voir l'église brûler, est réduite à « un four pavé de fausses dents » qu'elle ouvre pour hurler (p. 156). La réalité semble s'envisager dans une fragmentation, les composantes de chaque ensemble se disjointent pour en dénoncer tout le ridicule :

« L'ironie, loin d'être sympathie, est donc, tout au contraire, hostilité, ou du moins indifférence et détachement : elle souligne des détails unilatéraux et partiels, elle se place à la périphérie pour rester extérieure aux choses ; elle ne laisse pas les parties disjointes se résorber dans l'ingénuité d'une vision crédule, mais elle les recompose bizarrement et elle joue à essayer toutes sortes d'associations, d'accouplements, de calembours et de monstrueuses combinaisons. » (Jankélévitch, *op. cit.* p. 166)

Parce qu'il s'agit du point de vue de Céline, la tonalité que le philosophe rapproche de la zone métaphysique de la *coincidentia oppositorum* (*op. cit.*, p. 144), et dans laquelle l'adolescente balance constamment entre amour et répulsion, entre parti-pris et objectivité, constitue sans doute un autre aveu du déséquilibre psychique de la jeune fille.

L'ironie est parfois clairement dénoncée, comme dans la scène où Julienne et Eva s'échangent des coups de rouleau et de balayette : « La situation devient d'une haute stupidité, d'un effrayant comique. Ces excellentes amies se battent pour de bon » (p. 181). La fausseté du qualificatif « excellentes amies » explique la situation cruellement ridicule qui, partie d'un simulacre de raclée conjugale, se termine par un échange de coups animé par une haine véritable. L'ironie est donc ici définie dans l'expression « effrayant comique ». Cependant, parce qu'Eva est sa mère, parce que Céline sait que La Troche saisit en réalité l'occasion d'assouvir une jalousie ancienne, l'adolescente assiste à l'empoignade « debout, frémissante, le tisonnier en main », la cocasserie de la scène ne parvenant pas à réduire une rage vengeresse. Rappelons encore l'épisode où Eva, trop pressée de voler au secours de son amant, se précipite en manteau et pantoufles, « faisant sauter une poitrine violente » (p. 142) pour disparaître dans le poste de garde où « tout le monde a compris » (p. 143). L'ironie ici encore se tient « à la périphérie des choses » pour mieux humilier cette mère sous les yeux de sa fille dans une caricature grotesque, où les meilleurs détails sont saisis : en réponse à la réelle détresse d'Eva sourd puis éclate ce que Céline redoutait le plus : « un rire » (p. 145). L'article indéfini le particularise. Il est l'effet de l'ironie, et sa tonalité sarcastique provient de l'écart entre le détachement cruel des villageois et l'implication pathétique d'Eva. « Il tombe par la fenêtre, il s'enfle, il devient insupportable, tandis que ma mère ressort, très rouge, et me crie pour

masquer sa confusion : “Que fais-tu là ? Le ragoût va brûler”. » Le ridicule est amplifié par une combinaison de plusieurs facteurs : la métaphore qui matérialise les éclats de voix les rend plus monstrueux dans une association fantasmagorique et brutale ; la maladresse d’Eva qui mélange deux registres incompatibles, des préoccupations adultères avec des soucis domestiques, affiche ainsi sa culpabilité par cette confusion incongrue ; sa rougeur constitue un double aveu fait à tout un village sous les yeux de sa fille. Enfin, la scène est bien mise en valeur par sa place en fin de chapitre, et par le rebondissement hors de toute mesure du rire dans le chapitre suivant. Après avoir sillonné le village puis gagné la campagne dans la même exagération de formules, il retombe (au chapitre XVII) en insultes, par la bouche de la sœur aînée d’Hacherol, sur Colu, Eva et Céline : « Sen-sa-tion-nel ! Nouvel incendie à Saint-Leup. Une femme du village avait le feu au cul... L’incendiaire est arrêté. » L’ironie opportuniste s’est amusée à proposer aux angoisses de la population une solution débridée, mélangeant domaine public et domaine privé, intérieur et extérieur, pour se rouler dans la fange de la vulgarité dont elle ne se tient jamais trop éloignée.

Relevant d’une posture d’énonciation distanciée, l’ironie, présente tout au long de la fiction, apparaît comme une tonalité née à l’intérieur de faits de style en général, « de toute introduction d’un écart, ou d’une surprise, dans un système de règles et de régularités textuelles [M. Riffaterre] » (Hamon, *op. cit.*, p. 9-10). L’écrivain ironique a donc recours à « tous les registres de la langue [...] à tous les niveaux (morphologique, typographique, rhétorique, syntaxique, rythmique, lexical) et à tous les endroits du texte, comme l’écrivain humoristique. Notamment, on peut prévoir l’ironie aux endroits et aux niveaux les plus “voyants” » constate Philippe Hamon (*op. cit.*, p. 80) dans son étude qui ne distingue pas les deux entités. Tout d’abord, les marques de l’ironie se concentrent, nous l’avons vu, dans les portraits plus ou moins ridiculisés des personnages principaux ; ensuite et surtout, l’entité se fixe au niveau du cadre du texte, tout d’abord dans le choix du titre, puis dans la chute. Les titres liés à l’autobiographie, *Vipère au poing*, *La Mort du petit cheval*, *Cri de la chouette*, et même *Traits* ou *Abécédaire* sont eux aussi pleins d’humour dans la mesure où le narrateur a le recul suffisant pour s’amuser d’une symbolique obsolète dans la trilogie, des tromperies capricieuses de l’écriture dans les deux autres ouvrages. Le temps a, au fur et à mesure, tourné en dérision et fait tomber les dangereux préceptes

d'une éducation à la Folcoche. Le « petit cheval » en mûrissant s'est assagi, et la « chouette » annonciatrice de mort et de mauvais présages, malgré ses cris, n'a pu empêcher que le sort (ou le hasard) se retourne contre elle. Dans *Abécédaire* ou *Traits*, l'énonciateur (et plus sûrement l'auteur) rit de ses faibles capacités à dompter des outils d'écriture indépendants, capricieux, bien peu soucieux des intentions et de la pérennité de l'artisan. L'intitulé *L'Huile sur le feu* est lui ironique non pas parce qu'il sous-entend le contraire de ce qui est exprimé, mais parce que, baignant dans une atmosphère morbide et angoissante, il exprime une opposition plus subtile : il est à double sens, l'expression idiomatique, banale créant un écart avec une réalité terriblement tragique dans laquelle un pompier fou arrose les toits en flammes de gas-oil et les habitants. Le roman de fiction vérifie également la loi du genre énoncée par Philippe Hamon (*op. cit.*, p. 83) en ces termes :

« au point symétrique de l'incipit, à sa clausule, donc toujours sur les marges et le cadre du texte, le "mot de la fin" du conteur, qui clôture fréquemment l'histoire enchâssante, est souvent un "fin mot", un "bon mot" qui vient, de surcroît, synthétiquement et rétrospectivement, confirmer la modalité globalement ironique de l'ensemble. »

La réplique finale de Colu, qualifiée de « dernière bravade », nous apparaît comme l'ultime pirouette empanachée d'un anti-Cyrano, qui n'a repris de l'hidalgo que la noblesse du verbe, faute d'avoir celle du geste et du cœur. Colu est un Néron de village, un fou criminel qui va mourir, et dont la dernière salve est ironique parce que s'amusant à osciller entre les deux sens, le propre et le figuré ; le sens idiomatique (donc figuré) a une portée péjorative soulignée par une première provocation (p. 243) « c'est le cas de le dire » adressée au manque de clairvoyance – donc à la bêtise – des villageois. Après avoir assassiné la vieille Amélie avec un cynisme qui en dit long sur la monstruosité du personnage, ce dernier trouve encore l'aplomb de se moquer des petites gens :

« Quand sa chemise de nuit a pris feu, elle a fait un effort, elle s'est traînée, déjà toute nue, toute noire, flambée comme un poulet [...] je lui ai envoyé le jet de plein fouet [...] juste entre ses deux pendouilles, et je l'ai expédiée, les quatre fers en l'air, au fond de la mansarde. Je jubilais [...] Si je disposais d'un lance-flammes, j'aurais pu faire une bien plus jolie démonstration. » (p. 219)

Même si Colu en rajoute un peu pour que Céline ait enfin horreur de lui, la cruauté perverse est à son comble : l'ironie s'est amplifiée dans un sadisme innommable et fou. L'écart entre la situation et les mots pour la décrire est au-delà de l'ironie : pour commenter le meurtre de la grand-mère, le pyromane utilise des qualificatifs décalés, soit salaces, comme le nom vulgaire « pendouilles », soit

caractéristiques d'une jouissance malade, comme « jubilais » ou « jolie démonstration ». L'issue confirme la lourdeur tragique et pathétique de la scène : le pyromane s'est jeté dans le brasier, certain d'être celui qui triomphe de la situation ; sa mort n'arrête pas toutes les souffrances. « [À]u bout de la rue où se reforme – à bonne distance – un cercle d'affolés » (p. 242), il y a Céline « bras et jambes ballants », qui ne peut s'arracher du terrible spectacle qu'elle souffre ainsi jusqu'au bout : « [m]ais je le vois, sur son pignon, je le vois quand même » conclut la narratrice. L'humour est donc inapproprié dans la fiction : il s'agit d'ironie qui vire au cynisme et à la noirceur les plus extrêmes.

Enfin, en raison du thème qu'elle développe (celui d'une folie cachée), l'œuvre est ironique dans son ensemble parce que « double », « feuilletée », comme « à deux niveaux » : « où un “dehors” explicite cache un “dedans” caché et sous-jacent qui ne sera partagé qu'avec un complice. Aussi “démasquer”, “dévoiler”, “démonter” (à tous les sens du terme) semblent bien être les objectifs recherchés effectivement par tous les ironistes » observe Philippe Hamon (*op. cit.*, p. 110). Dans cette quête, Céline pratique un langage du dedans pour essayer de démasquer les hypocrisies de ses parents ; à elle de déchiffrer, sans relâche, jusqu'à en avoir « l'œil de glu », un « dehors » qui est donné pour un « dedans ». Le sergent Colu, pompier héroïque aux yeux de toute une population, s'oppose à l'incendiaire fou que la jeune fille a identifié avant tout le monde parce qu'en plus du souci du détail, « elle voit même, dans le réel, ce que ne voient pas les autres, c'est-à-dire “les causalités cachées” [Brecht] » (Hamon, *op. cit.*, p. 110). Elle est la seule à comprendre que les bottes de son père, de pointure 43, ont peut-être un clou à tête étoilée dans l'angle gauche d'un talon :

« Je le vis, du coin de l'œil, se déplacer vers le placard, se pencher pour attraper ses chaussons, rangés auprès de ses bottes... Ses bottes ! [...] “Le clou ? Il y a longtemps que je l'ai enlevé, tu penses”, disait mon père.

*

Et voilà, c'est fini. Certitude figée. Miracle impossible. [...] Cette petite phrase, qui le mène si loin, il l'a lâchée sans effort, sans émoi, comme s'il m'avait déjà tout dit, tout confié depuis longtemps et tenait simplement à préciser un détail. » (*L'Huile sur le feu*, p. 204)

Le cheminement mental est marqué par la répétition et la ponctuation expressive. Après avoir découvert les habits de l'homme de l'ombre, après les avoir brûlés en se rendant ainsi complice du monstre, Céline met au jour une autre « causalité cachée » : le caractère presque rédhibitoire de cette seconde révélation (voilà un bel

obstacle à l'aveuglement de la jeune fille, et qu'elle ne pourra pas sauter) est mis en valeur par l'astérisque et le passage à un autre paragraphe : les conséquences de l'aveu tombent lourdement d'un paragraphe sur l'autre, contrastant cyniquement avec la légèreté de ton employée par Colu. De même, la jeune fille a plusieurs longueurs d'avance sur l'instituteur Calivelle pour comprendre, page 241, que le bout de bougie à la cire d'abeille planté dans une éponge par l'incendiaire est de la même facture que ceux que l'enseignant a admirés, aux extrémités de beaux chandeliers anciens, dans l'ancre du monstre : « Trop tard ! La pompe fonctionne, mon père est déjà en haut de l'échelle. »

Nous venons de démontrer que l'auteur manie, en fonction des genres, deux tonalités distinctes (quel que soit d'ailleurs le nom qu'on leur donne), efficaces pour servir au mieux une distanciation amusée ou une théâtralité puissante, provoquant ainsi la fascination du lecteur. La nécessité des genres et la prise en compte permanente de l'intérêt du récepteur le conduisent à mettre en œuvre d'autres alternances et d'autres procédés, dont nous nous proposons de poursuivre l'étude.

III Variations des systèmes d'écriture

Hervé Bazin semble obsédé, nous l'avons dit, par un souci : celui du lecteur, ne pas le lasser. Comment y parvenir ?

En veillant à une variété et une alternance suffisantes sur de nombreux plans : l'alternance des personnages, la variation des lieux, des scènes d'intérieur, des scènes d'extérieur, l'alternance de ce qu'il appelle, dans ses fiches schématiques sur les deux derniers volets de la trilogie, les scènes vives et les scènes lentes, les variations de décors, afin que le lecteur n'ait pas l'impression de se trouver toujours au même endroit. L'équilibre est travaillé de façon méthodique, avec les moyens du moment ; faute d'ordinateur (à l'époque, évidemment...), l'auteur réalise des tableaux de fréquences, utilise des couleurs pour mieux les visualiser, du rose, du brun, du noir, du vert. Ces planches sont consultables à la bibliothèque universitaire d'Angers. Pour *Vipère au poing*, aucun canevas de cette sorte puisque Bazin a, semble-t-il, écrit l'œuvre d'une seule traite, et que le manuscrit est introuvable.

Mais par exemple, à propos de *La Mort du petit cheval*, l'auteur propose une « chronologie faite après coup pour une concordance » dans laquelle il distribue les

chapitres dans un tableau : une première colonne pour l'âge du héros, de 18 à 23 ans ; une deuxième colonne pour les mois et les années ; une troisième colonne intitulée « allusions à des faits historiques concordants » ; une quatrième pour les numéros de chapitres ; une cinquième contenant le contenu résumé en un titre de chaque chapitre ; puis les différentes parties de chapitres s'il y a lieu ; ensuite une colonne dans laquelle est codée par un cercle la présence de la famille, par un cercle grillé la présence de Folcoche ; puis une colonne notant au fur et à mesure des chapitres les pages du manuscrit ; puis une colonne de remarques : des petits ronds successifs correspondant à ce que Bazin a appelé « les chapitres roses », des rectangles coloriés correspondant aux « chapitres noirs » ; enfin les modes de la conjugaison en dernière colonne, précisant s'il s'agit du passé, du présent, d'autres temps présentés comme « divers », des « p. p. » sans doute pour le mode participe. Dans tous ces domaines, l'auteur est aux commandes et veille à l'alternance. Les temps de la conjugaison sont une donnée capitale, surtout l'alternance entre passé et présent. À l'époque, Harald Weinrich n'a pas encore publié son ouvrage *Tempus*, mais le narrateur est inconsciemment sensible à l'alternance des 2 systèmes présentés par le linguiste dans son ouvrage : les temps commentatifs, qui sont ceux du « monde commenté » et les temps narratifs qui sont ceux du « monde raconté » (*op. cit.*, p. 23), la première personne comme constante des 2 systèmes d'écriture. Le premier chapitre démarre résolument dans le système du récit pour lancer l'histoire : « Le béret vissé sur le crâne, j'entrai. Félicien Ladourd [...] examinait à la loupe un échantillon de crucifix. » Le passé simple et l'imparfait « ont pour fonction d'avertir l'auditeur que cet énoncé est “seulement” un récit et qu'il peut l'écouter avec un certain détachement » écrit Weinrich (p. 34). Sans doute aussi pour mieux servir d'appui au chapitre 2 dont la première phrase au présent et passé composé ancre l'énoncé dans la situation d'énonciation. Cette première phrase en exergue, réutilisée, toujours en tête de paragraphe, quelques lignes plus loin, relève du « degré d'alerte 1 » (Weinrich, *op. cit.*, p. 34) : « Je suis toujours celui qui n'a eu d'intimité qu'avec lui-même ». Les temps dominants dans ce chapitre 2 sont ceux du commentaire, ceux qui vont susciter de la part du lecteur une tension plus forte, « une attitude réceptive qui contrebalance en partie la détente de l'attitude initiale » précise Weinrich (p. 35). On comprend mieux le but de l'alternance, « en accord avec le principe d'économie » : « Car il n'est pas indifférent à l'économie des forces

psychiques d'avoir à mobiliser pour chaque information linguistique leur pleine et totale concentration (« degré d'alerte I »), ou de pouvoir parfois relâcher l'attention (« degré d'alerte II »). » remarque encore le linguiste p. 34. La concentration est d'ailleurs renforcée par l'interpellation du lecteur grâce à la 5^e personne (« Vous le savez, je n'ai pas eu de mère, je n'ai eu qu'une Folcoche ») ou l'impératif 2^e personne de la conjugaison (« Mais taisons ce terrible sobriquet [...]. Disons plutôt : je connais un petit garçon, je connais un adolescent qui forçait son talent et qui jouait au noir au temps de la Bibliothèque rose »). L'alternance dans l'attitude de locution est d'autant plus efficace qu'elle s'effectue dans un espace restreint, celui du paragraphe souvent et même parfois celui de la phrase, comme dans ce passage : « Je n'en souffris guère : j'ai le cœur ainsi fait qu'il pratique mal la politique des vases communicants. Je ne protestai même pas. Certes, je n'ai jamais été un lis tout droit et tout blanc jailli du cœur de son bulbe, comme ceux qui encombrant les bras de saint Joseph, plâtre peint, numéro 196 du catalogue de la *Santima* » (p. 21, 22). Le présent, accompagné de descriptions presque trop précises renforce la couleur authentique ou autobiographique de l'œuvre. Dans certains passages de « degré d'alerte I », qui utilisent donc les « temps commentatifs » tels que le présent, le passé composé, l'imparfait 1^{re} et 2^e personne de la conjugaison, le lecteur peut être troublé pour ne plus savoir exactement à qui renvoie le pronom « je » : au narrateur ou à l'auteur, sachant que l'ensemble de la trilogie s'inscrit quand même dans le cadre de l'autobiographie. Dans le passage suivant (p. 23), les indicateurs temporels « en ce moment », « depuis longtemps », « de mon siècle », « toujours » renforcent la confusion : « Je ne me flatte pas en ce moment, je le sais. Je suis en veine de confession, encore que j'aie depuis longtemps oublié le chemin qui conduit au petit volet tiré dans l'ombre par l'aumônier arthritique. Je n'aime pas tellement la franchise, mais il m'arrive d'aimer l'étalage, et en cela je suis bien de mon siècle. Je ne déteste pas non plus la complication. Je ne suis pas simple. J'ai toujours pensé que la simplicité (et ce siècle le pense aussi) était proche parente de la pauvreté d'esprit. » L'expression subjective « je le sais » renvoie à Hervé Bazin lui-même, qui a le recul suffisant pour porter, au regard de l'époque dans laquelle vit le lecteur, un jugement objectif et sans complaisance sur le jeune homme qu'est devenu Brasse-Bouillon. Notons encore pour éclairer la valeur de toutes ces expressions adverbiales ou assertives que le « en ce moment » d'Hervé Bazin vaut bien le « maintenant »

d'un Patrick Modiano analysé par Jean-Michel Adam⁷⁶ comme « un faux déictique, situé dans le monde non-actuel du récit du souvenir » (p. 193). Ce dernier cite (*op. cit.*, p. 195) Marcel Vuillaume⁷⁷ qui, « s'appuyant sur des œuvres fictionnelles narratives, voit dans des emplois de ce type la trace d'un dédoublement entre ce qu'il appelle une fiction principale et une 'fiction secondaire ou marginale', qui met en scène le narrateur et le lecteur et les présente comme témoins oculaires des événements narrés ». L'écrivain a-t-il peur de s'être trop livré dans ce système d'écriture, celui d'alerte I du commentaire? Quoi qu'il en soit, il substitue au dernier moment le système du récit au système du discours dans certains passages, comme par exemple au chapitre IV (p. 44) : après l'intervention de Madame Ladourd, l'auteur a écrit en marge du manuscrit original (à disposition du public à la bibliothèque d'Angers) une deuxième version au système du discours pour laquelle il n'a finalement pas opté : « Silence. Voilà trop d'années que je suis habitué aux réponses mentales et tout le monde n'est pas ma mère pour deviner ce langage. Ce silence disait vraiment : [...] ». L'adverbe « vraiment » procède de la même insistance que l'expression « je le sais » : sans doute une analyse faite après coup par l'auteur lui-même. La version retenue est au système du récit, plus prudent, plus détaché : « Silence. Voilà trop d'années que j'étais habitué aux réponses mentales et tout le monde n'était pas ma mère pour deviner ce langage. Ce silence disait : "Il y a longtemps que je sais ce que je veux [...]" ». L'adverbe « vraiment » a été supprimé ; les présents sont remplacés par des imparfaits pour mieux amorcer le passé simple signalant la fin de la conversation avec Madame Ladourd : « – Ah ! conclut la similitante, c'est gentil pour nous, ce que tu dis là. » Au chapitre XXVII, la description des relations amoureuses entre Jean et Monique, grâce auxquelles Jean apprend doucement, malgré ses appréhensions, à se réconcilier avec les femmes, est résolument au système du récit parsemé çà et là de quelques présents d'énonciation entre parenthèses, comme par exemple la remarque : « (et il est certain qu'un homme préfère être le premier amour d'une femme parce que sa jalousie procède de l'esprit de création tandis qu'une femme préfère être le dernier amour d'un homme parce que sa jalousie procède de l'esprit de compétition) » ; cependant, les présents de vérité

76 J. -M. ADAM, *Le Style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, Paris, Éd. Delachaux et Niestlé, coll. Sciences des discours, 1997, 223 p.

77 M. VUILLAUME, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Éd. de Minuit, p. 109.

générale restent les plus nombreux, par exemple dans la phrase : « [r]ien n'est plus désagréable que de découvrir en soi les défauts que nous reprochons à autrui. Quand, soulevée par la paille, la poutre nous tombe dessus, nous restons écrasés » (p. 220). Les passés composés initiaux ont été corrigés en des passés simples du système du récit : à la page 219, l'expression « une fois, tout de même, elle a osé riposter » est remplacée par « une fois, tout de même, elle osa riposter (sur le mode plaisant) » ; de même quelques lignes plus loin, « Le reste s'est perdu dans un grand bruit de fourchette » devient « le reste se perdit dans un grand bruit de fourchette » (p. 220) ; « elle s'est récréée » est changé en « elle se récria ». Le chapitre XXVII est au « degré d'alerte II » parce que l'évolution de Jean suit son cours loin de Folcoche, et parce que le narrateur prépare le chapitre suivant au « degré d'alerte I » : le chapitre XXVIII entretient un mode de perception tendu, car il est porteur de deux nouvelles capitales et presque antinomiques, la mort et la vie, la mort de Jacques Rezeau enterré le matin même où son fils apprend la nouvelle, et la naissance à venir du premier enfant de Jean. Au bas de la page 227, l'expression au présent « les yeux gris interrogent les miens » est venue remplacer la phrase initialement prévue « Les yeux gris se voilèrent, effarés. » La tension annoncée précédemment par la phrase « je reste figé, tandis que Monique jette la lettre sur la table avec dégoût » justifie ce changement de temps et prouve une fois de plus l'extrême sensibilité de l'écrivain qui sait ajuster les outils que sont les mots au plus près de la situation. La première proposition incise du chapitre « pépie Monique » avait été, sans doute par erreur, laissée au passé simple sur le manuscrit, dans ce premier paragraphe qui est une rallonge du 22 mars 1950 : la dernière lettre du verbe est même gribouillée, preuve que Bazin a hésité. La correction du « a » en « e » a été faite à l'édition. Ce qui explique sans doute la présence du passé simple dans la deuxième proposition incise « ajouta-t-elle » : le passé simple n'a rien à faire là, et il est raisonnable de penser que Bazin a oublié de le corriger. Cependant, à la fin du chapitre XXIV, le narrateur procède à une modification inverse : le dernier paragraphe initialement au système du récit est récrit au système du discours, au présent de l'indicatif : « degré d'alerte I » pour le narrateur également, comme le prouve l'indicateur temporel « pour la première fois » dans la dernière phrase du chapitre : « À la première marche, ses bottines à boutons se lamentent, et cette plainte, pour la première fois, me coupe la respiration. » Parce que c'est la dernière vision de Monsieur Rezeau vivant. Le

système temporel du discours maintient la tension dans le chapitre XXIX parce que le narrateur y découvre « le pot aux roses » : profitant de la maladie de son mari, Folcoche a habilement dépouillé Freddie et Jean de leur héritage au profit de Marcel. La nouvelle est d'importance, puisqu'à partir de ce moment-là, la guerre est déclarée à nouveau : il s'agit de la dernière bataille entre Folcoche et son fils. Le futur simple de l'indicatif gagne les derniers paragraphes du livre, comme pour mieux annoncer la victoire de Jean et la déchéance de celle qui prend de plus en plus des allures de sorcière maléfique : « Je n'oublierai pas ce regard, rongé jusqu'au nerf, cachant sa détresse sous l'écroulement de la paupière, ni ce suprême effort qui lui a permis de se jeter dans l'escalier et de ricaner derrière la porte qu'elle venait de claquer » (p. 316). La tension est renforcée par la perspective prophétique ; le caractère analytique souligné par le verbe en tête du dernier paragraphe « je sais » confond à nouveau narrateur et auteur dans un roman qui refuse d'avouer franchement son caractère autobiographique : « Je sais, cette force n'est pas sans failles et je prévois des jours où j'aurai des absences. [...] Une voix, qui a ce travers, me soufflera : “À quoi penses-tu ?” et je ne répondrai pas. Mais si, malgré moi, je t'évoque, ô ma jeunesse, je ne t'invoquerai plus. Tu ne t'effaceras pas, tu t'estompes comme cette femme qui n'est plus qu'un point noir au bout de la rue, qui lutte contre une rafale et qui semble emporter l'hiver avec elle. » La phrase pèse, parce que le lecteur comprend que c'est le destin de l'auteur qu'elle trace. L'énoncé est ancré dans la situation d'énonciation, c'est bien ce sur quoi veut insister Hervé Bazin en refermant le livre sur l'indicateur spatio-temporel « Villeneuve, décembre 1949-août 1950 ».

Cri de la chouette peut commencer, avec son entête de précaution ou de convention : « *Vipère au poing* et *La Mort du petit cheval* étaient déjà des romans. *Cri de la chouette*, leur suite, l'est aussi : l'identification des personnages avec des personnes serait illusoire. » Évidemment, cette précision claire en apparence ne clarifie rien du tout, mais apparaît plus sûrement comme une nouvelle pirouette de l'auteur pour se dissimuler et se protéger. Les chapitres I et II du dernier tome de la trilogie sont au système du discours : alerte maximale pour lancer un troisième volet ; dans la dernière ligne droite, il est toujours plus difficile de continuer à captiver le lecteur. Mais surtout le contenu est d'importance : Folcoche débarque ! Le présentatif « voilà », la répétition syntaxique « qui » et « pour mieux », les hyperboles « en hâte », « l'incroyable » pour perturber des individus pris sur le vif,

tout est mis en œuvre par le narrateur pour donner au phénomène l'importance qu'il mérite : « Et me voilà qui rouvre l'œil-de-bœuf, en hâte, qui me penche pour mieux voir, pour mieux entendre, pour mieux admettre l'incroyable. » La réponse aux mots « Je n'ai pas rêvé. Cette voix passée à l'octave supérieure » est retardée jusque dans le paragraphe suivant, avec mise en italiques du pronom personnel et ponctuation expressive : « C'est *elle* ! » Si le chapitre III est écrit pour moitié au système du récit, c'est pour mieux mettre en exergue la deuxième moitié du chapitre, à partir de la page 37, dans laquelle la première phrase pleine d'humour est une sorte de célébration à la mémoire de feu Madame Pluvignec : « Que s'ouvre à deux battants la porte vitrée du vestibule et que le deuil s'avance sur l'épais tapis d'escalier tenu par des tringles de cuivre ! » Le ton sacrilège, parce qu'amusé, annonce une scène qui ne le sera pas moins : « Mme Rezeau n'hésite pas ». Après avoir subtilisé « grain par grain » le chapelet d'ivoire à monture d'or de la défunte, Folcoche s'attaque à l'armoire. L'indécence des verbes « elle bouscule deux piles de linge [...] Elle l'éventre [...] Elle brandit la pièce [...] elle se crispe, elle crie [...] Et crac, et crac, elle déchire en deux, elle déchire en quatre, elle déchire en huit le testament » contribue à ressusciter le personnage de Folcoche jusqu'à l'apothéose : Jean se retient de pouffer, Bertille est édifiée : « Et comme, éberlués, nous ne bougeons ni l'un ni l'autre, elle hisse son ballot à bout de bras et d'une détente l'expédie à nos pieds, par-dessus le cercueil » (p. 42, fin du chapitre III). Le chapitre IV poursuit l'alternance et utilise le système du récit, degré d'alerte II, pour calmer le jeu et ainsi mieux relancer le chapitre suivant. Madame Mère se montre débonnaire, progressivement sous le charme de Salomé. Le chapitre V est donc au système du discours pour décrire l'enterrement de Mme Pluvignec dans toutes ses cocasseries, ce qui fera dire à Aubin (p. 68) : « En tout cas, l'enterrement, c'était marrant ! » Comme pour le chapitre III, le chapitre VI est mixte : une moitié au système du récit pour terminer dans le système du discours, et mieux constater les dégâts que cause la présence de Folcoche. Le chapitre VII est entièrement au système du récit, le suivant au système du discours ; sans doute parce qu'il est assez court, le chapitre XII au système du discours est suivi du chapitre XIII dans le même système d'écriture, ainsi que le chapitre XVIII est suivi du chapitre XIX dans le même système du récit. Le chapitre XV est au système du récit, comme le chapitre précédent. Si la première moitié du chapitre XXX est au système du récit, c'est pour mieux mettre en scène

l'agonie de Folcoche dans la deuxième moitié au système du discours, de même que la veillée de la morte au chapitre XXXI. Le chapitre XXXII décrivant les diverses allées et venues autour de la morte, la mise en terre et les tracasseries de la succession est assez attendu : la tension est retombée (système du récit) pour mieux mettre le dernier chapitre et la conclusion de la trilogie en valeur. Cette alternance presque constante des deux systèmes d'écriture prouve une fois de plus la grande qualité de l'écrivain qui a aussi compris l'importance modale des temps, le jeu possible entre deux systèmes d'écriture pour optimiser au fur et à mesure de l'histoire l'intérêt du lecteur.

L'Huile sur le feu est également très caractéristique du soin particulier que Bazin porte à l'alternance des systèmes tout au long d'un roman dans lequel il est important de mener les personnages et le lecteur, à travers une tension psychologique de plus en plus soutenue, jusqu'à l'hystérie finale de Tête-de-Drap et l'éclatement de la vérité. Comme dans *Cri de la chouette*, le système du discours donne l'impulsion au roman sur le mode du soliloque ou de la confidence douloureuse. La description à l'imparfait du tintamarre de Ruaux, crieur public, introduit le système du récit pour tout le chapitre II. Succède le système du discours aux chapitres III et IV, puis le système du récit aux chapitres V et VI. À l'intérieur du chapitre III, la phrase « Je n'ai pas fini de piquer un fard à l'évocation de cette histoire qui n'est pas vieille de deux ans » lance le système du récit pour rappeler les circonstances de la rencontre entre Céline et M. Heaume : la tension est retombée. Le lecteur écoute l'anecdote qui va lui faire mieux appréhender les relations entre le « parrain » de substitution de Céline et cette dernière, dans une sorte d'arrêt sur image, pour mieux relancer au chapitre suivant la tragédie ; les mots « cette fois », « dès le départ » ouvrent le chapitre IV sur la brusquerie d'événements annoncés comme catastrophiques, dans la phrase « [c]ette fois, dès le départ, on peut prévoir la catastrophe. » Le pronom indéfini « on » donne à ce qui va se produire un retentissement général. La plupart des hommes du village « en bons spectateurs » seront là pour assister à la flambée de la ferme des Oudare : rien ne sera épargné, pas même la cabane à outils qui avait servi de refuge dans un premier temps à la famille. Les conséquences de l'incendie se poursuivent jusqu'à la fin du chapitre VI : au chapitre V, la place du village « était noire de monde [...] On se serait dit en période d'élections. Et encore ! » (p. 51-52). Tout le monde attend le retour des pompiers, alors qu'un autre feu – intérieur celui-là

– couve entre Colu et sa femme parce que cette dernière a du mal à dissimuler ses frasques de la nuit. Dans le chapitre VI se tient une assemblée confuse mais générale au *colonnoir*, « espèce de hall couvert sur lequel était bâtie la mairie et qui servait de salle des ventes, de dancing, de théâtre, de forum, voire d’entrepôt, selon les nécessités du moment » (p. 64). On y discute, en présence de notables, de « la moitié importante du conseil » et d’un journaliste des événements de la veille et des moyens à mettre en œuvre pour améliorer les débits d’eau dans le secteur. Parce que le chapitre VII s’ouvre sur un univers opposé au précédent, le monde féminin des tâches domestiques à l’intérieur du foyer, l’auteur marque la coupure par un changement de système : le système du discours dont le présent intimiste invite aux confidences dans un lieu clos. Julienne Troche et Mme Colu sont en pleine séance de repassage, sous le regard attentif de Céline qui assiste impuissante aux déferlements de haine de sa mère à l’égard de son mari. « La Troche », cette voisine des Colu et ex-petite amie de Bertrand avant le mariage de ce dernier, est l’aiguillon diabolique qui se venge des frustrations passées en encourageant les crises de Mme Colu. C’est aussi dans le système du discours qu’est présenté au directeur d’école Calivelle et au chef des pompiers Ralingue l’antre du monstre en apparence au repos ; cependant les charentaises silencieuses de Colu lui ont permis à lui aussi de s’échauffer en ne perdant rien de la scène entre Julienne et sa femme. C’est cette présence discrète et tout à fait inattendue qui surajoute de l’intensité à une scène déjà explosive et malsaine. Le premier paragraphe du chapitre VIII est au système du récit pour mieux garantir l’intensité des paragraphes qui vont se succéder au système du discours jusqu’à la fin du chapitre IX. Est d’abord décrite une violente scène de ménage chez les Colu, sous le regard dissimulé de Céline : « je suis dans l’ombre et eux dans la lumière, rien ne m’échappe. [...] La vaisselle se met à voler dans tous les sens, le buffet de cuisine, la table, tout ce qui est dedans, tout ce qui est dessus, sont renversés dans un fracas de catastrophe. » Puis sont exposées les conséquences de cette crise sur le fauve Colu, qui sort, rentre, ressort et dont Céline devine le programme : mettre le feu aux sous-bois grâce à la chienne Xantippe à la queue de laquelle il a attaché une lampe à souder qui crache des étincelles. Pause aux chapitres X et XI. Reprise du système du discours aux chapitres XII et XIII : dans la cuisine, sans doute à nouveau aiguillonnée par Julienne, Mme Colu se laisse aller, crie, hurle des insultes à l’encontre d’un mari qui n’est pas là pour entendre. Mais Céline, elle,

entend tout, et surtout le « oui, chéri » adressé à l'amant de sa mère à l'autre bout du fil. Pour la jeune fille, la scène est devenue insoutenable, comme le souligne la phrase à la fin du chapitre XII : « Par la fenêtre, Céline ! Saute. Va faire un tour. » Autre épreuve pour Céline à l'extérieur de la maison (chapitre XIII) : dans une atmosphère tendue où tout le monde cherche un coupable, Heaume est soupçonné d'être l'incendiaire. La nouvelle est tout aussi traumatisante pour Céline que la précédente : « je suis toute saisie » avoue-t-elle à la page 123. Le chapitre XIV fait retomber la pression grâce à l'imparfait de second plan qui est utilisé presque exclusivement pour décrire le bourg dans la continuité de ses peurs et les habitudes de Céline : « Ma mère était réticente pour me laisser sortir le soir, mais ses propres absences, qui se multipliaient, me laissaient le champ libre, et la Chouette peu à peu s'abonnait aux promenades nocturnes ». Quelques plus-que-parfait expliquent les dispositions préalables de Colu, le préalable étant suggéré par l'antériorité : « [m]on père avait rapidement mobilisé son monde » (p. 127), « [c]omplétant cette organisation, Papa [...] avait divisé Saint-Leup en trois secteurs [...] Enfin des lampes de poche, des sifflets à roulette avaient été distribués » (p. 128). Dans le dernier paragraphe seulement, quelques passés simples amorcés par le connecteur temporel « un soir » apportent des éléments de premier plan, mais pour exposer une situation qui n'évolue pas et qui s'embourbe au contraire dans les confusions : d'abord, ce sont Céline et Heaume qui sont pris pour l'incendiaire par les vigiles ; ensuite, ce sont les vigiles eux-mêmes qui tombent sur les gendarmes et se méprennent mutuellement. Le contenu du chapitre XV justifie le « degré d'alerte I » : sciemment ou non, Colu s'est arrangé pour une ballade en tête-à-tête avec sa fille ; cette dernière est tendue parce qu'elle a peur de révélations qui ne viendront pas ; au plus fort de la crise, le père et sa confidente aperçoivent Claude Hacherol, un homme qui a la réputation d'être un coureur, et qui – mais Colu s'en doute-t-il ? – sort des bras de Mme Colu. Les conséquences de cette rencontre nocturne sont importantes pour la suite du roman. Le premier paragraphe du chapitre XVI relâche à nouveau la tension dans une scène descriptive : Eva qui joue les couturières essaie une robe à sa fille et en profite pour essayer de lui soutirer des précisions sur son escapade nocturne de la veille. Dans les autres paragraphes du même chapitre et jusqu'à la fin du chapitre XVII, le système du discours fait monter la tension avec la rumeur puis la calomnie : et si Eva a compris que son amant, confondu avec l'incendiaire puis

arrêté, a été dénoncé par sa fille, cette dernière comprend à son tour qu'Hacherol est l'amant de sa mère, et que la rumeur ne va pas tarder à l'apprendre à son père. Comme à la fin du chapitre XII, l'excès de la tension est rendu par le malaise physique de Céline : « Le clocher tangué. J'appuie sur les pédales et je m'en vais en zigzaguant. Il me semble qu'une auto, faisant crier ses freins, m'a évitée de justesse » (p. 145). Par un même souci d'équilibre et d'efficacité, le chapitre XVIII est au système du récit. Céline surveille les réactions de son père face aux attitudes goguenardes des gens du village qui viennent d'apprendre les frasques d'Hacherol avec Mme Colu. Il ne s'est rien produit de remarquable : l'action est suspendue pour mieux reprendre dans les chapitres XIX et XX au système du discours, donc au degré d'alerte I. Des feux de Bengale ont été allumés dans l'église et tout le village est en émoi : « On se dirait à la sortie d'un cinéma qui donne un film drôle » (p. 158). Compte tenu des circonstances, la plaisanterie est cynique. Les deux chapitres suivants sont au système du récit ; le premier paragraphe du chapitre XXIII est au système du récit, mais les deux derniers sont au système du discours : l'action démarre en trombe, p. 172, à tel point que ni Colu, ni Céline ne passeront à table. « Tant pis pour le pilon ! Papa a mis ses pincettes au bas de son pantalon et moude ses huit cents mètres, muet, le torse raide, le chapeau perché sur le passe-montagne, tandis que je pique des sprints, freine, attends sur un pied, repars, pédalant vif et rabattant ma jupe à chaque garçon qui passe. » La première phrase nominale et exclamative, les verbes hyperboliques « moude », « pique des sprints », « pédalant vif », l'énumération verbale « je pique des sprints, freine, attends sur un pied, repars, pédalant vif et rabattant ma jupe », de même qu'un rappel de l'anormalité par les expressions « le torse raide » et « le passe-montagne » galvanisent la tension jusqu'à la fin du chapitre XXV. Le chapitre XXVI est le dernier du roman à être complètement au système du récit : plus on s'approche du dénouement, plus le système du discours s'impose. Dans les 58 dernières pages, quinze pages et demie seulement sont écrites dans le système du récit. Dans le chapitre XXVI, Céline procède de nouveau à une introspection, comme le prouve la conjonction répétée « si » de la première phrase ; l'indicateur temporel « durant ces quarante-huit heures » dans lequel l'adjectif démonstratif « ces » réfère au contexte, avertit que Céline retourne en arrière par la pensée pour mieux faire le point. Mais surtout, elle essaie de tenir le fauve en cage, à l'intérieur de la maison, pour que rien n'arrive ; à

la fin du chapitre, il s'échappe pourtant, et elle se jette à sa suite. Dans le chapitre XXVII, le système du discours s'insinue en douceur : la première phrase est composée d'une première moitié non verbale, suivie d'une deuxième moitié au présent de vérité, qui va faire le lien entre les deux systèmes d'écriture : « Ni pluie, ni vent, ni gel, mais la vraie nuit d'hiver de chez nous, épaisse, humide, où se confondent l'empire noir des haies aux racines boueuses et l'empire gris des nuages tombés à la pointe des peupliers » (p. 191). Le chapitre XXVIII est le dernier chapitre complètement au système du récit : il se caractérise aussi par une inversion de la dynamique dans le couple père-fille (donc double variation) : dans le dernier paragraphe du chapitre XXVII, Céline assure une présence et une surveillance actives, tendues, comme le rappelle la phrase à la métaphore révélatrice : « Je me relève en hâte pour entrer dans la cage... Dans la chambre de Papa » (p. 198). Par opposition, Colu est rentré « hésitant, honteux », fiévreux, comme épuisé : « il a dû s'y reprendre à deux fois pour glisser la clef dans la serrure tant ses mains tremblaient » (p. 196). Cependant au chapitre suivant, Colu déborde de vitalité : « Il fut le premier, bien avant nous. Tout était rangé, la vaisselle faite, le lait chaud, le café passé quand, ma mère et moi, l'une appuyée sur l'autre – et je ne sais pas laquelle –, nous passâmes dans la cuisine ». C'est alors au tour de Céline d'être amorphe, et le café qu'elle décide de prendre n'y suffira pas. « Je ne vis donc pas M. Heaume lui remettre sa médaille » (p. 200). Inactive à l'extérieur, Céline compense à l'intérieur de la maison par une observation attentive et constante de son père, observation payante puisqu'elle va enfin, en bonne détective, songer au détail révélateur : « un clou à tête étoilée, peut-être, dans l'angle gauche d'un talon. » La tension maximale réside dans les deux dernières lignes au discours direct, terminées par une proposition incise à l'imparfait. Parce que cette dernière est à l'imparfait et non pas au passé simple, on a déjà glissé dans le système du discours à la fin du chapitre XXVIII, puisque ce temps est présent dans les deux systèmes d'écriture. Le système du discours qui suit jusqu'à la fin du chapitre XXXII met en valeur un temps bien propre aux confidences et aux aveux : le présent de narration, qui augmente d'autant plus l'intensité de la scène qu'il s'accompagne d'un décompte chronologique ancré dans la situation d'énonciation : « Six jours, en commençant par ce vendredi » (p. 209). Le chapitre XXXIII offre une pause, après les terribles révélations, pour mieux mettre en place la dernière scène, le feu d'artifice final. Le

système du récit s'arrête à la fin du premier paragraphe (p. 235). La tension devient ensuite palpable, physique, puisque Céline n'a plus de jambes et est obligée de se suspendre au bras de Heaume. Là encore, le décompte du temps œuvre de concert avec le système d'écriture pour resserrer l'étau : si le monstre veut triompher au milieu de ses œuvres, il doit prendre Calivelle de vitesse. « Trop tard ! La pompe fonctionne, mon père est déjà en haut de l'échelle » (p. 241). Plus personne maintenant n'arrêtera ce dieu fou, mais il ne reste qu'une page et demie de roman : parce que la scène se déroule sous les yeux de la jeune fille, la fin apparaît d'autant plus insupportable et horrible. On songe alors à Nana dans *L'Assommoir* de Zola lorsqu'elle assiste à des scènes d'adultes peu reluisantes : « elle regarda son père roulé dans son vomissement ; puis, la figure collée contre la vitre, elle resta là, à attendre que le jupon de sa mère eût disparu chez l'autre homme, en face » (p. 307). Le contraste entre la pureté, l'innocence d'un regard d'enfant et le mal incarné par un adulte dont le devoir filial commanderait qu'il se range à la raison bouleverse le lecteur. Tout a été étudié, dans l'écriture comme dans les scènes : force est de conclure à la remarquable intuition de l'écrivain en ce qui concerne l'utilisation des temps verbaux, dans l'alternance intuitive de deux systèmes d'écriture qu'aucun linguiste n'avait encore nettement mis en lumière à l'époque du roman.

IV La parabase

D'abord définie dans le dictionnaire *Gradus* de Bernard Dupriez comme la « partie d'une comédie grecque qui consistait essentiellement en un discours “du coryphée”, sorte de digression par laquelle l'auteur faisait connaître aux spectateurs ses intentions, ses opinions personnelles, etc. ... », cette figure est étendue à la littérature : « il n'y a pas d'intérêt à restreindre la définition à la comédie grecque. Le mot *parabase* conviendrait pour désigner un procédé assez courant : l'auteur, sortant de la fiction littéraire qu'il a choisie, s'adresse directement aux lecteurs (ou lectrices). Il y a intrusion⁷⁸ de l'auteur ». Après deux exemples, l'un puisé dans l'œuvre *Romans* de Montherlant, l'autre dans *Les Enfantômes* de Ducharme, Dupriez nous renvoie à d'autres notions proprement littéraires, comme la figure d'énonciation, le mot d'auteur, l'intonation, l'épiphonème, l'épiphrase. Ces renvois

78 Bernard Dupriez a mis le mot en caractères gras.

traduisent la complexité de la notion et la diversité des procédés que lui offre l'écriture. Théâtrale à l'origine, la parabase fait passer cette théâtralité dans l'écriture, donnant aux mots une amplitude qui participe activement au jeu de la séduction entretenu par Hervé Bazin. « Quand la digression a pour fonction d'exprimer les opinions de l'auteur et de les adresser directement au lecteur, on l'appelle généralement une parabase (littéralement "action de s'avancer") » écrit Patrick Bacry, dans son ouvrage *Les Figures de style* (p. 240, note 1 en bas de page). Certains comme Valérie Stiénon⁷⁹ dans son étude sur Balzac y voient l'instauration d'une forme d'autorité caractéristique de nombreux auteurs du XIX^e siècle : « œuvrant à hisser le roman au rang des pratiques littéraires sérieuses, Balzac visait à en légitimer le statut par diverses stratégies de valorisation d'un genre alors confiné au divertissement facile. Au nombre de ces stratégies se compte l'inscription fictionnelle du discours auctorial. Entendons par là qu'il s'agit moins d'une hypothétique "présence" textuelle de l'auteur dans la fiction narrative que de diverses constructions discursives instaurant des formes d'autorité. Balzac n'est certes pas le seul à recourir au procédé : Hugo et Dumas – pour ne citer qu'eux – en font grand usage dans leurs écrits, récits et autres feuilletons », remarque-t-elle dans un article intitulé *Autorités de Balzac*. L'ambition d'Hervé Bazin n'est pas moins noble que celle de Balzac, si on en croit sa lettre du 26 novembre 1955 dans laquelle il écrit à Joël Picton, son ami : « En fait, j'ai monté un vaste programme personnel, tendant à grouper ce que j'ai déjà écrit et ce que je veux écrire, en une grande fresque, moitié caractère, moitié peinture sociale. Un coup de projecteur sur différents aspects de la société moderne, et différents types de cette société. Pamphlets et romans mêlés, recette vipère, dénonciation non gratuite de la décadence de notre civilisation, dénonciation pour annonciation. » Suit un plan général de son œuvre, intitulé *Les Rezeau*, et qui lui permet de conclure : « Ce plan exige bien huit ans de travail. Si je le mène à bien, j'aurai sorti une œuvre cohérente, que je pourrai toujours compléter d'ailleurs par d'autres livres, à moins que, ce programme terminé, je mette l'accent sur ce qu'annonce déjà *Lève-toi et marche* et qui deviendra très clair dans *La Belle*. Impossible au surplus d'indiquer un ordre de priorités, le troisième "Rezeau" par exemple, livre à succès certain, ne peut être écrit du vivant de ma mère. » Cette

79 Valérie Stiénon, revue de critique et de théorie littéraire *Analyses*, (<http://www.revue-analyses.org/document.php?id:1094>).

mention, qui témoigne d'une extrême prudence, entre dans les préoccupations de nombreux écrivains ayant décidé d'écrire leur autobiographie. Dans son ouvrage *Pour vos cadeaux*, Jean Rouaud précise : « Elle ne lira pas ces lignes, la petite silhouette ombreuse, dont on s'étonnait qu'elle pût traverser trois livres sans donner de ses nouvelles – ou si peu [...]. Elle ne lira pas ces lignes, bien sûr. Vous l'imaginez découvrant ces commentaires sur sa vie amoureuse⁸⁰ ? » Le plan de l'ensemble tel qu'annoncé par Hervé Bazin sera revu à la baisse, et il faudra attendre 18 ans pour que sorte la dernière partie de la trilogie. Cependant, on en perçoit toute l'énergie chez ce « romancier en mouvement », et la volonté de ne pas se contenter de dénoncer, mais de faire bouger positivement les choses.

Ces intrusions de l'auteur sont de deux natures :

1 La reformulation (liée à des préoccupations d'émission)

Certaines intrusions relèvent d'une sorte d'insistance à dire, en reformulant de façon plus claire, et donc plus persuasive, dans un souci d'émettre de la manière la plus intelligible possible.

1.1 *Vipère au poing*

Le procédé étant utilisé de façon plus insistante dans *Vipère au poing*, relevons en italiques les expressions significatives d'abord à l'intérieur de ce premier volet de la trilogie :

« dans les prunelles de Folcoche, *je veux dire de ma mère*⁸¹ » (p. 7), « je serrais, *je vous le redis. C'est très important* » (p. 7), « *Disons tout de suite [...] Mais ajoutons que* » (p. 13), « *J'oublie deux ou trois pigeonniers* » (p. 15), « *Je dis "pavées" [...] Ajoutez à cela* » (p. 15), « *Ladite région, à l'époque où commence mon récit* » (p. 16), « *La petite histoire ne vous a sans doute pas dit que* » (p. 18), « *Et je n'ai point besoin de vous rappeler* » (p. 19), « *Mais n'anticipons pas. Sachez seulement* » (p. 21), « *devaient naître successivement Ferdinand, que vous nommerez Frédie ou Chiffe, Jean, c'est-à-dire moi-même, que vous appellerez comme vous voudrez, mais qui vous cassera la gueule si vous ressuscitez pour lui le sobriquet de Brasse-Bouillon* » (p. 21-22) ;

80 J. ROUAUD, *Pour vos cadeaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 9-10.

81 C'est nous qui soulignons en italiques.

« Confiés... *le mot est un euphémisme !* » (p. 22), « *je tiens à le dire, de quatre à huit ans, j'étais un saint* » (p. 23), « – *il paraît qu'il faut dire aussi "grand-mère"* – » (p. 23), « *c'est-à-dire* » (p. 24), « *et ce récit devient drame* » (p. 32), « *je veux dire* » (p. 34), « nous cinq, les principaux acteurs *dont il faut dire que nous avons tous fort bien joué notre rôle* » (p. 39), « *campons les personnages* » (p. 39), « *je vous le rappelle* » (p. 41), « *pour être juste [...]* *Inutile d'aller plus loin* » (p. 41), « *je m'arrête, car je suis en train de ne pas me tenir parole* » (p. 42), « *je ne réciterai pas le Confiteor. Qu'il vous suffise de savoir que* » (p. 42), « *mais je m'aperçois que je fais entrer en scène un septième personnage sur lequel je ne vous ai pas fourni de lumières* » (p. 45), « *énumérons maintenant* » (p. 46), « *cette fois, point de comparaison solennelle* » (p. 61), « *et, maintenant, voici l'invention des sabots* » (p. 64), « *la fameuse armoire dont je viens de parler* » (p. 65), « *prenez-moi le mot, s'il recouvre vraiment quelque chose [...]* (*tant pis pour ce grand mot !*) » (p. 67), « *je n'oublie pas* » (p. 76), « *mère Marie de je ne sais plus quel saint* » (p. 87), « *disons-le* » (p. 89), « *Tiens ! c'est vrai, je deviens négligent, j'ai oublié de parler de cet abbé numéro quatre. Quatre, oui* » (p. 93), « *dois-je le dire ?* » (p. 96), « *c'est que je me souviens de la mort de grand-mère* » (p. 97), « *à vrai dire* » (p. 100), « *je veux dire qu'elle y était assise* » (p. 106), « *je vous assure qu'elle souriait* » (p. 107), « *je dis : le vieux* » (p. 116), « *à propos de Mme Rezeau, je dois vous dire qu'elle n'allait pas mieux* » (p. 120), « *cette expression, propre au jargon familial, peut se traduire par le verbe pronominal "se promener", avec une nuance de va-et-vient* » (p. 122), « *je cite en vrac* » (p. 123), « *ce magna de connaissances nous était présenté, il faut le reconnaître, dans une langue très pure* » (p. 124), « *nous le répétons* » (p. 126), « *je ne suis pas médecin et ne vous dirai pas exactement laquelle* » (p. 131), « *si... pour être juste, il faut noter qu'une décision fut prise* » (p. 135), « (*c'est-à-dire moi*) » (p. 140), « *je l'ai déjà dit* » (p. 144), « *une ville où l'on pense bien. Rectifions : une ville où l'on pense "biens"* » (p. 157), « *car, je ne vous l'ai peut-être pas encore dit, mais Monsieur a fait la guerre* » (p. 158), « *et, reconnaissons-le, jamais dans l'intendance* » (p. 159), « *je vous raconte toutes ces choses, j'en fais une petite salade. Ne me croyez pas inconséquent* » (p. 159), « *Mme Rezeau nous a pourvus d'œufs durs, de salade de haricots et*

de pommes de terre en robe de chambre (*je proteste au passage ; on devrait dire : pommes de terre en robe des champs*) (même page), « faut-il le dire ? Nous trouvons que son silence est un peu lâche » (p. 160), « M. Rezeau, *reconnaissons-le*, ne s'en tirait pas trop mal » (p. 161), « (cet arbre poussant dans le passé, *on devrait logiquement dire une racine* généalogique) » (p. 162), « *soit dit en passant* » (p. 163), (p. 178), « *en un mot* » (p. 168), « (*dites mieux : jazz-band*) » (p. 178), « je le quittai, satisfait, mais *rien ne m'empêchera de penser que* l'amnistie est l'expédient des gouvernements faibles » (p. 197), « *la tournure est impropre* » (p. 202), « *dois-je vous parler de la mort des hortensias* » (p. 206), « *je vous le garantis !* » (p. 207), « *je m'explique...* » (p. 207), « tels étaient nos jeux, détestables, *j'en conviens. De quoi s'agissait-il, au fond ?* » (p. 208), « pas si facile que cela, *je vous le répète* » (p. 212), « *je dis bien* » (p. 216), « *il est vrai* » (p. 238), « (*je devrais dire : étaient, car on les a remplacées depuis*) » (p. 247), « un mouvement, *dis-je*, me jette dans les bras de M. Rezeau » (p. 249), « restait aussi le Panthéon, mais depuis que la gauche y fait entrer ses grands hommes, *on ne peut plus décemment le considérer comme un monument national [...] indiscutablement [...] c'est moi qui commente, bien entendu,* » (p. 250), « *l'hésitation de mes périphrases, en ce moment, n'est-ce pas une dernière séquelle de cette formation chrétienne qui donne à l'instinct le sobriquet louche de "tentation"* » (p. 280).

L'ensemble de ces expressions est suffisamment caractéristique par son exhaustivité pour être relevé dans son intégrité : il s'agit là d'une sorte de métalangage, une « marque de fabrique » d'Hervé Bazin, et qui témoigne en premier lieu d'un souci de la communication. Le verbe « dire » se répète ainsi en boucles (27 fois) comme le nœud essentiel du problème. Dans cette optique, deux axes conditionnent les préoccupations récurrentes du narrateur : d'une part, l'attitude du narrateur qui manifeste face à son lecteur la nécessité de tout dire avec transparence et complicité ; il tend à faire croire au récepteur de ses messages à une spontanéité de l'écriture, donc à la sincérité de l'émetteur, à sa totale intégrité : tout se dévide d'un premier jet ; chaque objection, chaque remarque, chaque déduction semble être énoncée sans retenue, dans toutes les phases de leur correction, et avec une honnêteté qui ne peut que flatter le lecteur d'être entrepris avec une telle franchise. Une familiarité naît de l'oralité de ces expressions. Elles donnent davantage l'impression

d'écouter un ami que de lire un texte. Cependant, le récepteur n'est pas dupe, et comprend l'artifice littéraire : parce qu'il y a distanciation entre narrateur et auteur, il y a donc distanciation entre ce que disent ces propos et leur authenticité. Ce jeu favorise l'humour, que nous avons précédemment observé. Ce que le narrateur dit relèverait presque d'un code de la bienséance qui double chaque expression d'une sollicitation, d'une empathie excessivement séduisantes. D'autre part, les formules mises en italiques par nous-mêmes soulignent aussi la complexité de l'outil avec lequel l'écrivain est obligé de communiquer : toute la difficulté est de travailler avec les mots, de trouver celui qui exprime la pensée la plus juste possible, en maîtrisant toutes les subtilités de leurs différents sens (p. 67, 202, 280). Perce à travers les verbes à l'impératif (p. 13, 16, 21, 39, 46, 67, 159, 161) une personnalité assez directive, autoritaire, qu'une liberté de ton pleine d'humour peut conduire à des exagérations assez originales : à la page 22, l'artifice utilisé pour passer en revue tout en les expliquant les surnoms des enfants est pour le moins assez percutant. De nombreuses formules honorent certaines obligations morales, fournissant des renseignements complémentaires assez favorables sur la personnalité du narrateur : « je tiens à le dire » (p. 23), « je dois vous dire » (p. 120), « dois-je vous parler » (p. 206), « on devrait dire » (p. 160), « on devrait logiquement dire » (p. 162), « je devrais dire » (p. 247), « il faut dire » (p. 24, 39), « faut-il le dire ? » (p. 160), « il faut le reconnaître » (p. 124), « pour être juste » (p. 41), « on ne peut plus décemment le considérer » (p. 250). Le verbe « devoir », qu'il soit au présent ou au conditionnel d'atténuation, de même que le verbe impersonnel « falloir » engagent un narrateur soucieux de transmettre certaines valeurs au nom des grandes lignes directrices de la pensées que sont notamment la logique (p. 162), la justice (p. 41), la décence (p. 160). La forme négative (p. 18, 19, 21, 42, 76, 87, 131, 158, 197, 250), comme la tournure interrogative (p. 160, 206...) relève d'un procédé rhétorique pour varier les parataxes, faire en sorte qu'elles n'apparaissent pas comme des tics d'écriture vidés de leur sens.

1.2 La Mort du petit cheval

Dans le second volet de la trilogie, *La Mort du petit cheval*, les occurrences du verbe *dire* sont moins nombreuses :

« *je le répète* » (p. 14), « *Vous le savez, je n'ai pas eu de mère, je n'ai eu qu'une Folcoche. Mais taisons ce terrible sobriquet dont nous avons perdu l'usage et disons : je n'ai pas eu de véritable famille et la haine a été pour moi ce que l'amour est pour d'autres. La haine ? Est-ce bien sûr ? Disons plutôt* » (p. 20) ; « *je veux dire* » (p. 22) ; « Mais ceci, dès lors, *comme dirait l'autre, devient une révolution* » (p. 25) ; « *Mais chut ! ne le répétez pas* » (p. 37) ; « *J'avais ma préférée, dis-je* » (p. 38) ; « *son visage un peu anguleux (disons mieux : très dessiné) ne tolérerait aucune déformation* » (p. 39) ; « *Appelez cela comme vous voulez, moi j'appelle cela de la décence* » (p. 47) ; « *J'aimerais parler du bon vieux temps... Disons : de l'époque héroïque* » (p. 51) ; « *Ma rien du tout, pour bien dire* » (p. 67) ; « (c'est depuis de jour, *je vous l'avoue, que je tolère le Louis-Philippe*) ; « *D'ailleurs, répétons-le, je n'avais rien trouvé d'autre* » (p. 113) ; « *Au surplus, ne disons pas : valet de chambre* » (p. 114) ; « (*supposons qu'elle était jalouse*) (p. 121) ; « *Abrégeons* » (p. 125) ; « *J'ajoute : ancienne étudiante en médecine* » (p. 127) ; « *A la clinique, Paule est nourrie (merveilleux adjectif !)* » (p. 127) ; « *Par acquis de conscience, j'allais dire : par politesse* » (p. 128) ; « *Que dire du nouveau Jean Rezeau, sinon répéter qu'il apprenait à être pauvre* » (p. 134) ; « *Tel est, je l'avoue, le biais par lequel je pénétrais dans un autre monde* » (p. 137) ; « *Je glose, en ce moment, je le sais [...] Ayons d'ailleurs le courage de le dire* » (p. 137) ; « *Voilà que j'exprime, pour la première fois, quelque chose qui ressemble à de la gratitude* » (p. 138) ; « *je ne veux pas dire qu'elle manquait de charme* » (p. 141) ; « *Parce que (nous brûlons) l'expérience semble curieuse, intéressante. Parce qu'ainsi (nous y voilà) je pourrai connaître le visage qui m'a été interdit...* » (p. 194) ; « (*sales mômes ! faut-il vous avouer que je les écrivais pourtant avec une satisfaction inexplicable ?* » (p. 196) ; « *Disons aussi, à ma décharge* » (p. 209) ; « *Pourtant, je l'ai dit, je n'étais pas content de moi* » (p. 210) ; « *Mais entendons-nous : entre Monique et moi, règne ou va régner un état de grâce qui ne peut s'étiqueter. Je le répète : vous n'aurez point de détails* » (p. 212) ; « *Étonne de découvrir dans l'amour (pour une fois sa définition excuse le mot) un autre mode de la connaissance* » (p. 224) ; « *Ceci n'est rien encore. Dans la salle à manger nous attend un spectacle bien plus pénible* » (p. 256) ; « *C'est pourquoi je dis : il est possible. Par pudeur. Par*

pudeur envers ma longue et scandaleuse ignorance, *s'entend*. *Disons donc prudemment* : Marcel semble s'appeler ainsi parce que, dans la correspondance de Madame notre mère, il y a un autre Marcel » (p. 264) ; « Le fils, *vous dis-je*. Le fils ! » (p. 280) ; « *Le mot vient de m'échapper* » (p. 287) ; « *Définition à peu près exacte, si j'ajoute un certain regret de ne pas le savoir plus brillant* » (p. 288) ; « Je le fais, *avouons-le*, avec plus de difficulté et moins de goût » (p. 290) ; « *Chut !* Mon fils dort à trois mètres et il est inutile de me souvenir de tout cela, trop près de lui. [...] Les aider ne suffit pas, il faudrait les aimer, *entendons-nous*, non pas en groupe, mais un par un » (p. 291).

Dans ce second ouvrage, la confiance semble plus feutrée, plus pudique, plus retenue. Une grande partie des expressions relevées en italiques apparaît comme un baume adoucissant sur une réalité trop crue. Désabusé par cette espèce d'âpreté des outils dont il dispose (les mots), tout en étant aussi conscient de leur efficacité à révéler certaines vérités qu'il ne s'avouait pas encore, Bazin apparaît plus mûr, plus apaisé. Toujours soucieux d'être précis et honnête vis-à-vis de lui-même comme du lecteur, il a changé : étudiant désargenté, Jean est confronté à des réalités suffisamment dures pour lui faire relativiser ses malheurs originels. Devenu mari, puis père, il se doit, parce que c'est aussi « (s)on rôle » (p. 290) de se taire et de faire dans la nuance, en mesurant, par exemple lors de son reportage sur l'enfance délinquante, sa « chance relative », ce qu'il aurait pu devenir et ce à quoi il a échappé. Le verbe « savoir » utilisé à la 1^{re} personne du présent revient plusieurs fois à la fin du roman, de même que le verbe « avouer » : il y a des prises de conscience qui rabaisent le caquet d'un jeune adolescent gouailleur. Il y a des bonheurs annoncés qui réclament la juste mesure et la prudence. Même si les relevés atypiques et conséquents du métalangage bazinien semblent un élément constant du style de l'auteur, leur diminution les lie à la trilogie, en exprimant une évolution du personnage principal vers une maturité sage et des silences réfléchis : « chut ! » est l'onomatopée enfantine qui résume au mieux le cheminement psychologique du narrateur entièrement tourné vers ses obligations de père. Dix-sept reprises du verbe « dire », contre vingt-sept dans le premier volet. Cette diminution est donc le gage d'une certaine vraisemblance de la trilogie, d'une cohérence jusque dans le détail, mais surtout d'une évolution de l'écrivain vers « autre chose », selon ce dernier (dans un entretien avec Jean Chalon, Jean Prasteau, Pierre Mazars et Bernard Pivot, dans le

Figaro littéraire du 25/11/68) ; Bazin a fait mûrir sa haine, mais en réaffirmant qu'il ne voit pas la nécessité de changer de technique : « mes armes, ce sont un certain style, un ton, une construction assez rigoureuse » (entretien dans le *Figaro littéraire* du 25/11/68). À propos de *La Mort du petit cheval*, Christine Gendre constate, dans son article *Hervé Bazin romancier de la famille ou la famille et son évolution à travers l'œuvre d'Hervé Bazin* (p. 111 du second colloque d'Angers, année 2009) : « *La Mort du petit cheval* paraît deux ans après *Vipère au poing*. Pour le compte de l'auteur, Jean Rezeau reconnaît à présent que la révolte en soi n'est rien, qu'elle permet seulement de reconsidérer des valeurs. Il comprend alors que la meilleure revanche contre sa mère odieuse c'est la découverte de son propre bonheur auprès d'une autre femme. » Hervé Menou, au cours du même colloque, dans son exposé intitulé *Du roman d'adolescence à la naissance de l'écrivain* observe, à la lumière du fonds Bazin ouvert depuis 2007 à tous les chercheurs à la Bibliothèque universitaire d'Angers, que dans le dernier roman de la trilogie, l'atmosphère haineuse est « plus mesurée, voire plus maîtrisée » (p. 57).

1.3 *Cri de la chouette*

Dans le troisième volet *Cri de la Chouette*, les appels du pied au lecteur sont effectivement encore moins nombreux : compte tenu de notre analyse précédente, le constat est assez logique.

« au fait » (p. 7), « [s]oyons juste » (p. 20), (puisqu'il faut parler ainsi) » (p. 24), « Solide encore, oui, je vous remercie » (p. 26), « Est-il nécessaire d'ajouter que » (p. 29), « remarquez » (p. 96), « Naïveté ? Je ne crois pas » (p. 101), « Disons » (p. 127), « (je veux dire) » (même page), « Je passe sur les distributions de timbres à Aubin, les feintes extases devant les photos de Blandine. [...] Je passe sur l'art de flatter l'indifférence » (p. 166), « précisons » (p. 217), « Une seconde, s'il vous plaît, pour en finir avec ce dessous de lèvre et précisons » (p. 223), « Entendons-nous » (p. 238), « Si je le note, ce n'est pas par dérision » (même page), « si l'on préfère » (p. 242), « Nous le savons [...] Et puis nous le savons aussi » (p. 282).

« Les mots pour le dire » ont de moins en moins besoin de redites, de traductions. Deux reprises du verbe « dire » seulement. Les idées sont devenues plus claires, plus évidentes, d'où un métalangage beaucoup plus porté sur l'excuse de dire encore, ou

des questionnements mineurs. L'ensemble est devenu plus apaisé, plus conciliant. L'énonciateur peut même presque passer à autre chose. Par exemple, l'expression « au fait » (p. 7) soulève un problème excentré par rapport à ceux qui sont liés à Folcoche : les sentiments qu'inspirent les enfants des conjoints dans les familles recomposées sont parfois bien différents de ceux que suscite la chair de notre chair. Il y a des limites, dans certains cas, qui peuvent être lestement franchies dans d'autres si l'on n'y prenait pas garde : « Au fait, pourquoi me permettre d'imaginer Salomé en tenue de paradis terrestre, alors que je ne saurais sans gêne en faire autant pour Blandine, sa sœur ? » se demande le narrateur qui suggère à l'avance, en évoquant le complexe d'Œdipe, que Salomé est la demi-sœur de Blandine, la belle-fille du narrateur. Mais pas seulement : cette question, qui semble s'excuser d'elle-même par le fait qu'elle se pose à l'esprit du narrateur en passant, a pour but de faire comprendre au lecteur jusqu'où l'honnêteté du narrateur est capable de bousculer les tabous. Il s'agit bien plus d'un constat, d'une autocritique, dont la tournure interrogative sert de garde-fou. Sous la forme affirmative, la constatation serait sans doute une admission, ou plutôt une démission. La formule « soyons juste » (p. 20) dans laquelle, le lecteur étant pris à parti, le narrateur pousse l'objectivité jusqu'à reconnaître à sa mère certaines qualités dans la démarche qu'elle entreprend, excuse d'avance, en invoquant l'esprit de justice, les propos suivants : « il lui avait fallu un certain courage et peut-être aussi quelque chose de mieux pour se risquer ainsi ». Ce retour sur soi insiste sur le souci d'honnêteté et de vérité du narrateur vis-à-vis de lui-même et du lecteur. La prétérition contenue dans les expressions « je passe sur l'art de » (p. 166) ou « est-il nécessaire d'ajouter que » (p. 29) s'excuse elle aussi des évidences qu'elle annonce : les tactiques trop connues de Folcoche pour servir au mieux ses intérêts et s'approprier Salomé, ou la préférence du narrateur pour son plus jeune fils parce que « c'est un Brasse-Bouillon de douze ans » (p. 29). Dans ses explications, Hervé Bazin éprouve le besoin de commenter ses remarques (p. 238 : « si je le note, ce n'est pas par dérision ») ou des anglicismes qu'il est amené à utiliser : à la page 24, il regrette l'emploi du mot « engineering » qu'il vient d'utiliser pour désigner la spécialisation professionnelle dans laquelle s'est orienté Marcel après son mariage avec la nièce du cardinal de la famille (d'où l'allusion au sang bleu). Les difficultés qu'il éprouvait au début de la trilogie à trouver le mot juste, à faire sortir la vérité ont disparu peu à peu, remplacées par des tirets, des parenthèses,

des fausses questions et des points de suspension pleins de complicité : le narrateur devance les questions du lecteur, y répond, badine dans un échange fictif plein de séduction puisqu'il fait du lecteur un confident privilégié. Les pronoms « nous » et « vous » utilisés à la fois au pluriel (pour évoquer la nature humaine dans son ensemble ou le duel narrateur-lecteur) et au singulier (dans le cas où le narrateur s'octroie le recul du pluriel de majesté induit par les impératifs 2^e personne, ou dans le cas où le narrateur vouvoie le lecteur) sont les marqueurs subtils et essentiels de cette communication à part. Notons que dans la trilogie, différente sur cet aspect précis de la fiction, « vous » a sans doute aussi cette valeur dont parle Sylvie Freyermuth dans son livre sur Rouaud au chapitre intitulé « Vous et l'effet de distanciation » (p. 264) : « il permet à l'auteur-narrateur, projeté dans une actualisation particulière de sa personne à un moment précis de son existence, de s'abstraire de la situation pénible, de manière à se projeter. » Elle n'hésite pas, page 267, à parler d'« un Vous salvateur », « paravent contre la douleur, écran entre la tragédie de l'existence et le narrateur ». Même si les rudesses de la marâtre virent au ridicule au fur et à mesure du temps, elles laissent des traces par le fait que c'est surtout dans l'enfance qu'elles se sont le plus sévèrement exercées. Le narrateur-auteur a donc bien besoin d'un bouclier, grâce auquel la raillerie agressive a tout naturellement fait place à un humour positif, donc beaucoup plus séduisant.

2 Le souci d'être compris (lié à des préoccupations de réception)

Le souci de communiquer s'accompagne chez le narrateur d'une seconde préoccupation (ayant trait à la réception du message) : être compris, et donc apporter au lecteur toutes les précisions nécessaires, toutes les explications, lui épargner aussi toutes les longueurs inutiles pour garantir la clarté du message : il nous assure, s'explique, synthétise en un mot, essaie de nous fournir des lumières sur l'essentiel, s'interdit l'anticipation temporelle pour ne pas nous embrouiller, choisissant d'appuyer chaque nouvel élément de commentaires ou de références accessibles à tout récepteur. Belle application des maximes conversationnelles de Grice⁸² qui, en

82 H. P. GRICE, « Logic and Conversation », dans P. COLE, J. L. MORGAN (éds.), *Syntax and Semantics*, vol. 3, *Speech Acts*, New York, Academic Press, 1975, p. 41-58 ; traduction « Logique et conversation », dans *Communications* n° 30, 1979, p. 57-72.

ce qui concerne la quantité par exemple, exprime la nécessité problématique pour l'écrivain de placer le verbe précisément à la jonction du pas assez et du trop.

« La catégorie de QUANTITÉ concerne la quantité d'information qui doit être fournie, et on peut y rattacher les règles suivantes :

1. Que votre contribution contienne autant d'information qu'il est requis (pour les visées conjoncturelles de l'échange). [...]
2. Que votre contribution ne contienne pas plus d'information qu'il n'est requis »,

précise Grice (1979, *op. cit.*, p. 61).

2.1 Concrétisation d'un tel souci dans *Vipère au poing*

À l'édification de tout un chacun, le présent de vérité arrive en renfort dans les phrases « [r]ien n'est si bien mort qu'un serpent mort » (p. 8) et « [e]lle s'obstinait à me montrer cette couleur trop claire du ventre, que, par prudence, toutes les bêtes dissimulent jusqu'à la mort » (p. 8). Parfois, il est employé à l'intérieur de parenthèses, pour mieux souligner sa valeur humoristique, comme à la page 24 où les points de suspension immédiatement après les parenthèses sont les traces d'un narrateur amusé des bêtises qu'il vient d'écrire : « (*La Belle Angerie* est si grande que nous [...] avons une [chambre] pour chacun, dès l'âge le plus tendre... Ça fait bien. Et puis ça habitue les enfants à rester seuls dans le noir) ». Même humour à la page 177 lorsque Bazin commente : « [c]hacun sait que sur les plages, on est obligé de se commettre plus ou moins avec les boutiquiers enrichis et la canaille des congés payés. Et puis, enfin, ça coûte cher. » Compte tenu de l'orientation socialiste d'Hervé Bazin en politique, le lecteur peut mesurer le poids de la raillerie qui pèse sur les mots « se commettre » et « la canaille », le narrateur visant directement ceux qui les emploient. L'aveu est arraché à la dernière phrase, l'adverbe « enfin » venant méchamment appuyer sur le sentiment de frustration de tous ces snobs qui ne peuvent afficher qu'une supériorité illusoire, étant au moins matériellement aussi pauvres que la masse populaire qu'ils fuient. À la condition que le lecteur connaisse l'auteur derrière l'émetteur, il goûte le plaisir d'en devenir « le complice » selon les propres termes de Philippe Hamon dans son ouvrage (*op. cit.*, p. 123-124). L'humour et son pendant l'ironie sont donc d'excellents alliés pour faciliter l'information, par cette faculté qu'ils ont, d'abord de partager avec des récepteurs d'autant plus intéressés que le cercle se rétrécit, ensuite « de partager effectivement et réellement un auditoire ou un public de lecteurs » (partager ayant ici le second sens de « diviser »).

« L’ironie est une communion qui se fait partiellement et sélectivement sur le dos d’un autre, une sorte de petit examen de passage que l’ironisant fait passer à son auditoire ou à ses lecteurs pour vérifier leur compétence idéologique, une posture langagière qui a deux buts contradictoires ou plutôt symétriques : d’un côté mettre à distance, exclure, *excommunier* en quelque sorte les balourds [...] ; de l’autre, *communier* avec l’autre partie du public transformée en complice » conclut Philippe Hamon (*op. cit.*, p. 125) dans un ouvrage où, parce que la perspective est littéraire et non pas linguistique, il ne distingue pas les deux notions, mais parle davantage de ce que nous avons appelé l’humour. Les références qu’il fait à Freud et à Bergson suffiraient à le prouver. On comprend que « le sentiment d’euphorie » produit par l’humour « compris », « la contagion du sourire et du rire qu’[il] provoque, ce statut de lecteur actif qu’[il] suscite, ne sont que les effets positifs de son aspect communautaire » (*op. cit.*, p. 125- 126), qui encourage l’adhésion du récepteur. L’humour procure donc le sentiment jouissif de rester entre soi.

À la page 57, le présent de vérité ouvre le chapitre VII : « [s]i draconien soit-il, un règlement trouve toujours des accommodements » pour terminer quelques lignes plus bas la phrase : « [n]ous étions déjà habitués à la mentalité de la méfiance, d’origine sacrée, qui cerne tous les actes et mine les intentions de tout chrétien, ce pêcheur en puissance ». Certaines formules résonnent comme des maximes : « [c]e n’est pas le nombre des vivants, c’est leur autorité qui meuble une maison » affirme le narrateur, page 115, en égrainant les deux autres recours au présent dans la même page : « [o]n ne construit pas un bonheur sur les ruines d’une longue misère » et « [l]a haine, beaucoup plus encore que l’amour, ça occupe. » L’emploi de ce temps comporte des propriétés fort semblables à celles que Sylvie Freyermuth met au jour dans son étude⁸³ à propos de *L’Esprit des Lois* (IV-3, p. 136) de Montesquieu en ces termes : « l’emploi du présent de l’indicatif, outre son caractère panchronique qui convient parfaitement aux écrits théoriques dont on souhaite qu’ils posent des principes immuables, suggère à merveille le temps de l’énonciation dans une relation dialogique » (non paginé [n.p.], communiqué par l’auteur). Au milieu du récit s’ouvrent des commentaires au présent dans lesquels une tonalité humoristique,

83 S. FREYERMUTH, « “Que les lois de l’éducation doivent être relatives aux principes du gouvernement” : la rhétorique de la persuasion chez Montesquieu », dans P. MARILLAUD, R. GAUTHIER (éds.), *Les rhétoriques politiques*, Toulouse, C.A.L.S./C.P.S.T., 2005, p. 67-77.

encouragée par certaines familiarités et certaines emphases du langage, invite le lecteur à l'intimité avec l'auteur-narrateur. Cette valeur est plus fortement ressentie dans un écrit libéré de la trame narrative comme *Abécédaire*. Sans compter que ce jeu, qui s'offre au récepteur, au milieu d'une certaine hétérogénéité, de sautiller d'une maxime sur un aphorisme, pour chuter ensuite sur un autre registre, « ça occupe », ça distrait. Notons encore, pages 162-163, cette remarque concernant l'importance de tous ces hommes pendant au bout des branches de l'arbre généalogique de chacun de nous : « [l]a grande histoire peut mépriser ces humbles, en elle anonymes comme sont en nous anonymes les millions de globules de notre sang. Mais ni elle, ni la petite histoire, ni même le roman, quelles que soient les précisions et la couleur de son récit, ne peuvent donner ce caractère d'authenticité, ce parfum de fleur desséchée qui a pourtant fleuri. » Ce sont ces ouvertures par lesquelles, tout en nous faisant des clins d'œil (parce que le ton est souvent humoristique), le narrateur nous émeut, parce que ce qu'il écrit est atemporel, en dehors du roman, plein d'humanité et de profondeur. Ces extensions sont d'ailleurs souvent délimitées par des parenthèses ou des tirets que le narrateur sème régulièrement tout au long du roman pour mieux assurer le lecteur de sa présence constante, de ses commentaires explicatifs, de même qu'il ponctue l'énoncé avec une même constance d'adverbes subjectifs ou d'expressions assertives : « car, *heureusement pour moi*, cette vipère, elle dormait » (p. 5), « [*p*]ar *bonheur*, une tête de vipère, c'est triangulaire [...] . *Par bonheur*, une peau de vipère, c'est rugueux » (p. 6), « des sursauts, *bien sûr*, elle en avait » (p. 7), « [*p*]rudente, à *la vérité*, la famille ! » (p. 9), « parce que, *n'est-ce pas*, c'était grand-mère » (p. 10), « [*j*]'appartiens [...] à la célèbre famille Rezeau ; Célèbre, *évidemment*, dans un rayon qui n'est pas celui de la planète » (p. 18) « mais je feignais, *bien entendu*, la pudeur et la désolation » (p. 26), « “[u]ne maman, c'est encore bien mieux qu'une grand-mère !” *Je pense bien !* J'allais immédiatement en juger » (p. 34), « [*n*]ul ne broncha. *Bien entendu*, nous sanglotions. » (p. 36), « [*c*]est, *il est vrai*, une corporation qui ne compte pas cent membres » (p. 44), « “[c]et enfant s'écoute. Nous allons simplement le purger.” À l'huile de ricin, *vous vous en doutez* » (p. 59), « [*o*]n s'amusait ferme, *en effet* » (p. 63), « [*b*]ien *entendu*, nous n'avions jamais reçu un sou » (p. 65). La phrase « [*d*]éjà, nous avions faim, *déjà*, nous avions froid », écrite en entête de paragraphe page 66, est reprise en leitmotiv page 67. L'adverbe la

rappelle en écho à la page 77 dans la phrase « [d]éjà nous nous refroidissions » puis au début du chapitre IX dans la phrase « [d]epuis deux ans, déjà », et encore à la page 117 dans les formules anaphoriques : « [d]éjà, Fine enlevait les assiettes sales. Déjà, le soleil glissait sous l’horizon, s’éteignait. Déjà, les chauves-souris, sur leurs ailes de peau, venaient remplacer les hirondelles ». Dans le malheur sous la férule de Folcoche, comme dans les instants de répit octroyés par le départ de la marâtre à l’hôpital, le temps qui file sans possibilité de rattrapage a broyé l’enfance des enfants, en prenant un malin plaisir à précipiter leurs rares instants de bonheur. La force du narrateur est de parvenir à transposer musicalement, rythmiquement la douleur ressentie : l’adverbe « déjà », sur lequel nous reviendrons encore à la faveur d’un autre éclairage plus avant, assène de coups les phrases, rompt la poésie des deux dernières. Le narrateur poursuit ses semailles : « “[Folcoche] est pourtant ravie quand je lui rapporte du gibier.” Certes ! nous en avons même une indigestion » (p. 7), « mais je ne pleurais pas. Ah ! non » (p. 81), « [b]ien entendu, papa s’affole » (p. 96), « nous n’avions pas de costumes satisfaisants. À vrai dire, nous n’en avons pratiquement pas du tout » (p. 100), « [p]apa, qui s’entretenait poliment avec M. Ladourd, le marchand de peaux de lapin devenu le plus gros propriétaire de la province (hélas !), me trouva godiche » (p. 103), « le 14 juillet 1927 – mais oui, elle avait tenu si longtemps ! – », « [c]ertes, nous étions satisfaits » (p. 115), « [à] vrai dire, nous préférons les séances de pêche » (p. 119), « documentés sur les valeurs sociales, nous étions rejetés incontinent dans les valeurs scientifiques, non négligeables, certes » (p. 128), « [é]videmment, Folcoche ne mourut point » (p. 133), « [s]i... pour être juste, il faut noter qu’une décision fut prise » (p. 135), « “la Marguerite a fait pour le mieux.” Je pense bien ! Jamais je n’avais vu tant de victuailles sur une table » (p. 165-166), « [j]usqu’alors, en effet, la mégère s’était contentée de faire une montagne du moindre manquement » (p. 200), « [a]u bleu, oui, qu’ils furent passés, [les hortensias,] je vous le garantis ! » (p. 207), « tels étaient nos jeux, détestables, j’en conviens » (p. 208), « [c]’est un peu gros, bien sûr, mais ai-je le choix ? » (p. 230), « [c]ertes, j’avais bien un peu pitié de lui » (p. 246), « Madeleine, revenant des vêpres où elle chante (faux, bien sûr) prend régulièrement le raccourci du petit bois » (p. 281), « j’ai vu le portefeuille. Oui, le portefeuille, pas moins que ça, son portefeuille » (p. 297-298). Le nombre des occurrences est ici encore assez remarquable : le lecteur se sent constamment accompagné dans sa

lecture, guidé avec sollicitude, amusé, pris à parti, en un mot séduit par des mots qui témoignent d'un esprit à la fois exigeant, fin et honnête. L'ensemble de ces expressions à valeur adverbiale peuvent être distribuées en cinq catégories : les plus fréquentes relèvent de l'assertion (« bien entendu » x 4 ; « certes » x 4 ; « bien sûr » x 3 ; « évidemment » x 2 ; « en effet » x 2 ; « j'en conviens » ; « il est vrai »). Si elles insistent tant sur la bonne foi et l'objectivité du narrateur-auteur, sur sa capacité à reconnaître la vérité, c'est pour mieux prouver la vérité de révélations moins acceptables, qui risqueraient de faire naître la suspicion dans l'esprit des lecteurs de l'époque parce qu'elles sont dérangeantes. Le thème abordé est presque sacrilège : au début de la deuxième moitié du XX^e siècle, les mauvais parents, *a fortiori* les mères dénaturées n'existent pas. Il apparaît donc essentiel à l'écrivain d'enrober ses révélations et ses prises de position de toutes les précautions nécessaires. Une deuxième série d'occurrences concerne les marques interjectives d'une conversation ininterrompue avec l'ami lecteur (« « mais oui », « oui, je vous le garantis ! », « oui [...] pas moins que ça » ; « Ah ! non » ; « hélas ! » ; « vous vous en doutez ». Elles garantissent les liens affectifs entre émetteur et récepteur, en assurant donc les bonnes dispositions de ce dernier. Le narrateur peut ainsi nuancer, voire contredire certaines opinions communément admises, en soulignant ses corrections par les formules suivantes : « à vrai dire » x 2 ; « à la vérité » ; « pour être juste, il faut noter », dans lesquelles la crainte de contrarier le point de vue commun s'excuse par l'obligation morale d'être juste et vrai. La quatrième série donne le ton : « n'est-ce pas » (p. 10) et « je pense bien » (p. 34, 165) singent avec humour certains propos de grandes personnes que le narrateur adulte peut apprécier à leur juste valeur, comme de faux arguments qui arrangent tout le monde. À la page 10, l'oncle protonotaire « recule d'un bon mètre », imité par tous les autres à la vue de la vipère, chacun dissimulant sa couardise derrière une sorte de préséance familiale généreusement octroyée à l'aïeule. D'ailleurs, après avoir eu confirmation que le reptile est bien mort, l'abbé ne risque plus rien à afficher, à rebours, son courage et « se m[e]t à [le] retuer, martialement, à grands coups de talon, comme saint Michel, son patron », la comparaison jetant par ricochet le discrédit sur le prétendu courage du saint patron en question. La formule « je pense bien », dont l'orientation humoristique réside surtout dans l'excessive gravité avec laquelle on la prononce, exprime la réaction amusée du narrateur à une remarque stupide parce qu'aux antipodes de la vérité. À la page 34,

Mme Ladourd, « une voisine », est à cent lieues de penser (mais comment imaginer l'inimaginable ?) au traitement que Mme Rezeau réserve à ses enfants : la vérité qu'elle énonce n'est malheureusement pas applicable à la marâtre. Oui, « une maman, c'est encore bien mieux qu'une grand-mère, sauf quand il s'agit de Folcoche, cette exception qui confirme la règle ! » Remarquons que, située au début du roman alors même que les enfants ignorent jusqu'au visage de leurs parents, cette parabase est une anticipation (à valeur cataphorique), et qu'elle ne peut donc être formulée que par le narrateur adulte. À la page 165, la même expression a une valeur anaphorique. Les propos de l'abbé Templerot, sauveur de M. Rezeau pendant la première guerre mondiale, sont absurdes au regard des conditions de vie qu'ont subi à ce jour les enfants sous le joug de leur mère à la Belle Angerie : « Vous ne serez peut-être pas aussi dorlotés que dans votre manoir, mais la Marguerite a fait pour le mieux. » L'écart entre les deux situations crée l'humour, donnant au narrateur ravi une occasion de plus de montrer la supériorité du petit peuple sur la classe bourgeoise qui a bien des leçons de vie à prendre de lui. Là encore, l'abbé Templerot est à mille lieues d'imaginer ce qu'endurent les enfants dans leur quotidien. Enfin, la cinquième et dernière catégorie contient des expressions qui, au même titre que l'intrusion « je pense bien » à valeur cataphorique de la page 34, n'ont de sens que par anticipation : le groupe adverbial « heureusement pour moi » (p. 5) repris à la page suivante par la répétition du groupe prépositionnel « par bonheur » constitue en fait des justifications au dénouement heureux de l'épisode. La situation est analysée et induite par la suite des événements, rappelant que la trilogie dans son ensemble est un retour en arrière d'une histoire que le narrateur connaît jusqu'au bout. L'adverbe « déjà » asséné à de nombreuses reprises (p. 66, 67, 77, 79, 83) prend racine dans le passé du narrateur et fait écho dans les épisodes à venir que vont vivre les enfants. Nous éclaircirons la valeur de cet adverbe plus avant. L'empathie de l'émetteur, sa constance à épauler le récepteur sont ponctués de parenthèses et de tirets. Il est à remarquer que le narrateur ne procède pas toujours avec distinction, préférant tout de même les parenthèses pour toutes les explications sur le contexte qui les précède immédiatement, (à propos de la démarche littéraire, du sens d'une situation ou d'une expression, de la préférence de certaines formules), et les tirets pour des ajouts gratuits, comme une occasion pour lui de s'amuser, de faire un bon mot, bref d'en rajouter un peu. Ces derniers cependant sont moins nombreux que les autres,

témoignant ainsi d'un souci de s'expliquer (sur lequel nous reviendrons) plutôt que de railler. À la page 44 par exemple, le mot *cotype* en italiques dans le texte déclenche une définition entre parenthèses : « ([p]our les barbares, je précise qu'un cotype est le premier spécimen connu et décrit, à quoi se réfèrent les catalogues des spécialistes) ». Notons que l'explication ne va pas sans humour grâce au jeu sémantique sur le mot « barbare » que le narrateur entend au sens étymologique – oi barbaroi étaient les étrangers pour les Gréco-romains, c'est-à-dire ceux qui émettaient des borborygmes en guise de langue –, mais que l'emphase porte aussi à considérer au sens figuré d'ignorants. De même, l'éclaircissement, page 46, sur le mot mis entre guillemets « finnois » ne précise pas le type de langage déjà rapidement évoqué dans la page précédente et détaillé dès la page 55, mais loue l'auteur du néologisme : « (encore un mot de Frédie) ». Souvent présent, l'humour provient ici du fait que la trouvaille de Frédie est un homographe. Les tirets sont plus souvent les bornes d'un espace réservé à un narrateur plus en marge de l'histoire, et dans lequel il se défoule parfois au point de laisser parler l'auteur : à l'ouverture du chapitre X par exemple (p. 99), le connecteur temporel « deux jours après » est suivi du rajout entre tirets « – mieux que Jésus-Christ – » dans lequel le narrateur exerce son esprit sacrilège sur un parallélisme un peu gratuit mais tentant entre le rétablissement de Folcoche et la résurrection du Christ, prolongeant d'ailleurs l'amusement par la métaphore « Folcoche était ressuscitée » avec la complicité de la mégère elle-même qui objecte : « Mon suaire n'est pas encore filé ». À la page 240, le narrateur s'en prend au titre ronflant qui précède son grand-père en tout lieu, sans doute pour se venger de l'incapacité totale de ce Monsieur en société à prodiguer de l'amour et de l'intérêt à ses petits enfants : « M. le sénateur – surtout, bonnes gens ! n'oubliez pas ce titre à votre reconnaissance nationale – M. le sénateur rentra fort tard. ». Là encore, la remarque déborde du cadre strict de l'histoire.

2.2 *Cri de la Chouette*

Au fur et à mesure que les forces de Folcoche s'amenuisent et que l'ennemie devient moins dangereuse, le camouflage s'avère moins vital dans ce troisième volet : moins d'aveux centrés sur la marâtre, moins de prudence, moins de railleries. Le narrateur apparaît plus détendu, au risque de faire perdre à l'écriture un peu de sa saveur originelle. Il a mûri : c'est un père de famille dans la force de l'âge ; la phrase

est plus resserrée, la confiance plus rare parce que mesurée. L'avachissement de la démoniaque Folcoche conduit sa victime à baisser sa garde, à adopter une posture en opposition à celle de l'enfant révolté et rebelle que le narrateur revendiquait dans le premier volet de la trilogie. En cela aussi, Hervé Bazin est un romancier en mouvement, qui ne se contente pas seulement de se renouveler sur le plan des mots et des outils de son art, comme nous le constatons en première partie. C'est l'évolution permanente de sa personnalité en fonction des situations qui le rend profondément humain, authentique et attachant.

Puisque les procédés de la parabase diminuent au fur et à mesure que le narrateur-auteur se dégage de souffrances à caractère autobiographique, que deviennent ceux-ci lorsque l'écrivain décide de prendre ses distances avec lui-même pour endosser un rôle en apparence aux antipodes du sien ? La démarche va-t-elle être aussi séduisante et attractive pour le lecteur ?

3. La parabase dans *L'Huile sur le feu*

Dans le roman non autobiographique *L'Huile sur le feu*, – en fait, comme nous venons de le rappeler, nous sommes toujours à la 1^{re} personne : le genre offre des parallèles avec celui de la trilogie : on pourrait presque considérer que l'on est encore dans une autofiction dans la mesure où la fiction est plus poussée, le narrateur étant devenu une adolescente de 16 ans – la « communication » entre narratrice et lecteur semble lancée par la répétition au début de l'ouvrage du verbe « laissez-moi », « laisse-moi » (p. 9, p. 10) ; notons d'ailleurs dans ces deux impératifs un rapprochement suggéré par le passage du vouvoiement au tutoiement. Dès la deuxième ligne, parce qu' « on est venu poser une main sur mon épaule », le lecteur se glisse aux côtés de la narratrice presque en tant que personnage grâce à la grande variabilité référentielle du pronom indéfini « on ». Les adresses au lecteur sont – pour cette raison aussi – plus subtiles, les mots dont la musicalité envoûtante naît des répétitions insistantes semblent relayés par une ponctuation expressive : les points de suspension qui suivent les expressions répétées « il y a deux ans ce soir... » et « je revois cette ombre qui s'avance... » (p. 10) conjurent le souvenir. Le point d'exclamation après la phrase en suspens répétée elle aussi « La vraie Céline ! » amplifie sans la dire la violence du bouleversement qu'elle a subi deux ans auparavant. L'invitation est originale. L'auteur s'est renouvelé d'entrée, mais

l'objectif est le même : solliciter la complicité du lecteur, le prendre à témoin, obtenir son assentiment. Il a aussi recours, sans en abuser, aux outils qui le caractérisent : la deuxième personne du pluriel ou de politesse (à choisir) ainsi que d'autres expressions typiques qui jalonnent le texte. Un repérage dans le roman prouve qu'elles sont utilisées en nombre moins important que dans la trilogie : « *Laisse(z)-moi !* » « *ah ! non.* » (p. 9), « La vraie Céline ! Je la souhaite autant que *vous* », « Mais je l'*aimais* aussi, et *vous savez* combien » (p. 10), « où elle s'est un peu attardée... *Oui, attardée.* Attardée comme les amoureux » (p. 11), « La tête apparaît d'abord, coiffée – *mais oui-* coiffée du melon à petits bords » (p. 14), « *Allez donc dormir quand votre père se distingue* dans les flammes ! » (p. 16), « Un grand sinistre, quand il ne dévore pas *votre* maison, c'est beau. » (p. 17), « *je dis : nous...* *On se doute* que je n'y suis pas pour grand-chose. » (p. 43), « *Voyez* celui-ci ou plutôt celle-ci qui trotte » (p. 90), « *Allez donc* reconnaître quelqu'un, *allez donc seulement vous aviser* de sa présence » (p. 130), « Comment faire autrement, je *vous* le demande » (p. 161), « Sauf cette appréhension qui *vous* noue la gorge » (p. 186), « Drame plein d'astuces qui *vous* empêchent de tomber sur les genoux ! » (p. 195), « *Regardez* celui-ci qui s'avance, qui fend la foule [...] *Écoutez-le* crier » (p. 239).

Même dialogue rhétorique dans lequel la narratrice devance les réactions du lecteur, l'invite à se rendre compte lui-même, le fait juge : la démarche, qui relève aussi de la « théorie de l'esprit » ou théorie des représentations mentales que nous avons précédemment développée, est tout aussi séduisante. Il apparaît que le sens de la deuxième personne de pluriel est différent de celui qu'il a dans l'autobiographie : c'est comme si Céline poussait sa sollicitation jusqu'à demander au lecteur de partager l'épreuve avec elle, à défaut de pouvoir « échanger avec lui les rôles⁸⁴ » comme dans l'œuvre de Rouaud. La parcimonie est sans doute le signe d'une plus grande maîtrise de l'écriture, puisqu'en ménageant le procédé, Bazin obtient la même efficacité. Le ton a changé : le pathétique a remplacé l'humour, preuve s'il était besoin que la trilogie ne se place pas sur le même plan que la fiction, mais est assurément une autobiographie, dans laquelle, comme nous l'avons précédemment déduit de l'article de Freud, *Der Humor* (1927), le narrateur a besoin de se protéger grâce à cette distanciation qu'offre l'humour.

84 S. FREYERMUTH, *op. cit.*, 2006, p. 268.

4. Abécédaire

Dans *Abécédaire*, le narrateur adapte ici encore le procédé de la parabase au but qu'il s'est fixé : s'expliquer, se livrer, moins dans ses particularités que dans tout ce qui le rattache à la communauté des hommes, parce qu'il sait bien que pour nous intéresser et nous faire réfléchir, il faut aborder des éléments au travers desquels le lecteur se reconnaît. C'est pourquoi il utilise d'abord abondamment – davantage que dans les autres écrits – la première personne du pluriel dans toutes ses occurrences : le pronom clitique, l'adjectif possessif et le pronom possessif. Donner la totalité des expressions qui relèvent de la parabase dans cet essai – et les faire ressortir par le recours aux italiques, comme dans les relevés précédents – nous permet d'en comprendre toute leur importance et leur particularité.

Relevons tout d'abord les expressions dans lesquelles la première personne du pluriel domine. Elles sont majoritaires. Dans la mesure où cette occurrence associe « je » aux autres, elle témoigne de la part du narrateur d'une grande prise en compte de l'autre, dès l'émission du message, à sa source.

« les plus insignes *d'entre nous* » (p. 11), « Moi, je trouve admirable que ce soin *nous* ait été laissé », « *nos* motivations » (p. 16), « *Nous* sommes *tous pétris* de contradictions » (p. 17), « *Nous n'avons* rien à leur envier [...]. *Nous n'avons pas* d'hormones qui commandent *en nous* la tendresse » (p. 19), « *nous avons inventé* » (p. 20), « *notre* comportement », « *Certes, nous n'envoûtons plus* le grand gibier en barbouillant les parois des cavernes » (p. 27), « grâce à *nous* », « *nous avons* [...] *nous* sont familiers [...] *la nôtre* [...] Les animaux, *nous ne les avons pas*, avec Noé, fait monter dans l'arche [...] L'arche, c'est la terre entière où ils n'ont sûrement pas gagné à *nous* voir tardivement introduits. » (p. 28), « *Nous sommes* », « *A nous* », « *pour nous* » (p. 30), « *nos* pages [...] avant *nous* » (p. 33), « *nos* joies » (p. 47), « C'est *notre emblème à nous* » (p. 53), « *nous en avons assez* » (p. 55), « *Nous sommes des carnivores, c'est vrai* » (p. 57), « tout cela *nous* conditionne. *Qu'avons-nous donc choisi de ce qui nous fait choisir ?* » (p. 59), « *nos* contemporains » (p. 67), « *nous ne sommes pas* les inventeurs », « à *notre* place » (p. 69), « *Notre* époque a brisé la barrière des distances [...] *nous* avons cessé d'être à l'aise » (p. 78), « *nous ne pouvions* en rester là ! » (p. 79), « Ce qui *nous* gêne le plus quand *nous sommes jeunes*, c'est d'être tellement précédés ; puis quand *nous prenons de*

l'âge, c'est au contraire de l'être si peu » (p. 84), « *nous devons vivre ce paradoxe* » (p. 89), « *puisque nous nous ressemblons tous* » (p. 94), « *Et nous ?* » (p. 96), « *Mais qu'est-ce donc qui nous en retient, parfois ? D'où vient ce sentiment de nous appauvrir en faisant au mérite don de ce qui lui est dû ? On n'est vraiment à l'aise qu'en louant chez autrui ce dont nous ne manquons pas. [...] Si nous ne nous détruisons pas auparavant [...] l'événement capital de notre devenir* » (p. 97), « *(comme nous tous)* » (p. 114), « *Vivons-nous une époque où l'habit a vraiment cessé de faire le moine ?* » (p. 131) « *Nous avons cru que la civilisation... civilisait. Nous savons maintenant* » (p. 133), « *nous ont été donnés, de ce fait, à nous seuls, les moyens de nous rater ou de nous réussir. Nous nous ratons très bien d'ailleurs et on peut se désoler* » (p. 137), « *nos contemporains [...] et nous n'y croyons plus* » (p. 141), « *Vivre nous concerne tous* » (p. 144), « *L'écriture [...] m'attache au personnage par ce que nous avons tous de commun* » (p. 147), « *Comme chacun de nous [...] nous sommes tous des bâtards* » (p. 154), « *Mais nous voici en pleine confusion* » (p. 163), « *Qu'avons-nous à faire du roi Janus [...] notre Vercingétorix* » (p. 165), « *Nous, faute d'inhibitions de ce genre, nous avons le bien et le mal définis par de célestes juges dont nous n'avons malheureusement plus de nouvelles [...] notre espèce* » (p. 166), « *comme vous et moi [...] nous jouons tous sur le théâtre social* » (p. 167), « *À nous la définition divine* » (p. 170), « *Nous en faisons bizarrement le symbole de l'orgueil [...] nos sociétés* » (p. 175), « *nous manquons de recul [...] nous donnons le change* » (p. 176), « *sous notre contrôle. Si nous lui confions des tâches interdites à la brièveté de notre vie* » (p. 181), « *nos passions qui s'effacent, mais aussi nos connaissances* » (p. 182), « *Et nous autres, hommes* » (p. 187), « *Science inconnue ? [...] Nous sommes tous concernés* » (p. 191), « *Avec Horace, tant pis ! Des poètes, nous en avons dix mille [...] Mais que ferions-nous sans ce code de bénignité [...] ? [...] Nous n'admettrons pas [...] qu'on ne reconnaisse jamais de qualité à l'adversaire* » (p. 196), « *nos rapports avec lui* » (p. 198), « *Notre société [...] Nos mœurs politiques [...] Nos mœurs littéraires* » (p. 199), « *on voit bien [...] Mais si nous voyons [...] se développer une littérature de la discontinuité, ne nous étonnons pas* » (p. 206), « *Il faudrait prendre en compte ce que nous ignorons* » (p. 210), « *Le souvenir est la seule*

survie que nous puissions leur offrir, mais elle disparaît *avec nous* » (p. 211), « La peur des mots *nous* a fait transformer les pauvres en *économiquement faibles* » (p. 215), « *Notre* capacité de jugement est réduite par les kilomètres qui confortent *notre* certitude d'appartenir à la seule variété normale de civilisés. Que peut *nous* apprendre une certaine presse abusée [...] *nous vivons*, en ce qui concerne les Soviétiques, sur un certain nombre d'idées fausses » (p. 216-217), « *Nous* délivrer de cette dépendance, *nous* rebeller contre elles, c'est un vœu pieux. La plupart ne sont pas ressenties comme telles et *nous partageons* les autres avec *notre* entourage que mutilent *nos* changements » (p. 218-219), « pour *nous* faire croire qu'il n'était pas seulement énergie » (p. 223), « *Bon*, son absence, *on* commence à s'y faire. Mais j'ai gardé quelque respect pour celui que *nous* avons inventé » (p. 223), « Il s'agit de se rendre enfin maître de *notre* évolution » (p. 224), « *nos sens* sont tous en train de s'affadir » (p. 225), « Il ne s'agit pas moins, *pour nous*, que d'une transformation *de notre nature* » (p. 230), « *Nous sommes* tous, à *notre* heure, de votre abondante famille » (p. 231), « la mémoire dès lors me deviendra ce qu'elle est *pour tout le monde* à partir de cet "âge de raison" dont *nous retenons* surtout ce que *nous* avons fait de plus déraisonnable » (p. 232), « De ce qu'*on* appelait jadis *la sainte souffrance* [...] explique sans doute que *nous soyons* [...] devenus plus sensibles à la douleur morale. *Nous supportons* surtout moins bien les tiers, contre qui *nous n'aurons* jamais de médicaments » (p. 233), « Que *nous* ayons vécu des vies antérieures, aucun doute » (p. 236), « En fin de compte, la nature qui a mis quatre milliards d'années pour *nous* créer [...] *Nous* avons pris le relais, *nous* continuons l'entreprise, c'est tout » (p. 237), « Douter d'autrui avec circonspection et de *nous-mêmes* avec entrain, telle devrait être *notre* hygiène mentale. Mais *nous* tenons tous *notre* crâne pour un coffre-fort à idées [...] *nous ne pouvons plus dire* que », la nature *nous* offre, au choix, la menace ou la dérision [...] *Allons ! avouons-le*. Je n'ai, *nous n'avons*, *nous ne pouvons avoir* que des attitudes *composées* » (p. 243), « un témoin, plutôt, un de ces témoins *qui* vous ignorent [...] Mieux vaut se taire à ce sujet : *nous sommes* tous des négriers d'OS » (p. 245), « À *qui* n'a-t-on pas posé la question : *Si* vous aviez droit à un prodige, lequel choisiriez-vous ? [...] *on* appartenait à une certaine classe de naissance. Aujourd'hui, la réussite

scolaire détermine *notre avenir : nous appartiendrons* à une certaine classe de connaissances » (p. 247), « *notre* seule source de vérité » (p. 251), « Les axiomes de Peano *nous* enseignent [...] *Ayons mauvais esprit* » (p. 252), « *notre* présence [...] c'est pourtant devenu *pour nous* extrêmement banal » (p. 253), « *nous disposons* des moyens de réparer *nos erreurs. Mais le ferons-nous à temps ?* » (p. 256), « *Nous sommes* trop habitués à ce règne qui *nous* sert de cadre[...] de couleurs pour *nous* étonner [...] un type de vie radicalement différent du *nôtre* » (p. 256-257), « *Nous faisons mieux* » (p. 260), « le quart *d'entre nous seulement* [...] *Nos* grosses molécules biologiques » (p. 261), « Après tout, *nous aurions pu être* plus complets ! » (p. 263), « elle est *vôtre* [...] et *nous en sommes* à neutraliser le voyeur » (p. 265), « Mais digne de *nous* [...] *Nos problèmes* sont devenus tels » (p. 268), « C'est l'occasion la plus forte que *nous ayons de voir* » (p. 271), « *notre* mutation physique continue » (p. 273), « *chacune* mesure le passage d'un être parmi *nous* » (p. 280), « *Nous avons tous commencé* par ça » (p. 281). Les deux exemples, page 102 « Elle ne fait rien d'autre que *vous et moi, qui avons l'œil myope* », et page 139 « *Vous et moi, nous sommes* en représentation *devant nous-mêmes* bien davantage que devant les autres ; *et nous nous accordons* [...] Il se dupe comme il *nous* dupe et *nous lui pardonnons* », dissocient le « nous » en « vous et moi » pour instaurer une relation privée « auteur-narrateur / lecteur suivie d'une montée en généralité vers l'humaine condition. L'on songe à l'étude de Sylvie Freyermuth à propos de la rhétorique de la persuasion chez Montesquieu (*op. cit.*), dans laquelle elle observe que

« [l']humanité offerte par l'écriture de Montesquieu se lit tout d'abord dans le continuum mimétique d'une pensée en train de se construire. [...] Il apparaît que le philosophe sacrifie continuellement au souci d'amener progressivement son lecteur à ses positions et l'inclut dans sa démarche spéculative et démonstrative comme le prouve l'emploi du pronom nous. Si l'usage de la première personne du pluriel répond à cette époque à un souci des conventions, et réfère dans ce cas à un *je*, Montesquieu n'est pas coutumier du fait car dans ses emplois de nous, il inclut le récepteur et l'attire à lui comme un aimant. On décèle d'ailleurs dans ce fait stylistique récurrent un souci didactique de la continuité, comme si l'auteur voulait bien s'assurer que le lecteur ne perd pas le fil du propos. » (document n.p. communiqué par l'auteur)

Même démarche chez Hervé Bazin, même « souci didactique de la continuité » ; l'intention est d'autant plus marquée que dans cette deuxième moitié du XX^e siècle, le clitique de première personne du pluriel n'est plus conventionnel, « je » étant en outre d'autant plus attendu dans un énoncé à caractère autobiographique. Les deux

verbes les plus fréquents sont le verbe « être » et le verbe « avoir » qu'on sait incontournables dans les types de textes explicatifs qui s'attachent à produire des définitions. Celles-ci se présentent donc comme les prédicats d'un collectif « nous », assez fréquemment suivi de l'adjectif indéfini « tous », et relatif à l'humanité dans laquelle le narrateur se reconnaît pleinement.

Comme pour la 1^{re} personne du pluriel dans les modes qui conjuguent le verbe aux six personnes, la deuxième personne de l'impératif suppose elle aussi l'association de JE + les autres, en donnant au verbe une dynamique que les modes indicatif ou subjonctif ne lui offrent pas : la force illocutoire et perlocutoire de l'injonctif est due au fait qu'en l'absence de pronom personnel sujet, cette injonction est entièrement ramassée dans le verbe. Se définissant dans le cadre de la communauté des hommes dont il n'est qu'un échantillon, l'émetteur nous permet de nous définir nous-même et va jusqu'à nous exhorter avec l'énergie des formules simples, franches ou exclamatives. Ce dialogue rhétorique qui se déroule d'un bout à l'autre de l'ouvrage touche le lecteur par ce qu'il a de chaleureux et de tonique et garantit l'homogénéité dans cette espèce de tissu fragmenté que constitue *Abécédaire* :

« *félicitons-nous-en* », (*disons mieux* : bradée), « *Oublions que* », « *disons que* » (p. 21), « *retouchons un mythe.* » (p. 28), *rassurons-nous* » (p. 30), « *Réservons notre indignation* » (p. 31), « *Eh bien si, parlons-en !* » (p. 32), « *Soyons simples* » (p. 33), « *Relisons Stendhal* » (p. 64), « *Mais n'oublions pas* » (p. 78), « *Laissons Ionesco soutenir que l'écriture est une imposture* » (p. 83), « *Disons que* » (p. 85), « (*disons mieux [...]*) » (p. 87), « *Soyons sérieux* » (p. 93), « *Rêvons* » (p. 97) « *Cessons de confondre* » (p. 136), « *Mais ne restreignons ni le mot ni la chose* » (p. 169), « *ne perdons pas notre temps* » (p. 177), « *En développant nos dons acceptons d'être un pro, refusons d'être un prof* » (p. 202), « *Soignons [...] Laissons faire [...] Mais respectons aussi* » (p. 235), « *Faisons simplement remarquer* » (p. 245), « *N'oublions pas* » (p. 277). Une observation plus affinée nous permet de dégager deux sens distincts : un premier concerne le champ élargi de l'espèce humaine à laquelle, dans la mesure où il fait partie d'elle, l'émetteur adresse des directives qui vont de l'invitation au mieux vivre, évidemment majoritaire chez un écrivain qui désire séduire avant de bousculer (« félicitons – nous en, oublions, n'oublions

pas, rêvons, acceptons, rassurons-nous, relisons Stendhal, soignons, laissons faire, respectons ») à l'interdit plus autoritaire (« refusons » ; en employant le mot d'ordre « cessons », Bazin exhorte le destinataire à ne pas confondre les vrais et les faux héros, à la page 136). Un second sens restreint le champ sémantique au narrateur lui-même, soit investi d'un pluriel d'autorité, soit considéré comme porte-parole éclairé de ses lecteurs : cette signification est liée à l'acte d'écriture, à l'émission du message (en ce qui concerne son contenu et son contenant) : « disons mieux » (p. 21, 87) ; « disons que » (p. 21, 85) ; « retouchons un mythe » (p. 28) ; « réservons notre indignation » (p. 31) ; « Eh bien si, parlons-en ! » (p. 32) ; « Laissons Ionesco soutenir que l'écriture est une imposture » (p. 83) ; « Soyons sérieux » (p. 93) ; « Mais ne restreignons ni le mot ni la chose » (p. 169) ; « Faisons simplement remarquer » (p. 245).

Une formule au moins se situe à l'intersection des deux champs sémantiques : « soyons simple » (p. 33). Rapportée au contexte qui la précède, et dans lequel Hervé Bazin expose la complexité du rapport entre la rémunération et le mérite professionnel de façon générale, entre l'argent et le monde littéraire en particulier, elle peut avoir le sens anaphorique d'une revendication matérielle dans le but d'un mieux vivre social : celle d'un système de salaires moins complexe et plus juste. Si l'on considère le contexte qui suit l'expression, celui-ci s'est restreint aux préoccupations personnelles de Bazin liées à l'acte d'écriture : « Soyons simples. Parmi tous les signes que nous fait le destin, les monétaires ne sont pas les plus purs : ce n'est jamais en tout cas notre finalité. S'il arrive que nos pages se transforment en billets, rien en soi d'honorable, rien de déshonorant. » Dans ces phrases, les occurrences de la 1^{re} personne du pluriel sont à prendre comme des occurrences de 1^{re} personne du singulier. L'injonction cataphorique appartient donc au second champ sémantique resserré sur la personne du narrateur. L'échange entre ce dernier et ses récepteurs s'effectue donc dans une belle réciprocité : tantôt l'écrivain dirige sa réflexion vers la société dans laquelle ses lecteurs et lui-même évoluent, tantôt il parvient à tirer ceux-ci à lui pour partager ses préoccupations d'écrivain.

Se multiplie comme un relais du « nous » le pronom « on » : sauf à la page 236 où il évoque au sens limitatif le narrateur dans sa jeunesse + ses camarades espiègles de la même époque passée, et à la page 276 où il est synonyme de « je », dans tous les

autres cas il recouvre le sens d'un « nous » pluriel et générique exprimant l'être humain dans ses généralités :

« *On peut penser* » (p. 12), « *On peut d'ailleurs se demander [...] n'est-ce pas ?* » (p. 32), « *Et si l'on considère* » (p. 33), « *Et qu'on ne me demande pas* » (p. 45), « *On n'est jamais heureux* » (p. 47), « *on soupçonne [...] on ne se pardonne pas* » (p. 52), « *On sait qu'elle a deux filles* » (p. 64), « *on a corrigé* » (p. 68), « *On en a fait le signe de l'addition. On en a fait des décorations. On en a fait des symboles ennemis et on s'est étripé au nom de la croix grecque* » (p. 71), « *On ne peut plus voir venir* » (p. 78), « *C'est bien ce qu'on voit, non ?* » (p. 79), « *on se consent pour le seul plaisir de les avoir tentés soi-même* » (p. 99), « *D'accord pour qu'on invoque à leur encontre, le spectacle de l'erreur judiciaire* » (p. 129), « *on peut se demander si* » (p. 133), « *Quand on voit [...] quand on recense* » (p. 136), « *et on ne sort jamais que de la cuisse de Jupiter* » (p. 154), « *Si on les considère comme des produits de l'évolution* » (p. 169), « *Mais c'est vrai quand on y réfléchit, sans rire* » (p. 175), « *(on en donnerait bien d'autres exemples)* » (p. 204), « *À la limite, comment peut-on parler d'art abstrait* » (p. 207) « *On a toujours l'air affreux quand on accuse les siens (surtout s'ils ont aussi quelques griefs contre vous)* » (p. 225), « *On est si sûr de soi dans la maternité ; on séduit davantage dans la féminité* » (p. 226), « *Une fille vue de derrière, le visage élidé, qu'en peut-on deviner ? [...] A proximité du boulevard, on dépassait rapidement pour nous retourner, voir venir, noter, de zéro à dix. On saluait [...] on se faisait, à juste titre, traiter de petits cons* » (p. 236), « *On déboise* » (p. 237), « *Il est hors de doute qu'on ne devrait admettre que les titres conférés par une fonction[...] on pourrait peut-être les taxer* » (p. 244), « *on peut y voir un surgissement du minéral* » (p. 256-257), « *On vous accorde un petit lot de vérités premières* » (p. 258-259), « *On connaît des peuplades [...] ...Hé !* » (p. 263), « *On se tenait, pas superbe, mais encore convenable* » (p. 276).

Sylvie Freyermuth dans son étude sur Montesquieu (*op. cit.*) caractérise l'usage de cet indéfini par une particularité essentielle : « Par la nature protéiforme des éléments potentiellement dénotés, *on* autorise une plus grande liberté dans le système référentiel : plutôt que de renvoyer à un groupe déjà constitué (le locuteur-scripteur et les interlocuteurs-lecteurs), ce pronom sollicite la réflexion de chacun et lui

accorde la liberté de s'associer ou non à l'ensemble dénoté. » (n. p., communiqué par l'auteur) Cette latitude offerte au lecteur est tout à fait adéquate à *Abécédaire* : par exemple, dans la première expression citée, mise en valeur par la répétition « on peut penser » (p. 12), le verbe « pouvoir », qu'on retrouve associé au pronom dans les pages 32, 78, 133, 207, 236, 257, et même au conditionnel à la page 244, accentue l'idée du libre arbitre dans l'échange, en rendant ce dernier par là même encore plus agréable. Hervé Bazin a compris que, pour être efficace, il vaut mieux guider qu'imposer. C'est ce qu'avait compris Montesquieu en son temps, tout comme Montaigne.

Le recours à la deuxième personne du pluriel (ou de politesse) fait davantage exister le lecteur, pris à parti, et dont le narrateur s'amuse à imaginer les questions et les réponses. Cette attention flatteuse garantit l'intérêt de celui qui se lit interpellé souvent à grands renforts de ponctuations expressives (telles que le point d'interrogation ou le point d'exclamation).

« même si *vous* l'êtes à contrecœur » (p. 12), « *cherchez et vous trouverez* n'est un conseil utile qu'au cas où *vous auriez perdu* votre montre ou vos clefs... C'est décevant, *je vous l'accorde ! Mais quoi !* » (p. 20), « Mais s'il s'agit de *la vôtre* ou de la mienne » (p. 24), « *D'accord avec vous* pour penser » (p. 32) « Le *Voyez-vous* » (p. 51), « *Voyez* comme *on se méfie* » (p. 52), « *Vous me direz* » (p. 65), « Ils ont vite fait de *vous* en taxer, les gens que *vous* dénoncez, quand *vous* leur jetez à la tête un peu vivement leurs vérités. » (p. 72), « Si *vous vous étonnez* de l'état de ce monde, je m'étonnerai de *votre étonnement* » (p. 79), « *vous l'aurez remarqué* » (p. 87), « *vous n'existez* qu'à la suite d'un effet-gâchette » (p. 89) « *Y avez-vous pensé d'ailleurs ?* » (p. 100), « *Vous gambergez tout le temps, vous autres ? Pas possible !* » (p. 190), « quand *vous voulez vous-même* » (p. 196), « *Ou vous vous trouvez cochon. Ou vous vous trouvez insuffisant* » (p. 197), « *Ce mot ! Vous en avez plein la bouche. Mais que signifie-t-il ?* » (p. 202), « *Si vous en avez, des secrets, parlez abondamment d'autre chose* » (p. 222), « *amis, quels dégâts si vous connaissiez nos préférences !* » (p. 223), « *vous n'avez droit qu'à un étroit passage* » (p. 227), « *Je ne vous permets pas [...] pas plus que la vôtre* » (p. 229), « *Qu'est-ce que vous croyez ? On vit moins bien, mais on existe [...]* »

Gaussez-vous des penseurs ou, à l'inverse, *prétendez vous-même à l'oracle* : dans les deux cas il y a de fortes chances pour que *vous ayez* un petit tour de tête » (p. 237) ; « *vous apercevez* des lumières [...] un semblable dont *vous ne savez rien* et qui ne sait rien de *vous* » (p. 271), « Mais encore, *me direz-vous, quel mieux, dans quel but, dans quel sens ? Comme qui, par exemple ?* » (p. 281), « *Oui ! Quand vous voudrez, où vous voudrez, comme vous voudrez* » (p. 282).

Deux sens apparaissent essentiellement dans l'énumération de ces formules : tout d'abord ce que nous nous proposons d'appeler « une occurrence exclusive de deuxième personne du pluriel » prend en compte un ou plusieurs récepteurs ressentis ou marqués comme nettement distincts du narrateur. Ce dernier s'adresse de préférence à un lecteur unique dans un vouvoiement conventionnel, plus rarement à l'ensemble de ses lecteurs, pour lui (leur) rappeler que sa réflexion le (les) concerne, parce qu'il(s) apparten(en)t à la même catégorie d'êtres vivants que lui, et partage(nt) donc les mêmes problèmes : dans le paragraphe suivant, « Certes, l'existence de l'âme est incontestable quand il s'agit de celle des canons. Mais s'il s'agit de la vôtre ou de la mienne, en son acceptation noble, je ne puis jurer de rien » (p. 24), Bazin pose la grande question de l'existence psychique et religieuse de l'âme qu'il compare aux valeurs physiques et techniques du mot. La coordination « ou » place favorablement le lecteur sur un même pied d'égalité que l'écrivain. La discussion se poursuit d'égal à égal, sur d'autres thèmes communs, dans laquelle l'auteur anticipe les réactions de son interlocuteur fictif en faisant montre d'une qualité indéniable : sa parfaite connaissance de ses contemporains. Ce premier sens concerne les expressions relevées dans les pages 32, 51, 52, 65, 79, 87, 100, 190, 223, 229, 237 (« qu'est-ce que vous croyez ») et 281. Une deuxième valeur que nous nommerons « occurrence inclusive de deuxième personne du pluriel » inclut le narrateur : elle concerne des phrases qui traitent d'une expérience collective, ou prennent l'allure de maximes, comme celle-ci : « on peut penser qu'il est plus dur d'être le fils de personne que l'enfant de quelqu'un, même si vous l'êtes à contrecœur » (p. 12). Dans cette optique, « vous » est quasiment synonyme de « nous », en faisant au lecteur la faveur de le démarquer. Ce deuxième sens est contenu dans les formules relevées ci-dessus aux pages 20 (première phrase seulement), 72, 89, 196, 197, 222, 227 237 et 271. L'hésitation est permise à la

page 202 dans le début de la définition du mot PROGRÈS « Ce mot ! Vous en avez plein la bouche. » Pour comprendre la valeur du pronom « vous », il faut connaître l'origine de l'émission : s'agit-il d'un reproche fait communément aux contemporains de l'auteur dont ce dernier se revendique aussi ? Nous avons affaire dans ce cas à la valeur inclusive de l'occurrence. Mais l'exclamation peut aussi traduire un agacement d'Hervé Bazin à propos de certaines attitudes répandues : « vous » prend dans cet autre cas une valeur exclusive qui annonce d'emblée le désaccord du narrateur et sa désolidarisation. Le contexte est suffisamment neutre pour entretenir l'imprécision jusqu'au bout. Un dernier sens du pronom naît de sa place à la fin de l'ouvrage : « Et pourtant, Seigneur ! en qui je ne crois guère [...] Oui ! Quand vous voudrez, où vous voudrez, comme vous voudrez [...] *refaites-moi zygote !* » Proche de son Z, le narrateur, qui a bien essayé, sans y parvenir, de résoudre, dans un ouvrage au titre prémonitoire⁸⁵, le problème « du dieu immanent que rien ne prouve ni n'infirme » penche depuis lors pour l'hypothèse de la *matière créatrice* (p. 47). Il est donc assez étonnant qu'il s'adresse au « Seigneur », selon l'appellation chrétienne. Comme Voltaire, ne serait-il pas prêt, au crépuscule de la vie, à renouveler *in extremis* le pari pascalien ? Cette adresse à Dieu est assez exceptionnelle pour être soulignée. On songe à l'utilisation de l'idiome, à la page 29, « Dieu merci » auquel l'écrivain s'amuse à redonner tout son sens l'espace d'une parenthèse dans laquelle il souligne toute l'incongruité d'une telle expression dans sa bouche : « (tiens ! ça m'a échappé) ». Ce sont de telles contradictions, feintes ou réelles, qui le rendent humain et attachant.

Les injonctions à la troisième personne de l'impératif sont également toniques et pèsent de toute l'autorité bienveillante du narrateur dans l'argumentation :

« Ne me parlez pas de droit à la vie, belles consciences » (p. 98), « Écoutez-les » (p. 102), « Regardez bien une manif » (p. 131), « Allons, allons calmez-vous ! » (p. 137), « Entendez bien qu' » (p. 153), « Tirez des moues, si vous voulez » (p. 188), « Mais voyez le salaud ! » (p. 242), « Retenez les trois premières lettres : V, I, E, ... Et ne vous préoccupez pas du reste » (p. 262). Elles exhortent surtout le lecteur à bien appréhender chaque information avec

85 H. BAZIN, *Ce que je crois*, Paris, Éd. Grasset et Fasquelle, Le Livre de Poche, 1977, 222 p.

ses oreilles, ses yeux, son intelligence, avant de parler : une bonne réception semble la condition préalable à toute émission.

Les occurrences de la première personne sont peu nombreuses, ce qui paraît d'abord paradoxal dans un ouvrage où l'écrivain a souci de se définir enfin, après tant de parties de cache-cache : « me voici, avec mes idées, mes humeurs, mes émotions, mes aveux, mes silences, mes contradictions, mes traits de caractère – et mille anecdotes. Mon autobiographie, en quelque sorte... Oui, mais sous une forme un peu spéciale », précise-t-il sur la quatrième de couverture, dans un aveu pourtant matraqué par l'adjectif possessif de la première personne. Hervé Bazin a sans doute retenu la leçon de Pascal : « le moi est haïssable » ; le narrateur se cantonne aux verbes de déclaration, rappelant sa mission d'écrivain : dire par nécessité, avouer, confesser, dire malgré les difficultés (notamment des mots rebelles, parfois blessants, et qu'on ne peut effacer lorsqu'ils sont écrits).

« – et *je* ne dis rien [...] » (p. 14), « *je rappelle* » (p. 20), « *Je rappelle...* Mais à quoi bon ? » (p. 21) « À vrai dire, lecteur, sais-tu exactement qui tu es ? Et pourquoi voudrais-tu que *je sache tout de moi* ? N'as-tu pas d'ailleurs, dans ce que *je peux dire*, envie de te retrouver sans te reconnaître ? » (p. 21), « (tiens ! ça *m'a échappé*) » (p. 29), « (et *je ne parle pas de [...]*) » (p. 85), « Et croyez bien qu'ainsi *je plaide* pour *mon* saint autant que pour le vôtre ! » (p. 96), « Le cheval, dont *je parlais tout à l'heure*, c'est de la chaleur » (p. 111), « *Qui puis-je ?* » (p. 126), « *Je veux parler ici* » (p. 135), « *je vous l'avoue* » (p. 185), « et *je dis simplement que* » (p. 216), « *J'énumère donc* » (p. 241), « *je m'en confesse à vous* » (p. 261), « On efface tout et *je recommence* » (p. 282).

Le pronom personnel de 1^{re} personne n'est donc pas utilisé pour flatter l'ego de l'écrivain ni mettre en avant sa personne puisqu'il se fait beaucoup plus rare dans un livre où Hervé Bazin décide de se livrer, que dans les quatre romans de notre étude dont « je » est un peu le fil conducteur : ce pronom n'a donc aucune valeur égotiste, mais répond à un besoin littéraire d'augmenter la cohésion du texte. L'auteur s'en était déjà expliqué lors du premier colloque d'Angers de 1986 au cours duquel il avait déclaré (p. 187) :

« Le privilège de la “première personne” est de donner de l'unité au récit. Le risque est de ne fournir qu'un point de vue. C'est pourquoi quand je manie le “je”, vous voyez apparaître des contradicteurs. Dans *Au nom du fils*, Mariette est là pour jouer ce rôle. Dans *Le Matrimoine*,

c'est l'oncle Tio qui sert des vérités à son neveu Abel. L'équilibre est ainsi rétabli. Il m'est arrivé d'écrire deux textes : un au "je", un au "il"⁸⁶ »,

comme par exemple *L'Huile sur le feu*, précédemment analysé dans notre étude en prenant en compte cette particularité.

La liste suivante contient en italiques tous les indéfinis génériques qui prouvent encore le souci particulièrement attachant d'un auteur tourné vers les autres :

« Car ce n'est pas seulement l'Écriture qui s'en prend à *quiconque s'élève* », « comme *chacun* » (p. 48), « une cocarde n'étonnera *personne* » (p. 65), « *D'accord ! Mais qui*, en son absence, posséderait encore sa vigilance, sa puissance d'interroger ? *Qui*, dans une autre expérience de *notre condition*, [...] la remplacerait comme relecture du monde ? » (p. 195), « *Chacun de nous est unique, on le sait [...] nul ne devrait faire de cours à quiconque* sur ce qui n'a de source qu'en *lui* » (p. 202), « *Ceux qui* ont été caressés dans *leur* enfance n'imaginent pas à quel point *ceux qui* ne l'ont pas été les envient » (p. 242), « *Répondre que la question [...] c'est oublier* » (p. 243), « *Mais chacun sait que* » (p. 258-259). À la page 195, le pronom interrogatif s'interroge sur son identité ; à la page 242, c'est l'absence d'antécédent précis qui rend le pronom relatif indéterminé ; à la page 243, c'est le mode impersonnel de l'infinitif qui généralise la formule.

Dans son discours de réception à l'Académie Royale de Langue et de Littérature Française (Belgique) consacré à Gabriel d'Annunzio, Bazin avait – intentionnellement sans doute – déclaré⁸⁷ : « Il est deux sortes d'écrivains, ceux qui ne savent parler que d'eux-mêmes et ceux qui imaginent en dehors de leur sphère, qui savent s'inspirer de la richesse objective des êtres et des choses. »

Par l'utilisation particulière qu'il fait du pronom « je », il prouve son appartenance à la deuxième catégorie d'écrivains, la seule capable d'intéresser le lecteur, de le flatter par cette sollicitude. Christine Gendre a bien raison de remarquer, page 110 des *Actes du colloque d'Angers 2009* : « Hervé Bazin se promène sur l'échelle qui lie le général au particulier, l'universel au personnel ».

86 Intervention rappelée par Anne-Simone Dufief, page 48 des *Actes du colloque d'Angers 2009* dont elle était la directrice.

87 Intervention rappelée par Hervé Menou, page 66 du même ouvrage.

La parabase qui permet le lien entre les deux conceptions antinomiques a recours au saupoudrage de formules très baziniennes par la force de leur expressivité et de leur honnêteté.

Observons tout d'abord les formules d'un dialogue rhétorique dans lequel le narrateur théâtralise l'argumentation, en mettant en scène les objections du lecteur qu'il devance. La théâtralité implique la distanciation et favorise l'humour, nous l'avons déjà observé, par exemple dans la mise en scène des personnages dans *Vipère au poing*. Comment ne pas être là encore séduit par ce jeu, et par cette présence si attentive à l'autre qu'elle est capable d'anticiper ce qu'il va penser, si conciliante qu'elle construit sa démonstration à partir du point de vue de l'autre, le gratifiant au passage d'un élogieux « superbe ! ». Le ton est enjoué, comme le prouvent les points d'exclamation nombreux, dynamique grâce aux fausses interrogations. Le jeu de la distanciation peut le pousser à se moquer de lui-même aux yeux du lecteur, comme au début de l'article sur Y dans l'*Abécédaire* (p. 277), où, en se traitant de philologue, il s'en prend à sa marotte : l'observation presque maniaque des mots sous toutes leurs coutures.

« *Superbe ! Mais qui triera ?* » (p. 33) « bien vivant malgré tout, *merci* » (p. 39), « *Angoissant, non ?* » (p. 41), « *attention !* » (p. 51), « *Attention toutefois !* » (p. 66), « *Eh bien quoi* » (p. 110), « *Question réglée ? Voire !* » (p. 128), « *Attention !* » (p. 138), « *Hommage rendu par le vice à la vertu ? Voire !* » (p. 139), « *N'est-ce pas vrai de toute sorte de tendresse ? [...] n'est-ce pas ?* » (p. 180), « *C'est insupportable !* » (p. 196), « *Et puis quoi ! [...] Il était bien commode* », (p. 223), « *Pourquoi se récrier ?* » (p. 224), « *Foutaise ? C'est vite dit* » (p. 231), « *La luxure, oui, madame, [...] L'envie de quoi d'ailleurs ?* » (p. 261), « *Tiens, voilà le philologue qui refait surface !* » (p. 277).

Dans les exemples des pages 33, 51, 66, 128, 138, 139, 231 ou 231 cités ci-dessus, le narrateur utilise une technique efficace pour gagner son auditoire : il approuve dans un premier temps le point de vue de l'opinion générale supposée, pour mieux la bousculer et la retourner à son propre avantage. À la page 33, Bazin fait semblant de partager avec enthousiasme la proposition de l'homme de lettres Pingaud qui suggère qu'au-dessus d'un certain tirage, les écrivains à succès rétrocèdent leurs droits à ceux qui ne méritent pas leur insuccès. Mais c'est pour mieux en souligner toute

l'absurdité par une simple question ouverte : qui triera ? La mise en œuvre d'un tel système étant impossible puisque trop subjective, la proposition elle-même devient ridicule. L'interjection « attention » aux pages 51 et 66 admet une vérité pour mieux la contrarier en avertissant sur la fragilité de cette dernière. Il y a donc là encore assertion puis remise en cause de l'assertion : le narrateur admet dans le paragraphe qui précède l'avertissement la possible perte de contrôle de la classe bourgeoise sur notre pays, compte tenu de la multiplication de certains facteurs austères, tels que « la perte des matières premières coloniales à bon marché, la crise de l'énergie, la concurrence industrielle d'Asiatiques sous-payés, le fait que tout l'Occident vit au-dessus de ses moyens » (propos d'une cruelle modernité !) ; mais c'est pour mieux affirmer la survivance du « néo-bourgeois » pour lequel, « si la fortune disparaît, le volant de sécurité deviendra la compétence ». À la page 66, le narrateur accepte l'étiquette de « conteur » ; mais la légèreté du titre (puisqu'il l'accepte « sans complexes ») est immédiatement contredite par l'objectif social de l'écrivain, par le réalisme de ses romans. Si « le talent enrobe la pilule », l'écriture s'enorgueillit d'être « une médecine », valeur placée beaucoup plus haut que celle du « conteur ». L'adverbe « voire », quasiment synonyme de l'expression « c'est vite dit » et précédé d'une question rhétorique illustre le même procédé argumentatif. Le narrateur anticipe d'abord la réponse du lecteur à propos de la guillotine : « question réglée », pour mieux remettre en cause cette assertion grâce au point d'interrogation et à l'adverbe « voire » qui soulignent le caractère bien présomptueux de celle-ci. Même procédé aux pages 139 et 231. Cette technique permet d'une part de faire croire à la bonne foi de l'écrivain, capable d'envisager un point de vue opposé au sien, d'autre part d'appâter le lecteur dans une direction opposée à la sienne (puisqu'à l'opinion communément admise) au départ.

Dans *Abécédaire* se trouve justifié plus qu'ailleurs l'acte d'écriture : d'une part, l'auteur parle de lui-même pour que chacun se retrouve en lui ; aucun égoïsme, aucune outrecuidance. Tout est orienté vers autrui : c'est cette orientation qui soutient l'énoncé dépourvu de trame narrative dans l'œuvre. D'autre part, Hervé Bazin s'amuse à ébranler les convictions du récepteur et l'invite à réfléchir sans lui imposer quoi que ce soit. L'échange est fictif, puisque les interventions du lecteur sont présupposées, mais il s'ouvre, grâce aussi à l'expressivité de la ponctuation, sur une réflexion vivante et libre. Dans cet espace, le verbe à l'infinitif offre des points de

jonction, de même que les pronoms indéfinis « chacun », « tous » dont la valeur hyperbolique, associée à des adverbes comme « toujours », aux négations et aux restrictions, augmente la force de persuasion du narrateur.

De façon moins insistante que dans les romans, le narrateur ponctue son texte de mots qui traduisent le souci de dire avec le plus d'exactitude et de franchise possibles, en toute simplicité, ou dans les fausses complexités de la confession et de la prétérition. Les « aveux » sont plus détendus, plus libres parce que dégagés des affres de l'autobiographie ou de tortures psychiques fictives, même si le narrateur fait parfois semblant de chercher ses mots : « À vrai dire » (p. 18), « disons que » (p. 21), (p. 85), « voilà le bon mot » (p. 40), « disons mieux » (p. 87), « Je veux parler ici » (p. 135), « Eh bien, quoi ! Le mot le dit » (p. 144), « Mais comment dire ? » (p. 111), « Parler de morale, aujourd'hui, fait ricaner » (p. 166), « Mais ne restreignons ni le mot ni la chose » (p. 169), « Moi, je vous l'avoue » (p. 185), « C'est vite dit » (p. 231), « nous ne pouvons dire que » (p. 237), « j'énumère donc » (p. 241), « Allons ! Avouons-le » (p. 243), « Faisons simplement remarquer » (p. 245), « je m'en confesse à vous » (p. 261). Le narrateur rappelle par ces expressions saupoudrées dans l'ouvrage que l'acte de parole est difficile, soumis à des obstacles variés : à ceux du bon sens notamment et des règles (religieuses ou non) convenues. En fait, il donne ainsi l'illusion au lecteur d'assister « en direct » à la création littéraire, en optant pour une position aux antipodes des conventions. Après avoir énuméré, à ACCIDENT (p. 17-18), les trop nombreux déboires subis par le narrateur au cours de sa vie, la raison et le vieillissement voudraient que l'écrivain se mette au vert et regrette la vie calme qu'il n'a pas eue. Au contraire ! Et l'aveu de son attitude rebelle n'est pas pour déplaire. L'homme frondeur qui, malgré les obstacles, ne varie pas d'une ligne (attitude qui le rapproche, bien malgré lui peut-être, de celle dont la trilogie le dit issu) suscite l'admiration, en devenant le héros, le modèle à suivre. À la page 144, à INHUMATION, le narrateur secoue les convictions religieuses, en assimilant dans une fausse naïveté la terre dans laquelle on ensevelit les corps morts et la Terre Promise aux âmes vertueuses dans l'au-delà. Cette conception « littérale » qui fait fi des majuscules ne le dessert pas forcément, à une époque où, plus de trente ans après *Vipère au poing*, il n'est pas toujours de mauvais goût de réinterpréter le contenu des textes religieux : « Eh bien quoi ! Le mot le dit : voilà la Terre promise. » À la page 261, il passe en revue, sur le mode de la confession publique

(histoire de réveiller de vieux souvenirs ?) les sept péchés capitaux de la Bible pour offrir au lecteur une tentative de définition kaléidoscopique de sa personne : la démarche pleine d'humour a quelque chose d'un peu sacrilège, comme lorsque Folcoche forçait les enfants à un « déshabillage de conscience » familial et quotidien. Mais cette position en adéquation avec un certain athéisme n'est pas non plus pour déplaire, puisqu'elle contribue à parfaire le portrait d'un homme de convictions haut en couleurs. Être frondeur, c'est oser écrire sur des sujets qui font « ricaner », écrit-il au mot MORALE. Parce que l'écriture se heurte à un autre obstacle : le mensonge permanent, les attitudes composées en société, « dans un monde où le naturel, une fois chassé, ne revient qu'au galop d'escargot » (THÉÂTRE, *Abécédaire*, p. 243). Hervé Bazin l'a bien démontré dans sa trilogie. Les formules derrière lesquelles les rapports de force cachent leurs vérités, telles que « les traités de paix » ne sont qu'hypocrisie, explique-t-il à TRAITÉS (p. 245-246) : le langage est donc le complice, le garant essentiel du mensonge. Il devient donc difficile, dans ces conditions, d'exprimer la vérité, de trouver « le bon mot ». « Mais comment dire ? », s'enquiert Bazin auprès du lecteur (p. 111), pour exprimer des sentiments que non seulement la société, mais aussi la pudeur réprouvent ?

La fréquence des verbes à l'impératif, prenant en compte ou non le narrateur en plus du ou des lecteurs potentiels (c'est-à-dire la 2^e ou 3^e personne de ce mode) fait d'*Abécédaire* un guide pour mieux déchiffrer le monde, un code d'accès à notre société, au même titre que l'alphabet qui sert de clef pour comprendre les messages écrits. S'affiche ici encore le caractère supposé philanthropique du narrateur, et qui témoigne de la sincérité de ses projets de construction romanesque : songeons à nouveau à la lettre du 26 novembre 1955 adressée par Hervé Bazin à son ami Joël Picton, et dans laquelle il prévoit un vaste plan intitulé « Les Rezeau » : le programme est « vaste », « personnel », annoncé comme un « coup de projecteur sur différents aspects de la société moderne et différents types de cette société », comme une « dénonciation non gratuite de la décadence de notre civilisation », l'ensemble visant à bousculer les choses en vue d'un changement positif exprimé dans le mot « annonciation ». L'auteur éclaire le sens de ce dernier mot en citant en référence le roman *Lève-toi et marche* et un autre qui ne verra pas le jour, *La Belle*. Dénoncer la décadence bourgeoise, les hommes de loi (« notaires surtout »), les politiciens, le monde des Arts et des Lettres, montrer l'accession des classes moyennes et la

trahison de leurs moyens dresse un tableau bien noir dont l'intérêt est tendu vers une dynamique, l'espoir jusqu'au-boutiste, l'énergie de s'en sortir coûte que coûte grâce à des êtres d'exception. Si certains êtres humains apparaissent comme des monstres, c'est la façon dont ils mettront leur exception au service de leur propre ascension qui les érigera en modèles. Le narrateur ne fustige pas, il guide : c'est ce perpétuel souci de l'autre, cette mise à disposition constante pour l'autre, pour son lecteur, qui contribue à la séduction.

C'est ce statut tendu qui implique d'ailleurs que l'écriture dans son ensemble, de même que les procédés qu'elle met en œuvre, relèvent de l'énoncé explicatif : pour guider, il faut expliquer et s'expliquer.

Cette constante fait l'objet de la troisième phase de notre étude. À l'issue de la deuxième partie se trouve davantage mise en lumière la pertinence des propos d'Émile Faguet (*op. cit.*) cités en introduction et développés en partie par Roland Barthes : l'écriture bazinienne donne à réfléchir sur les « deux régimes de lecture » envisagés par ce dernier (*op. cit.*, p. 91). « L'une va droit aux articulations de l'anecdote, elle considère l'étendue du texte, ignore les jeux de langage [...] ; l'autre lecture ne passe rien ; elle pèse, colle au texte, elle lit, si l'on peut dire, avec application et emportement, saisit en chaque point du texte l'asyndète qui coupe les langages ». Cependant, la force des textes d'Hervé Bazin réside dans l'alternance, ou plutôt dans le fondu des mélanges : pas de « tmèse affaiblie » comme dans les romans de Zola, de Balzac de Dickens, de Tolstoï (Barthes, p. 90), mais une narration qui se produit à même la structure des langages et qui permet de goûter le récit tout en tirant une jouissance des « éraflures » des mots. De même, une lecture lente, par bribes, dans *Abécédaire* ou *Traits* se produit non seulement dans le volume des langages, dans l'énonciation, mais aussi dans la suite des énoncés, parce que l'auteur sait faire en sorte que « ce qui arrive au langage » arrive aussi au discours : la narration sait se faire accrocheuse et par là même intéressante parce que soucieuse des mots et entièrement orientée vers le lecteur.

TROISIÈME PARTIE

Le souci d'une explication permanente

Nos observations précédentes ont démontré le pouvoir de séduction du narrateur-auteur, déployée en plusieurs faisceaux : d'abord à la surface des mots, grâce à la maîtrise de procédés originaux, centrés sur les outils de la langue ; ces procédés qui attestent du style, c'est-à-dire d'invariants très marqués et indépendants des genres d'énoncés, impliquent d'emblée l'évidence qu'Hervé Bazin est un véritable écrivain. Ensuite, qu'il s'agisse d'énoncés à caractère autobiographique ou de la fiction, le narrateur produit une écriture d'une telle intensité que le récepteur s'oublie complètement, aux côtés de l'émetteur. Préoccupé d'alterner autant que possible les scènes, les personnages, les systèmes d'écriture, Bazin témoigne, dans son travail de renouvellement des figures, d'un souci constant de ne pas laisser ses lecteurs auxquels il consacre une définition pleine de considération dans *Abécédaire* (p. 153) : « Électeurs de l'auteur sans qui le plus génial n'existerait pas davantage qu'un député sans voix. » Une telle attention pourrait paraître paradoxale de la part d'un auteur qui pratique en apparence la première personne : trop centré sur soi, on oublie les autres. Elle pourrait même devenir suspecte de la part de quelqu'un qui soigne autant son image et n'ignore pas que sa survie dépend des lecteurs. La poursuite de notre étude s'attachera à démontrer que la plupart des procédés témoigne d'une véritable empathie : l'écriture est doublée, de façon assez systématique et quel que soit l'énoncé, d'une présence bienveillante et spontanée dont la visée ultime est aux antipodes du carriérisme égocentrique. En fait, la plupart des outils utilisés font partie intégrante des caractéristiques distinctives de l'auteur ; nous avons donc parfois eu à les mettre en valeur et à les étudier en première ou deuxième partie, sans en saisir tout de suite la visée ultime : fournir au lecteur des explications soigneusement argumentées dans le but d'un comportement altruiste. Toute la séduction du narrateur-auteur, déployée grâce à la maîtrise de l'écriture, soit dans les excès d'un jeu théâtral volontairement maladroit et plein d'humour, soit dans un tragique puissamment réaliste et railleur, garantit, nous l'avons observé, une distraction complète du récepteur. Dans quel but ? Lorsque le narrateur envisage l'individu qu'il a été, c'est pour mieux renvoyer au lecteur sa propre image, pour l'aider à *voir* clair en lui et à trouver les clefs de la nature humaine en général, de la société de la deuxième moitié du XX^e siècle en particulier. Tout est orienté de façon à ce que le lecteur ait l'impression de les trouver tout seul, très facilement, sans qu'on lui impose aucun système, ayant ainsi en permanence le double sentiment, d'une part

de devenir perspicace, d'autre part d'être constamment de connivence avec le narrateur-auteur. Même s'ils sont parfois factices – le lecteur n'est pas dupe –, cette complicité et cet échange constants contribuent à entretenir un sentiment de séduction chez le lecteur flatté par tant de sollicitude. Comment douter encore une fois que ce sentiment soit réciproque chez un auteur tellement préoccupé d'échanger avec son lecteur, et constamment soucieux de se justifier auprès de lui ? Toute sa personne en témoigne lors de rencontres avec son public : dans son article intitulé *Rencontre* (p. 27 des *Actes du colloque d'Angers 2009*), le journaliste Jacques Boislève raconte sur un ton amusé la disponibilité de l'auteur, capable sans doute de « planter » n'importe quel éditorialiste pour Jack Lang, et le ministre à son tour pour le président de la République François Mitterrand, mais néanmoins très disponible « sans plus de façon » pour son public, « pour les collégiens et les lycéens notamment ». Hervé Bazin lui aurait même confié : « les scolaires posent souvent des questions assez bateau. Mais je passe jusqu'à deux heures par jour pour leur répondre personnellement. » Cette préoccupation envers ses lecteurs va même le conduire à des soucis d'ordre posthume, dans la constitution d'un fonds Bazin soigneusement épluché, épuré pour se ménager la meilleure image possible auprès des chercheurs à venir dont il veut faciliter le travail qu'il considère, là encore, comme une excellente « assurance survie pour écrivains ». L'écrivain a donc constitué des dossiers, qu'il s'agisse de lettres envoyées, de lettres reçues ou d'articles de journaux, dans lesquels il ne sert à rien de s'évertuer à mettre la main sur un quelconque contenu dépréciatif à l'égard de l'auteur : le ménage qui a été fait témoignerait à lui seul de la préoccupation d'Hervé Bazin pour son image et sa postérité. À la page 39 de l'ouvrage précité sur le colloque d'Angers 2009, Anne-Simone Dufief constate : « en ouvrant les boîtes composées par Hervé Bazin on comprend d'emblée qu'il avait organisé la consultation de ses archives. Bazin reste en effet pleinement maître de sa communication ; il a trié ses archives » pour conclure, page 40 : « Bazin n'a cependant pas voulu une transparence absolue et le chercheur constate que l'auteur a supprimé un certain nombre de pièces. » Évidemment, tout tri nuit à l'objectivité. De plus, le chercheur est un invité attendu, guidé par un travail préparatoire fait par l'écrivain lui-même, et qui passe par la mise en valeur de ses documents de travail, de ses méthodes, des corrections indiquées telles quelles après coup par souci de clarté, des indications manuscrites comme celle « faite après coup pour

concordance », ou des reports de dates pour permettre à tout « visiteur » de comprendre la chronologie de la rédaction.

Dans un article sur le net, Arielle Noyère⁸⁸ souligne la difficulté de faire état du discours explicatif : « c'est une forme discursive difficile à circonscrire car elle est présente dans tous les genres de l'écrit et de l'oral, constamment convoquée et complémentaire des autres formes de discours ». Cependant, en mettant à jour ce type de discours par les différents buts que celui-ci cherche à atteindre, elle nous permet de mieux comprendre l'omniprésence du discours explicatif dans l'œuvre d'Hervé Bazin, quels que soient les genres littéraires dans lesquels il s'exprime : essais, recueil poétique, autobiographie ou fiction.

Si l'on observe tout d'abord l'ordre dans lequel se succèdent les réflexions et les différents arguments, qu'ils fassent partie intégrante du sujet (dans des ouvrages à caractère méditatif comme *Traits* ou *Abécédaire*) ou qu'ils interviennent en marge de celui-ci (dans les ouvrages à trame romanesque), on constate certaines constantes.

I L'ordre du texte

Très souvent, et surtout dans *Abécédaire*, dans lequel chaque paragraphe a un caractère argumentatif prononcé, l'auteur part du plus évident, ou du cas général, ou de la maxime, pour aboutir au moins évident, au cas particulier, ou à une particularité précise. Cette progression permet à l'énonciation de marquer sa neutralité et son objectivité, tout en recevant du lecteur une grande crédibilité puisqu'elle est ancrée dans le domaine du connu. Ce type de figure, que Marc Bonhomme aborde dans les « fonctions phatiques » et envisage dans un chapitre intitulé « Stimulation de la communication avec le savoir partagé d'un groupe⁸⁹ », « consolid[e] l'intégration des sujets communicants autour de connaissances communes, propres à un groupe », ici étendu le plus largement possible (Hervé Bazin « ratisse large » pour assurer la compréhension du plus grand nombre). Ce procédé a pour conséquence, selon Marc Bonhomme, le « renforcement du contact entre locuteurs et récepteurs » (p. 166), permettant de dynamiser l'effet des autres figures du discours. L'ordre du texte participe donc lui aussi d'une stimulation du plaisir à la réception. Dans

88 <http://www2.ac.lille.fr/mdl/Le%20discours%20explicatif.htm>, consulté le 1^{er} février 2010.

89 M. BONHOMME, *Pragmatique des figures du discours*, op. cit., p. 169.

ABAISSER, Bazin évoque globalement le dictionnaire, les Écritures, la nature humaine, un proverbe persan pour glisser de « nous » à « je », pour mieux se définir auprès du lecteur qu'il avertit par le verbe à l'impératif pluriel, donc collectif « soyez prévenus » : cet aveu d'inconstance qui consiste à reconnaître la tendance à « se hausser sur la pointe des pieds » de même que celle de « tomber sur les genoux » le rend, dans la contradiction, profondément humain (c'est-à-dire se reconnaissant d'un groupe d'êtres vivants imparfaits, aux critères ou vices semblables, mais pas toujours avoués), donc très sympathique. Dans ABANDON (p. 11-12), il aborde d'abord celui objectif de sa propre mère, « la petite Paule », délaissée par des parents trop mondains, pour parler de celui – subjectif – de cette même mère à l'égard de ses trois garçons, indifféremment délaissés : « Ils ont su ce que c'était, les enfants de la précédente dame [...] Ils ont su ce que c'était lorsque, dix ans plus tard, à son retour de Chine, les trois fils, si peu tels, découvrirent leur génitrice » ; la première femme du narrateur étant morte prématurément, ce dernier en quête de situations similaires à la sienne peut descendre tranquillement, branche par branche, l'arbre généalogique pour en arriver à la chair de sa chair, son propre fils, « orphelin de mère disparue » et ainsi mieux revenir à la marâtre Folcoche, pour conclure en utilisant la première personne du discours : « j'ai parfois songé à son autre porte molle et j'en ai éprouvé de la gêne, parce que tout de même elle m'avait lâché dans la vie » (p. 12). Prendre conscience d'une filiation d'enfants mal-aimés permet ainsi à l'écrivain de relativiser son propre cas, en changeant le regard irrespectueux qu'il portait sur sa mère grâce à un sentiment nouveau, né de cette vie perpétrée de branche en branche : la reconnaissance. En abordant le problème assez répandu du déboisement moderne dans le paragraphe suivant intitulé ABATTRE (p. 12-13), il le fait déboucher sur des considérations sur lui-même dans une phrase où il insiste sur la première personne du discours : « Je les connais tous, les derniers géants de ma proche forêt ». Le déterminant indéfini dans le groupe nominal à valeur générique « un arbre » conduit à la première personne « je » et à l'expression définie et familière « les derniers géants de ma proche forêt ». Le lecteur découvre, grâce à ce mouvement allant du générique à l'individu un narrateur respectueux de la nature, se revendiquant comme tel, lui rappelant avec plaisir ce Brasse-Bouillon qui faisait le point au sommet de son taxaudier et gravait sur les troncs des arbres de la propriété ce qu'il avait dans le cœur. Chacun comprend d'autant mieux la rage du jeune insurgé lorsque, dans *La*

Mort du petit cheval, il constate les dégâts commis par sa mère : « Dans le parc... c'est une façon de parler, il n'y a plus de parc, il n'y a plus qu'un immense chantier d'abattage. Fred m'avait dit qu'une équipe de bûcherons saccageait la futaie. Depuis un mois, la douairière a fait du beau travail ! De tous côtés s'allongent les chênes [...] plantés par des générations de Rezeau et qui portaient presque tous un nom : celui d'un aïeul ou celui d'un saint, parfois les deux. On y accrochait de petites niches et des bouquets craonnais » (p. 254, 255). Folcoche est donc d'autant plus sacrilège qu'elle s'octroie le droit de rompre cet enchaînement allant du général au particulier. Dans ABBÉ, la définition s'ouvre sur une énumération d'ecclésiastiques pour mieux considérer cet Abbé « avec un grand A » de Vioménil à propos duquel « tout demeure présent comme une paternité » dans le souvenir du narrateur qui, plus tard, a associé son nom à celui de ce prêtre sur une plaque ornant la petite place du village. ABSENCE commence par les pronoms indéfinis de portée générale « chacun » et « nul » dans la phrase « chacun sait qu'il mourra ; nul ne sait qu'il est mort », pour mieux se fermer sur le cas particulier du narrateur 1^{re} personne « j'ai appris cela en 1931, ma chérie, quand faute de toi l'existence m'est apparue faite de morts partielles ». Ici, l'ordre se fait à rebours du raisonnement, puisque si le paragraphe s'ouvre sur un postulat un peu absurde avec ses airs de lapalissade, il faut attendre la phrase suivante pour en comprendre la subtilité à la lumière de la vie privée de l'auteur : la mort physique exprimée dans la première partie de la phrase et à laquelle tout un chacun sait qu'il aura droit à la fin de sa vie s'oppose, dans la deuxième partie de la phrase, à la mort fragmentée, voire totale de ce qui constitue notre esprit, notre harmonie intérieure, si l'on vient à être privé, amputé d'un être cher. Si personne ne peut revenir à la vie pour raconter la mort physique, le désarroi et la douleur affective créent des dégâts invisibles et sournois capables de vider quelqu'un de l'intérieur à son insu. Touchante définition du paradoxe de la constitution humaine, dualisme qui réveille la conscience (ou la mémoire) de chaque lecteur. Dans ACADÉMIE, la généralité à la 1^{re} personne du pluriel qui commence l'article « nos motivations valent ce qu'elles valent » permet à l'auteur d'expliquer ses visées personnelles, c'est-à-dire pourquoi il a accepté la présidence de l'Académie Goncourt, en s'appuyant aussi sur cette phrase à la première personne : « j'aurais donné cinq ans de ma vie pour qu'à la parution de *Vipère au poing* mon père fût encore vivant ». De même, cette autre vérité générale « nous sommes tous

pétris de contradictions et, nous gaussant des normes, des honneurs, nous pouvons très bien les utiliser pour faire figure auprès d'un être pour qui cela compte » permet la justification privée suivante : « à défaut de tendresse la considération de ma mère m'a toujours paru plus importante à forcer que le jugement du siècle ». La généralité partitive « de tendresse » s'oppose à l'article défini du groupe nominal « la considération », le terme générique « (un) être » à « ma mère ». La première moitié de la définition d'ACTUALITÉ est générale, grâce à la proposition relative commençant par « ce qui » (« [c]e qui a de l'importance aujourd'hui et n'en aura plus demain »), dans laquelle le pronom relatif « qui » a pour antécédent le pronom démonstratif « ce » recouvrant globalement donc de façon imprécise la notion d'« actualité » ; elle débouche sur la forme tonique du pronom personnel de 1^{re} personne « mais il dépend aussi de moi de le ressentir comme tel, et je ne le saurai que bien plus tard, quand mon souvenir l'aura fossilisé ». Le lien logique d'opposition « mais » souligne la force de la subjectivité : en définitive, c'est la conscience individuelle qui triomphe des événements de masse. Seule la trace qu'ils laissent dans mon souvenir leur octroiera un « pouvoir de date ». Même tendance dans AMITIÉ : une proposition relative à valeur de maxime (« [q]ui ne la disperse pas y sera le plus sûr ») ouvre la définition qui se referme sur la forme tonique du pronom de 1^{re} personne « moi ». Dans AMNÉSIE, le narrateur s'envisage à la troisième personne : la notion justifie les expressions « ce garçon de vingt ans qui trempe dans une baignoire », « on éclate de rire » ou « le jeune homme », « le garçon ». Enfin, « le courant revient » et le sujet du verbe redevient la 1^{re} personne « je m'assois dans la baignoire ». Dans AMOUR, le « je » n'apparaît qu'une seule fois, trois lignes avant la fin de l'article. Même dans un article où la 1^{re} personne apparaît suffisamment tôt, le commencement de l'énoncé est général, évoquant un trait de caractère global du narrateur. Dans ANGLAIS dominé par la 1^{re} personne, le texte s'ouvre sur cette constatation d'ordre général : « il n'est pas dans ma nature de baisser les bras », afin de mieux expliquer ce combat à perte dans lequel Bazin aussi s'est engagé en acceptant la direction de l'Académie Goncourt, la survie de la langue française. Dans ARGENT, la 1^{re} phrase est une citation en italiques : « *Pensez-y toujours. N'en parlez jamais.* » De même dans AUTOBIOGRAPHIE, l'écrivain recourt à la référence, qui plus est nommée : c'est l'écrivain Chamfort qui ouvre le tir par la citation « *les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères : tout est toujours*

plus compliqué qu'on ne le dit ». Dans AVENIR, c'est d'abord une « excellente formule » qui donne à réfléchir sur l'importance de nos racines, toujours mise en évidence par les italiques et sa force allégorique : « *on a une lanterne dans le dos pour l'éclairer* ». AVILISSEMENT commence par un enchaînement de trois apostrophes, en italiques : « *Je ne vous ai pas demandé à vivre* », « *Je ne veux pas être celui que vous voulez* » et « *Je serai ce que vous redoutez me voir devenir* », après quoi le narrateur se revoit, s'adressant à lui-même de façon originale, en glissant de l'interpellation à l'adjectif possessif de 1^{re} personne assimilé à la 2^e personne du singulier, pour mieux marquer le dédoublement du narrateur en Jean et Bb : « souviens-toi, fils de mon père, avec quel plaisir tu les as bafouées, sa toque et sa toge ». Ces maximes en italiques, ces proverbes, ces formules toutes faites, ces généralités ou références familières lancent le discours explicatif en tant que connaissances partagées : à partir de ces topoï, le narrateur se distancie et varie les outils pour capter l'attention de son lecteur, se demande ce qu'il faut dire à l'autre pour éclairer ce qui pose problème, et a recours à certains outils tellement pertinents chez Bazin que le but est atteint. On a presque l'impression qu'il est allé chercher nos propres idées. Au mot BÉE, le lecteur commence par lire « la forte devise de Jacques Cœur », écrite comme à l'habitude en italiques : « *À bouche close n'entre mouche* ». À BIBLIOPHILIE, le paragraphe s'ouvre sur une des idées farfelues d'un confrère Mac Orlan : « *Vous rendez-vous compte, Hervé Bazin, [...] de combien de poulets vous êtes la tombe ?* ». BIEN nous fait d'abord méditer sur deux expressions : « *Il fait le bien. Il a du bien* ». BONHEUR commence par une prosopopée de Saint-Just : « *Le vois-tu là-bas, là-bas ? dit l'espérance. Bourgeois, manants, rois et prélats lui font la révérence...* ». BULLETIN par une citation de Talleyrand : « *Il prend son intérêt pour sa conscience et il le met dans l'urne* ». À CHAT, le narrateur cite Colette, Genevoix, Hue, Rivarol, Montaigne pour en arriver à « *Star* », sa chatte, comparée au passage au « polydactyle père Roquault de *Lève-toi et marche*. À CRIQUETS, Bazin part d'une phrase lue « quelque part » : « *c'est l'effet de groupe qui transforme les criquets, inoffensifs tant qu'ils sont solitaires, en terribles dévastateurs [...]* ». Le mot CRITIQUE s'ouvre sur une réflexion de Stendhal en italiques. CUL commence par une question de Vozniézienski : « *Fléau des chaises, serait-il le centre de gravité de la littérature ?* » À CYNISME, mot prétexte à caractère politique, le narrateur cite Alphonse Allais : « *Il faut prendre*

l'argent où il est : chez les pauvres ». À DEMEURES, la définition est lancée à partir d'une expression du poète Yves Martin « *Virtuose des domiciles* » que le narrateur reprend à son compte. À DÉSÉQUILIBRE, c'est Plisnier qui murmure : « *On pouvait voir venir* » du haut de la tour dite de César à Provins. La première phrase de DÉTRUIRE est la suivante : « Citons Raymond Aron : *L'Occident ne sait plus s'il préfère ce qu'il apporte à ce qu'il détruit.* » ÉCOLOGIE s'ouvre sur une recommandation de La Fontaine : « *Et maintenant il ne faut pas quitter la nature d'un pas...* » À FEMME (3), Bazin cite dans le premier paragraphe et entre parenthèses la boutade d'un ami, psychiatre hollandais, qui détourne là aussi le mot de ce à quoi le lecteur aurait pu s'attendre : « *Mes très jolies débiles trouvent toujours preneur, mes beaux idiots jamais.* » Dans FILLE (2), il se cite lui-même : « *Allons, bon ! La revoilà !* » Dans FILS, évidemment la tentation est grande de partir sur une connotation biblique, pour lui dont l'enfant le plus âgé a cinquante ans d'écart avec le plus jeune et qui, c'est le comble, a obéi sans le savoir aux préceptes de la Bible : « *Vos aînés seront déjà des hommes quand votre épouse allaitera Benjamin* », GRAND-MESSE emprunte évidemment à Mgr Grente : « *À la piété privée, pour l'exemple, s'adjoint le culte public* ». La formule va toujours un peu de soi et facilite l'adhésion, juste avant que la concomitance insinue l'hypocrisie. À HÉRITAGE, c'est Albert qui fait dire à tant de gens : « *Le mieux qu'un homme puisse faire de sa vie, c'est de transformer en conscience une expérience aussi vaste que possible.* » HOMME s'ouvre sur une phrase nominale caractéristique de la définition impersonnelle : « Être tout à fait improbable et d'ailleurs plus tardivement produit que tous les autres. » À IGNORANCE est rappelée une pensée de lord Kelvin. LAÏCITÉ débute par un cri collectif : « *Liberté de conscience !* » À LÉGITIMITÉ, la définition rappelle d'abord un titre de livre écrit par le grand-père, puis une citation de Malherbe, puis une lignée de têtes couronnées. LOTO est naturellement populaire pour se référer aux propos de joueurs anonymes. Quoi de plus évident qu'une remarque de Marie, la fermière de Madame mère, pour lancer le 1^{er} paragraphe du mot MADAME ? À MANDAT, le narrateur part d'une phrase extraite d'une lettre écrite à lui-même par Camus l'année de la mort de ce dernier : « *Parfois, je trouve ce métier dérisoire. Nous prenons la parole ; mais personne ne nous l'a donnée...* » MEURTRE s'ouvre sur « une formule qui fit fortune dans le roman policier », MIEUX sur « un proverbe inepte » rectifié par « le prof de rhéto de

Trévily », MORT par une citation de Chatterton, suffisamment évidente pour faire sourire tout le monde : « *C'est une expérience que je n'ai jamais faite.* » À MORTIFICATION, le narrateur énumère les personnages référents Néfertiti, Saint Louis, Jeanne d'Arc, la reine Victoria, Einstein, pour terminer par l'expression « comme vous et moi ». MUTATION interpelle Héraclite : « Et alors, Héraclite ? *Rien ne dure qui ne change* ». À MYSTÈRE, c'est Lamennais qui lance la réflexion par son constat : « *Il y a autant de mystère dans la science que dans la foi* ». ŒIL prend en considération une remarque du « vieux Gide » : « *Ah, c'est vous !* ». ODEURS part d'une expression donnée par Gabriel Garcia Marquez : « le jasmin s'appelle aussi *la fleur qui sort la nuit* ». À PÈRE, le narrateur s'appuie sur une phrase qu'il a écrite : « *Mon père, ce zéro au sourire si mou...* » À PÉRISSOLOGIE, il cite Grant, « dont on a pu dire qu'il savait se taire en douze langues ». PLANTATION s'ouvre sur une réflexion de La Fontaine : « *Passe encore de bâtir mais planter à cet âge...* » POÉSIE permet à Bazin de citer Pompidou : « *J'ignorais que vous fussiez poète et me réjouis de vous découvrir sous cet aspect qui me touche plus que tout (7-XI-72)* ». À POÈTES, c'est Horace qui ouvre le tir : « *Genus irritabile vatum !* » À PRÉMONITION, la définition commence par une exclamation de Pierre Lazareff parlant de Pompidou : « *Il ne passera pas l'année !* » À PRÉNOM, le narrateur donne d'abord la parole à sa seconde femme : « *Je ne sais pas comment t'appeler* ». PRIX s'appuie sur un néologisme dans l'air du temps : la « *souçonnite aiguë* ». PUBLICITÉ s'ouvre sur un adage latin jugé périmé : « *Ignoti nulla cupido...* ». RÉGIME repose sur une question posée à un sage : « *Quel est le meilleur gouvernement ?* » À RÉVÉLATION, on part d'une définition générale du mot « ontologie ». À RÉVOLTE, c'est une question habituelle de journaliste qui lance l'article : « *Qu'est devenue votre révolte ? Comment la conciliez-vous avec une carrière où vous sont venus titres et honneurs ?* » ROI débute par une expression dont Bazin ne précise pas la source, pour mieux la contredire : « *Je suis maître de moi comme de l'univers...* » À ROMANCIER, le narrateur s'arrête sur une opinion commune dans le monde de la critique : « *Ce qui compte avant tout chez un romancier, c'est la dimension de la pensée, l'art vient après* ». À SAVANT, il évoque le début de la célèbre maxime de Rabelais : la « *science sans conscience* », pour citer Jean Rostand, Lhéritier, Otto Hahn, Oppenheimer ou Einstein. SECRET part d'une réflexion de Montherlant, surprenante par son peu d'académisme, et citée

par Sipriot : « *Cache tes secrets comme le chat cache sa crotte* ». À SÉLECTION, on a de nouveau recours à la formule latine : « *Dura lex, sed lex* ». SEPTUAGÉNAIRE rappelle ce que « certains disent » : « *Tu te portes bien* ». SOTTISE débute sur une réflexion probablement de l'époque de Jules Ferry et taxée d'emblée de bourde : « *Elle disparaîtra avec l'instruction généralisée...* » SOUFFRANCE considère l'expression de « jadis » : « *la sainte souffrance* » pour terminer par la loi sartrienne : « *L'enfer, c'est les autres* ». À TAPEURS, le narrateur considère un proverbe oublié : « *ami au prendre, ennemi au rendre* ». À TOLÉRANCE, il cite Claudel : « *Il y a des maisons pour ça* ». TRANSFORMATIONS s'ouvre sur une question présentée comme habituelle : « *Si vous aviez droit à un prodige, lequel choisiriez-vous ?* » VERBE part d'un questionnaire de Proust. VINGT débute par une expression du « gars Georges » qui, comme Molière, disait « *six-vingts* » pour cent vingt. VOIR constitue pour le 1^{er} paragraphe un texte abrégé, précise Bazin entre parenthèses, de Valéry : « *Un homme... témoin de la bataille de X ou de la Résurrection peut toujours considérer ses ongles... Il supprime les effets, restreint le champ, se cantonne...* » À VOYELLES, le narrateur saisit l'occasion de rebondir sur le premier vers du poème d'Arthur Rimbaud : « *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...* » À Y, il s'appuie sur Hugo pour des considérations philologiques. C'est Pascal qui ouvre la définition de ZÈLE. Tous ces topoï placés au début de chaque article sont autant de pierres d'appel, de tremplins pour faire rebondir la réflexion du narrateur de façon inattendue et celle du lecteur après lui. Ce sont aussi des facilités mnémotechniques, des invitations à poursuivre plus en profondeur : en cela, ils sont des armes de séduction très efficaces. Parce que les problèmes abordés l'ont déjà été dans des époques parfois très reculées, la réflexion témoigne aussi malheureusement d'une difficulté effective de la nature humaine à se corriger et à progresser. Le principe de l'écriture fragmentée permet aussi, dans cet ouvrage comme dans le suivant, de passer d'un sujet de réflexion à l'autre, d'un paragraphe à l'autre dans *Abécédaire*, d'un poème à l'autre dans *Traits*, sans organisation apparente, en éblouissant le lecteur d'un véritable feu d'artifice de formules, de jeux de mots, de références suffisamment abordables ou inattendues pour ne pas le rebuter. Cette découverte de l'auteur-narrateur par bribes ignore l'ennui et le narcissisme auxquels on aurait, dans le cas d'un écrivain qui a l'intention de parler de lui, été en droit de s'attendre. Ici encore, Hervé Bazin séduit par ses qualités d'adaptation, puisqu'il

choisit un type d'écriture parfaitement adapté aux libres vagabondages de la pensée et surtout à la parole plurielle, telle que la conçoit par exemple Maurice Blanchot. Dans un article intitulé *Memorandum sur le cours des choses*⁹⁰, ce dernier considère, parmi quatre sortes de fragments, une quatrième catégorie qui caractérise bien les deux œuvres inclassables de Bazin, c'est-à-dire « une littérature de fragment qui se situe hors du temps, [...] parce qu'à côté des formes de langage où se construit et se parle le tout, parole du savoir, du travail et du salut, elle pressent une toute autre parole libérant la pensée d'être seulement pensée en vue de l'unité, autrement dit exigeant une discontinuité essentielle ». L'écriture de *Traits* et d'*Abécédaire* offre cette discontinuité essentielle, mais aussi l'universalité, dans une écriture qui questionne le monde et l'écriture elle-même, « une écriture qui suspend son geste, ouvrant ainsi au dialogue, à la parole plurielle » (Blanchot, dans la revue *Lignes*, p. 187-188). L'habileté avec laquelle Bazin gomme la première personne, doublée de réflexions permanentes sur les mots, fait de l'écriture fragmentaire l'expression de ce que Blanchot nommera plus tard « la communauté inavouable ». En procédant du général au particulier, cette écriture devient vraiment celle « de la parole anonyme, de la rumeur et du bruissement, parole de tous, pour tous » (*ibid.*). Sans y voir forcément, comme Blanchot, la voix du dernier homme, parole eschatologique, voix prophétisant pour et dans « l'absence de temps », on comprend l'importance des titres, aussi diffus et libres dans un ouvrage comme dans l'autre. Dans *Traits*, pas de classement alphabétique d'ailleurs, le seul ordre semblant, comme il l'est écrit sur la quatrième de couverture, le « hasard des trouvailles » évidemment hors du temps, puisque ces bribes s'étalent sur trente ans. La séduction naît donc d'un même sentiment de liberté, d'une « distraction » du lecteur face à une mosaïque de pensées, face surtout à un auteur fidèle à lui-même.

Observons comment, dans cet ouvrage, Bazin utilise encore la même démarche, partant du général pour aboutir au particulier, dans un éclatement de thèmes très divertissants : *Sans jamais lire à fond* s'ouvre sur l'expression idiomatique « les gens à la page » ; à la réflexion sur *la justice immanente*, il part d'un propos célèbre de Marie-Antoinette. La page 10 a pour titre une morale de La Fontaine connue de tous, même des plus petits. *Nimbus* (p. 20) s'amuse de la combinaison de 2 expressions

⁹⁰ M. BLANCHOT, « Memorandum sur le cours des choses », Revue *Lignes* n° 11, p. 187-188.

usées, le jeu étant facilité par le fait qu'elles appartiennent au même domaine capillaire : « saisir l'occasion aux cheveux » et « couper les cheveux en quatre ». *L'inacceptable* (p. 25) prend en compte les cris indignés de certains enfants, le clitique de 1^{re} personne ayant la propriété d'englober ceux du lecteur et ceux du narrateur : « *Nous n'avons pas demandé à vivre* ». Le titre *Les premiers et les derniers* (p. 27), évoque dans l'inconscient de tout un chacun la *Bible*. Mêmes allusions dans *La Chute* (p. 33), où le dernier vers appelle aussi dans la mémoire collective le vers 26 des *Châtiments* de V. Hugo, livre VII : « À la septième fois, les murailles tombèrent. » *Sur la berge* (p. 34) est l'évocation d'un thème cher aux poètes du XVI^e siècle comme Du Bellay, Ronsard, jusqu'aux romantiques : on se souvient par exemple de ces deux vers de Lamartine dans ses *Méditations poétiques* :

« *L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive ;
Il coule, et nous passons !* » (vers 35-36, livre X)

Ou de ces deux vers de Victor Hugo dans le recueil *Feuilles d'automne* (1831, XIV, vers 41-42) :

« *L'homme, fantôme errant, passe sans laisser même
Son ombre sur le mur !* ».

Se trouve donc mis en évidence dans l'ouvrage *Traits* le plaisir né de la notion d'intertextualité. Sylvie Freyermuth rappelle dans son étude sur Jean Rouaud⁹¹ le caractère conflictuel du concept, introduit par Julia Kristeva en 1967, et « qui utilise une notion déjà existante chez les Anciens, puisqu'on retrouve le terme latin *intertextus* qui caractérise une entité issue d'entrelacs, d'assemblage ou de combinaisons. » Alors que Julia Kristeva pose que « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte⁹² », Anne-Claire Gignoux, citée par Sylvie Freyermuth (*op. cit.*, p. 58) « met en évidence le caractère aléatoire de l'intertextualité conçue entièrement sur la notion de réception ». La jouissance complète de chaque fragment est donc conditionnée par les capacités interprétatives de chaque lecteur. Là encore, Bazin s'applique à provoquer des associations faciles, issues d'un fonds littéraire très accessible et suffisamment étendu, comme autant de codes qui permettront au récepteur de

91 S. FREYERMUTH, Jean Rouaud et le périple initiatique, *op. cit.*, bas de page 58.

92 J. KRISTEVA, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, avril 1967, p. 440-441.

déchiffrer les différents aspects de la vérité bazinienne. Selon Michaël Riffaterre⁹³, c'est d'ailleurs grâce à cette propriété d'intertextualité que le lecteur identifie le texte comme littéraire parce qu'il perçoit les rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie.

Sainte compréhension du cartésianisme (p. 35) repose sur une confusion chère au narrateur entre le verbe « suivre » et le verbe « être » et la déformation cartésienne qu'elle permet : suivre les autres est le signe d'un esprit réfléchi qui n'a pas à rougir de ce comportement. *Variante pour un proverbe* (p. 36) utilise la trame d'un théorème de géométrie terminé par la formule « en raison inverse du carré de la distance ». *La Course au trésor* (p. 41) s'ouvre sur une énumération de formules stéréotypées détournées de leur sens : la peau de l'ours (qu'il ne faut pas vendre) devient « la peau de la Grande Ourse ». Les trésors pour l'homme de lettres sont les idiomes, un pour chaque jour. *Autre variante pour un proverbe* (p. 42) est une déformation du proverbe biblique connu de tous : « dis-moi qui tu fréquentes et je te dirai qui tu es ». *Vérification* (p. 44) s'enclenche sur une règle de base des mathématiques : « Plus par moins donne moins », l'originalité étant de la mettre en adéquation avec une maxime « Les amis de nos ennemis sont nos ennemis » et d'en vérifier toutes les composantes, comme on le fait aussi dans le domaine mathématique des probabilités. *Cette fille aux toujours préfère les souvent* (p. 46) est une réécriture originale de ces vers célèbres de François de Malherbe dans des *Stances à M. du Périer* : « Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses, L'espace d'un matin. », la nouveauté jaillissant de la chute « des vents ». *Une seule fois dans la vie* (p. 47) part de l'expression rénovée par le singulier « chausser une botte de sept lieues ». *À propos du moine* (p. 49) associe dans l'inconscient du lecteur « moine » et « habit » par le biais de la célèbre maxime de Rabelais : « L'habit ne fait pas le moine ». *Petite, si tu rages* (p. 52) tourne autour du proverbe « pierre qui roule n'amasse pas mousse », combiné à l'expression idiomatique « jeter une pierre dans le jardin de quelqu'un » et signifiant lancer une pique à quelqu'un au cours d'une conversation. *Fatalité* (p. 58) se dévide sur la comptine en italiques « *Un peu, beaucoup, passionnément, À la folie, pas du tout...* ». *Le Trottoir* (p. 60) joue sur un épisode de la Bible : le pardon de Jésus à Marie-Madeleine. Pour aborder le problème de la

93 M. RIFFATERRE, *La Production du texte*, Paris, Éd. du Seuil, 1979, 284 p.

vanité, page 61, le narrateur a dans un premier temps recours à la métaphore usée du paon qui fait la roue. C'est en fait le second vers qui dynamise l'ensemble et sollicite le lecteur à plaisir dans une question ouverte : « Mais autour de quoi ? » *Dans le même contexte* (p. 63) justifie la double alliance de mots « honte/honneur » et « pucelle/putain » de façon originale parce que gratuite, par la seule similitude du premier graphème de chaque mot. Ou comment dérouter la raison par des similitudes aussi faciles qu'absurdes. *Coup double* (p. 66) commence par une phrase qui prend des allures de maxime, le mot « abusé » étant proche du mot « désabusé » et facilitant ainsi la mémorisation de l'ensemble. Même procédé dans le second vers de *Afin de nous sentir vivre* (p. 76) : « Nous n'attendons vraiment que l'inattendu ». Même jeu dans *De la reconnaissance* (p. 85) où « service » appelle « sévice » par un jeu de paronomase. *D'abord se conserver* (p. 83) commence par un premier vers dont les italiques indiqueraient qu'il s'agit de la formule mémorable d'un prudent, non nommé :

« S'il n'en reste que deux, je serai le troisième,
Murmurait le prudent en lorgnant la bataille,
La formule résumera sa gloire,
Mais s'il n'en reste qu'un il sera celui-là. »

Sans chercher d'ailleurs trop loin l'origine (après tout, quelle importance !) des citations de Bazin, qui avertit sans vergogne que « [c]omme les proverbes, [il] en invente ; et personne jusqu'ici ne semble s'en être aperçu⁹⁴ », le premier vers évoque, comme la variante du quatrième vers, deux célèbres vers extraits des *Châtiments* de Victor Hugo :

« S'il en demeure dix, je serai le dixième ;
Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là ! »,

finement mis à mal par le trait d'Hervé Bazin. C'est évidemment par le recours à la référence implicite que l'ensemble s'éclaire, mettant en valeur la friponnerie d'un auteur qui s'amuse à ébranler les poncifs sur leur socle.

Printemps (p. 102) s'amorce avec le titre d'un roman connu de Marcel Proust, « À l'ombre des jeunes filles en fleur ». Parfois, comme dans *On a toujours besoin d'un plus petit que soi* ou *L'argent ne fait pas le bonheur*, c'est le titre lui-même qui sert de pierre d'appel à la suite, constituée d'une simple chute. Dans *Un destin de médaille* (p. 115), c'est la structure comparative « A est à B ce que C est à D » qui

94 *Abécédaire*, p. 61.

facilite la réflexion. Le même procédé se prolonge dans *Les satellites* (p. 133). *À voix basse* (p. 124) s'ouvre et se ferme sur des bribes du conte oriental d'*Ali Baba et les 40 voleurs* déstructurées, détournées dans un autre contexte pour créer un nouveau sens original. *Une trop vieille dame* (p. 138) lance ses vers dans une formule consacrée : « ni dieu ni maître ». *La Casuistique* (p. 145) traite de propos de comptoir, dont la logique gouailleuse et décalée permet d'ébranler les bases de la chrétienté : quoi de plus familier que l'esprit fort du Café du Commerce, sur lequel l'auteur se défause ?

« Il disait, l'esprit fort, au Café du Commerce :
Rome estime avec raison
Qu'hymen non consommé n'est pas valide.

Mais que Rome soit donc d'accord avec elle-même !
Nous savons tous que la Vierge
À toujours refusé le devoir conjugal !...

Elle n'est pas l'épouse de Joseph !
Un tribunal ecclésiastique
Aurait dû, pour l'exemple, annuler son mariage. »

Bel « exemple », en effet, de raisonnement par l'absurde, de justice humaine à rebours : de là à reprocher aux parents de Jésus de ne pas s'être mariés à l'église... Le nombre n'est pas raison : voilà ce dont le lecteur doit se méfier. Par le fait qu'elle ne maîtrise pas toutes les contingences, la logique populaire s'enlise parfois dans ses absurdités. Finalement, aucune maxime, aucune loi, aucune citation n'est la voix de la vérité : il est ainsi possible de se jouer de tout. Les deux ouvrages inclassables et atypiques d'Hervé Bazin, *Abécédaire* et *Traits*, utilisent donc comme fondement à la construction de chaque paragraphe, comme point de départ à chaque explication et argumentation, des postulats qui, malgré l'hétérogénéité de leurs sources et du ton utilisé, ont la propriété de « faire mouche à tout coup », c'est-à-dire de ne jamais être refusées à la compréhension du lecteur. Ils représentent un amalgame de citations éculées, de références familières, de paronomases, de maximes connues de tout le monde : parce qu'ils s'appuient sur la mémoire collective, ils se dispensent de toute démonstration. Le lecteur est conquis d'avance, séduit par les jeux de mots, les détournements et les interpellations variés. Celui-ci est ainsi libre de se promener au hasard dans les deux ouvrages, découvrant à chaque paragraphe une des multiples facettes de l'auteur.

Qu'en est-il de la démarche à l'intérieur d'une trame romanesque ?

On constate que dans les romans, qu'ils relèvent de l'autobiographie ou de la fiction, le procédé est d'une part beaucoup moins systématique, sans doute parce que relancer le lecteur à chaque fois dans un nouveau thème devient moins nécessaire, voire périlleux, là où la trame narrative joue son rôle unificateur. Dans les romans, le lecteur est pris dans l'enchaînement logique des divers éléments. La linéarité du type narratif est structurellement incompatible avec toute brisure. D'autre part et pour la même raison, les topoï sont uniquement centrés sur quelques thèmes dominants.

Dans *Vipère au poing*, le chapitre I s'appuie sur l'épisode mythologique d'Hercule au berceau étouffant les reptiles, image qui poursuivra longtemps l'auteur, jusque dans l'esprit de certains critiques. L'intervention *Mythocritique de la trilogie Rezeau* soutenue à la page 145 des *Actes du colloque d'Angers 2009 (op. cit.)* par Claude Herzfeld, qui ne résiste pas à emprunter le chemin de la mythocritique, pour rendre compte de la trilogie, en est une preuve. La référence la plus universelle sans doute et qui intervient en pointillés tout au long du roman est la *Bible* dans ses révélations les plus banales : l'aspect triangulaire de Dieu, indissociable du fils et du Saint-Esprit page 6, l'allusion au bâton de Moïse page 7, la solennité de l'expression page 22 « en cet an de grâce 1922 » parce que les enfants sont confiés à la garde de la grand-mère et que cette période de bonheur ne va pas durer. La formule « la loi nous fut donnée » auréole la journée du 27 novembre 1924 : l'expression ironise sur une rigueur qui, venue de Folcoche, est davantage diabolique que divine. Du coup, le jeu des personnages hésite entre tragédie grecque et scène de la vie religieuse, le mélange des deux rajoutant d'ailleurs au sacrilège et à l'ironie : émanant de la métaphore filée, l'adjectif dans l'expression « papa étendit une main solennelle » (p. 50) offre à ce père inexistant un rôle qui lui procure l'illusion d'une importance éphémère ; le mot est d'ailleurs repris dans le déni à la page 61 dans l'expression : « cette fois, point de comparaison solennelle ». À la page 84, le père Trubel est efficacement dépeint dans cette phrase à l'imparfait d'habitude : « Il se lavait toujours les mains et passait la cuvette de Ponce Pilate à la dictatrice » ; restant en prise directe avec la Rome antique, le narrateur s'amuse à préciser que sa destitution eut lieu en mars, au « jour anniversaire de l'assassinat de César ». Au début du chapitre X, « deux jours après – mieux que Jésus-Christ –, Folcoche était ressuscitée », Mme Rezeau bravant d'ailleurs les enfants avec la même image : « Mon suaire n'est pas encore filé ». Même contexte à la page 136 où les moustiques

sont définis comme étant « restés la troisième plaie d'Égypte », sans compter le mauvais jeu de mots sur le pape Pie VII au bas de la page 250. Optant pour l'humour, grâce aux parenthèses, à la parabase et à l'allusion indécente, le narrateur s'amuse de la couardise du représentant divin, en insinuant le caractère prémonitoire de certains noms : « (ce pape, c'est moi qui commente, bien entendu, ce pape qui avait si curieusement le nom de ce qu'il éprouvait sous la soutane en face du terrible conquérant). »

En fait, l'explication est plutôt sous-tendue par un désir de clarté, qui passe aussi par les répétitions, afin de s'assurer que le lecteur suive bien. On comprend mieux la notion de « boucle explicative » développée par Arielle Noyère, dans son exposé consultable sur le web, à propos du discours explicatif (référence précédemment citée). La notion de boucles explicatives qui « introduisent la démonstration dans l'argumentation » implique celle de reprise, de répétition. De nombreuses formules soulignent la redite ou la reprise de mots pour les pousser plus loin : « je le répète » (p. 6), « je veux dire » (p. 7), « je dis “pavées” car » (p. 15), « et vous estimerez comme moi » (p. 16), « achevez de l'apprendre » (p. 18), « la petite histoire ne vous a sans doute pas dit » (p. 18), « je tiens à le dire » (p. 18), « dont il faut dire que » (p. 39), « si vous voulez bien [...] vous constaterez que » (p. 40) et toutes les expressions relevées précédemment dans les occurrences du verbe « dire ». Dans la suite du triptique, le narrateur semble avoir lâché prise, en ce qui concerne les références à la foi, sans doute parce qu'il est plus préoccupé de montrer aux lecteurs les aboutissements d'une éducation à la Folcoche. Si l'expression « la loi nous fut donnée » est reprise au début du chapitre XI de *Cri de la chouette*, c'est pour souligner la trilogie, mais aussi pour mieux être remplacée par des attitudes contraires, une fois que le narrateur est « passé de l'autre côté », du côté des parents : « d'où, chez moi, l'institution du conseil ». Prises à l'intérieur du roman, les maximes deviennent les pensées ou formules des personnages : au début du chapitre XII du même roman, la vérité en italiques et entre parenthèses « un homme a deux jambes, une famille a deux ascendances » est une parole de Bertille. De même la remarque « les tout-petits, on ne s'occupe que de leur derrière. Puis on travaille des années à leur faire une tête, jusqu'à ce que, chez les tout-grands, on se retrouve assoté de l'ancien problème » en italiques en tête de paragraphe est « dite fortement » par Mme Caroux. Dans *La Mort du petit cheval*, le narrateur a recours à une

référence à la comtesse de Ségur, au début du chapitre X (mise elle aussi en valeur par sa place en tête de chapitre) et à la sagesse hindoue au début du chapitre XXVII.

Dans *L'Huile sur le feu*, seul roman à pouvoir être étiqueté fiction, le rôle du discours explicatif est peut-être plus essentiel qu'ailleurs, parce que l'œuvre a pour but principal de faire déchiffrer au lecteur les clefs essentielles du roman, et notamment le processus de cette maladie, peut-être transmissible, favorisée sans doute par un choc violent et qu'on appelle la pyromanie. Il faut que le lecteur puisse comprendre au fil du récit que Céline en est atteinte également, et en avoir la confirmation dans la brusquerie de la formule qui referme le roman ; permettre ainsi à la pensée de boucler la boucle en donnant son vrai sens au verbe « guérir » répété trois fois dans le premier paragraphe du roman. Si les autres œuvres utilisent abondamment les topoï et les images, *L'Huile sur le feu* compense par un recours plus abondant aux autres marques de l'explication, qui donnent l'illusion d'une prise en considération permanente du lecteur. Il convient de mettre en évidence ces procédés, et nous allons le faire dans le cadre de la fiction, puisque c'est ici surtout qu'ils sont les plus manifestes.

II Que la lumière soit !

Hervé Bazin s'applique à multiplier les outils qui lui permettront d'être le plus précis possible.

1 L'emphase

Dans une écriture qui donne à voir, le narrateur a forcément recours à des manipulations de la phrase et des mots, qui tendent vers l'emphase de ces éléments.

Dans *L'Huile sur le feu*, où le lecteur suit dans les pas de Céline les méandres sinueux d'âmes tourmentées, l'écrivain utilise tout d'abord une palette abondante de présentatifs qui témoigne d'une observation de l'extérieur, d'une prise de conscience progressive de la part de la narratrice Céline. Les personnages, dans leurs faits, leurs comportements, sont déchiffrés, mis ainsi en pleine lumière pour mieux être compris. L'humain, dans ce qu'il a d'inquiétant et de monstrueux, est au centre d'une réflexion dégagée de toute contrainte théorique, de tout postulat psychanalytique ou sociologique, afin de ne pas perdre l'objectif de vue. Voilà sans doute une des

caractéristiques principales de l'auteur : la recherche inlassable de ce qui fait l'essence même d'un être humain et une acuité dans l'observation qui saisit le lecteur indirectement concerné. Donner à voir le plus clairement possible, afin que le lecteur en déduise la vérité, en lui donnant le plaisir illusoire de croire que cette vérité procède de son élaboration personnelle, tel est le but de l'auteur, telle est son arme de séduction. Souvenons-nous de ce qu'Hervé Bazin écrit dans son *Abécédaire* au mot PSYCHANALYSE : « Même si ce n'est pas une science exacte, nous baignons dedans. C'est, en moins précis, devenu aussi banal que la radiographie. Toutefois ce n'est pas mon boulot. J'exprime des personnages, je décris des situations. Un romancier se situe plutôt du côté du patient que du côté du thérapeute. » Les objectifs de l'écrivain sont clairement énoncés : faire parler les personnages et décrire leurs situations. Dégagée de toute référence ou considération théorique, la lecture à fleur de peau offre à tous ceux qui s'y livrent un double plaisir : celui de côtoyer un narrateur vrai, sincère, et celui de se croire devenu intelligent. À condition de ne pas relâcher l'attention (qui devient vite tension au fil du roman), les méandres sont faciles à suivre. Nous avons précédemment montré l'abondance des occurrences du verbe « voir ». Les comportements sont parfois trop monstrueux, mais du coup plus faciles à comprendre et cette exacerbation des fonctionnements de l'humain permet à chacun d'entrer sans doute encore plus facilement dans les écrits de l'auteur comme dans un miroir et de savourer le plaisir de s'y reconnaître. On songe alors à ce qu'écrit Claude Roy dans son essai *Défense de la littérature* en 1968 :

« De quoi s'occupent les écrivains et les artistes en général ? Ils s'occupent d'éveiller l'imagination, de désengourdir cette dormeuse si souvent sourde, la sensibilité, de nous faire sortir de nous. (Ce n'est pas obligatoirement ; sortir de nos gonds). Il est vrai que cela donne d'abord beaucoup de joie. L'exercice des passions, des sentiments, des idées dont nous n'avions pas conscience qu'elles sommeillaient en nous, donne à l'esprit une impression de souplesse, d'enrichissement et de satisfaction, même dans l'insatisfaction. La culture, ce n'est pas d'avoir emmagasiné beaucoup de connaissances, c'est d'avoir ressenti beaucoup d'expériences et de sentiments. Ce ne sont pas forcément, toujours, de bons sentiments, mais il y a une joie aussi à comprendre ou à imaginer, grâce aux beaux monstres de Shakespeare ou de Dostoïevski, de Balzac ou de Sade, les abysses où chacun de nous risque de s'abîmer. »

Hervé Bazin fait donc selon cette noble perspective œuvre de littérateur, tout en faisant valoir non seulement son « utilité », mais surtout sa séduction par une libération des sentiments, des passions, des idées contenues en chacun et que ses beaux monstres à lui nous ont donné du plaisir à découvrir, tout en nous ramenant aussi chaque fois à nous-mêmes. Cette « joie à comprendre les abysses où chacun de nous risque de s'abîmer » est facilitée grâce à un double miroir grossissant : celui de

la théâtralité, que nous avons mise en lumière dans une partie précédente, et celui de l'emphase.

Bien que la pertinence des présentatifs soit, d'après la plupart des linguistes, une des plus difficiles à évaluer dans le sens où ces outils sont présents dans la plupart des énoncés, un relevé global des présentatifs dans le récit (sachant que dans les prises de parole des différents personnages, ils peuvent également être présents) nous permet d'apprécier leur fréquence et d'y voir un véritable outil explicatif, dont le narrateur se sert pour bien développer chaque situation : un classement nous permet de distribuer leurs rôles.

* Le premier groupe de présentatifs, voici/voilà, à apparaître dans le roman contribue à « créer l'effet de réel » dont parle Arielle Noyère dans son analyse, parce que ces deux mots, selon Alain Rabatel⁹⁵ « ont un caractère démonstratif nettement affirmé, et sont donc considérés comme des “présentatifs purs” » (p. 22). Ce premier type de présentatifs rappelle que la narratrice est un témoin privilégié de la scène et qu'elle emmène à ce titre le lecteur dans ses observations. Rabatel remarque à juste titre que « dans les récits, “voilà” est plus fréquent que “voici”, dans la mesure où l'opposition entre proximité et éloignement n'est plus guère pratiquée, au détriment de “voici” » (même page). Il poursuit, page 23 : « [t]out comme les autres présentatifs, [voilà] présuppose donc l'existence d'un sujet de conscience, et invite le lecteur à suivre les agissements et pensées de ce dernier comme s'il y assistait en direct. » Grâce aux présentatifs, énonciateur et co-énonciateur (c'est-à-dire lecteur) sont fortement impliqués dans la démarche explicative et argumentative de l'auteur-narrateur. L'énonciation se veut objective, c'est-à-dire entièrement tournée vers l'extérieur de Céline et réaliste puisqu'elle est la traduction d'un vécu en situation. Il est bon de rappeler, comme Rabatel, l'origine étymologique, toujours sensible dans les mots, de l'impératif « vois ci » (voici) et « vois là » (voilà) qui permet d'intégrer le co-énonciateur plus fortement (au sens où l'implication est plus libérale, moins contraignante) que « c'est ». On comprend alors d'autant mieux les efforts du narrateur pour rendre l'énonciation neutre, l'énonciateur s'effaçant, comme nous

95 http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00433041_V1, du 02/03/2010, page Internet titrée : Valeurs énonciative et représentative des « présentatifs » c'est, il y a, voici/voilà : effet point de vue et argumentativité indirecte du récit.

l'avons souligné précédemment, derrière ce « on » dont Sylvie Freyermuth rappelle, dans son étude sur Jean Rouaud, le qualificatif attribué par boutade dans le milieu des linguistes : celui de « pronom caméléon ». Dans un texte explicatif, « l'énonciation se veut neutre et objective, l'énonciateur s'efface derrière le ON [...] L'énonciateur passe à l'arrière-plan, le contenu de l'explication et le destinataire sont au premier plan », précise Arielle Noyère. Dans *l'Huile sur le feu*, le recours à ce premier groupe présentatif est d'autant plus fréquent que l'énonciation veut gommer Céline dans une démarche qui, partie du particulier, cherche à atteindre le lecteur en général. C'est à partir de ses remarques sur « voici/voilà » que Rabatel conclut d'ailleurs (p. 32 de l'étude précitée) à la force argumentative indirecte redoutable des présentatifs, « puisqu'après avoir participé de manière décisive à la construction de l'univers romanesque et à celle de ses personnages, ils nous (lecteurs) invitent à partager avec le focalisateur, les inférences tirées de l'observation des faits, sur le mode des évidences, dont on sait qu'elles ne sont jamais aussi efficaces que lorsqu'elles sont partagées, à notre insu ».

Un relevé du premier élément du binôme nous permet d'en mesurer l'importance :

« voici déjà trois fois qu'on est venu » (p. 9), « la voici qui ressort » (p. 11), « et me voici dans la salle » (p. 87), « voici le melon, la houppelande et les bottes » (p. 91), « nous voici dans Saint-Leup » (p. 124), « et qui s'égara, voici trente ans » (p. 151), « enfin la voici qui saute à la fenêtre » (p. 177), « me voici sur les briques du palier » (p. 154), « et voici la sirène qui débute solennellement [...] voici deux, trois gendarmes » (p. 157), « cependant la voici qui se baisse et jette le cadre » (p. 179), « Et me voici désarmée » (p. 195), « Et nous voici une fois de plus en tournée » (p. 209), « Mais voici que se succèdent une série de petits faits inattendus » (p. 221).

Dans ce relevé davantage peut-être que dans le suivant, le présentatif « voici » paraît particulièrement bien se prêter à l'expression de pensées qui sont ressenties comme le résultat d'un événement ou de perceptions antérieurs explicites ou suggérés. « Voici » offrant une plus grande proximité entre énonciateur et lecteur, l'explication suggérée par la narratrice Céline et même à travers elle dans l'enchaînement des circonstances semble plus resserrée, plus complice avec le lecteur. La plupart des expressions sont consécutives à un problème essentiel qui les précède et qui se trouve ainsi suggéré sans être dévoilé. Le présentatif est donc

explicatif dans la mesure où il met sous les yeux du lecteur les conséquences du problème. À la page 9, il lui apprend dès la deuxième ligne du roman que Céline, personnage principal et narratrice du roman, éprouve des contrariétés psychologiques suffisamment graves pour qu'« on » tente par trois fois de l'empêcher de ressasser ses souvenirs. A la page 11, le verbe « ressortir », dont le préfixe indique un retour en arrière, est la conséquence de l'intrusion de cette ombre qui avance jusqu'à traverser un jardin, pénétrer dans une grange où elle se paie par-dessus le marché le culot de s'attarder. Aux pages 87, 151, 157, 195, 209 et 221, la conjonction de coordination « et » avertit de la valeur consécutive de l'expression.

Le second terme du couple est plus fréquent, comme l'a annoncé Rabatel : cependant, on peut y voir d'une part l'opportunité pour l'énonciateur et le lecteur de prendre un certain recul (avec l'adverbe « là » de distanciation) afin de mieux appréhender les situations, d'autre part une variante quasi synonyme de « voici » pour éviter la lassante répétition involontaire (et l'on sait que Bazin est sensible aux effets de style qui préviennent une lassitude éventuelle du récepteur) et donner l'illusion d'une prise en compte très étendue (en 2 D) de l'espace.

Le second terme de ce premier binôme est utilisé de façon effectivement plus fréquente que le premier terme :

« La voilà qui se faufile » (p. 11), « voilà que je rêve » (p. 31), « victime d'une victime, voilà ce que tu es » (p. 60), « et me voilà derrière la porte [...] il y a de quoi » (p. 78), « Voilà que "Colu" ose répondre ! Pis : voilà qu'il nargue ! » (p. 84), « et la voilà tout de même lancée en flèche dans la nuit » (p. 90), « Et voilà que chacun de mes parents fait des incursions dans le domaine de l'autre » (p. 118), « me voilà châtiée. Ça y est » (p. 118), « mais voilà la preuve » (p. 120), « voilà qui simplifie bien des choses » (p. 123), « nous voilà sur la place » (p. 124), « voilà justement que l'humeur reprend le dessus » (p. 134), « Le voilà qui éclate de rire » (p. 135), « voilà votre étude préférée » (p. 151), « Les voilà » (p. 174), « voilà Céline giflée » (p. 180), « et voilà, c'est fini [...] voilà qu'enfin son incompréhensible calme m'apparaît ce qu'il est » (p. 204), « et le voilà enfin qui s'anime » (p. 206), « mais voilà le portillon qui tinte » (p. 210), « et voilà que ses prunelles donnent l'impression de tourner sur elles-mêmes » (p. 213), « voilà l'homme qui a pris tant de plaisir à culbuter dans les flammes la vieille Amélie » (p. 224), « le voilà obéissant à

la pendule ou à son estomac » (p. 225), « de saisissement, les voilà tous figés » (p. 240), « Le voilà qui se met à courir en criant » (p. 241).

Comme pour « voici », « voilà » est surtout lié aux personnages principaux : il les présente en pleine lumière dans un instantané prévisible dont le principal responsable à l'origine de l'enchaînement des événements est nommé quatre fois en deux pages (pages 91-92) : « un hasard ».

* Le deuxième groupe de présentatifs à apparaître dans le roman « c'est/ce sont » n'est pas aussi spatial que le précédent, mais est plus proprement discursif, c'est-à-dire qu'il permet à la linéarité de la phrase de faire comme une boucle, en faisant ressortir certains mots ou groupes de mots sur lesquels l'explication veut appuyer, ancrée dans une temporalité, puisque ces présentatifs peuvent se conjuguer. Un relevé dans *L'Huile sur le feu* nous prouve sa fréquence : « c'est justement ce dont je devrais me défendre » (p. 9), « cet incendie-là, c'était un incendie [...] Un grand sinistre, quand il ne dévore pas votre maison, c'est beau [...] C'est une date forte » (p. 17), « c'était la première phrase qu'il daignait prononcer » (p. 21), « c'était bien là une de ses remarques saugrenues qui lui faisaient tant de tort ! » (p. 22), « c'est que je viens de dire » (p. 27), « ce qui l'ennuie beaucoup plus, j'en ai l'impression, c'est que la fenêtre de l'office soit éclairée » (p. 28), « et c'est, en effet, de sa part, moins défi que rappel » (p. 30), « c'est toujours ici que je l'attends. » (p. 30), « c'est un monstre qui a pillé force moines » (p. 30), « c'est sous le signe du soutien-gorge que nous nous sommes connus [...] C'était mon cas » (même page), « c'est lui qui a rattrapé l'adjoint » (p. 36), « mais c'est pour retomber aussitôt » (p. 38), « c'est la voix de Papa qui nous a largement devancés » (p. 44), « c'était l'usage [...] c'était la prudence » (p. 56), « c'était encore à ma portée » (p. 62), « c'était son habituelle tenue de tournée » (p. 63), « c'étaient les quatre sinistrés, ceux de la veille et ceux des trois derniers mois » (p. 64), « c'était celle de Ralingue qui, dans la discussion, avait de l'autorité » (p. 65), « car des histoires, ce n'est pas moi qui en ferai » (p. 72), « c'est moi maintenant qui boude » (p. 73), « ce sont nos bougies qui l'intéressent » (p. 81-82), « c'est elle qui doit l'interpeller » (p. 83), « « Mais c'est pour ressortir aussitôt de l'autre côté » (p. 87) « c'est Papa qui piétine dans l'ombre » (p. 88), « c'est un cadastre ambulante et un excellent agent électoral » (p. 92), « c'est sa manière de garder » (p. 93), « c'était aussi une manière de me tenir à distance »

(p. 101), « Ce qui m'ennuie, c'est ce chien » (p. 103), « l'article premier de la sagesse, c'est de ne pas trop faire la subtile » (p. 111), « c'est ici que bute mon absurde souhait » (p. 115), « si ce n'est pas l'assiette qui casse, ce sera autre chose ! [...] Et Colu, c'est du patient, c'est du plat comme un confetti » (p. 116), « Mais ce n'est qu'une sorte d'effraction [...] c'est toujours moi qui suis punie de ce qu'ils font » (p. 118), « c'est un détail que j'ai fini par trouver tout à fait normal » (p. 119), « et c'est un peu comme si tu étais morte [...] c'est exactement ce que j'éprouve, ce soir [...] De fille à père, ce n'est pas si difficile » (p. 120), « C'est dans ce coin-ci que la sapinière embaume la résine [...] les ennuis d'autrui, c'est encore le meilleur médicament contre les siens [...] C'était visible l'autre jour ; ce l'est plus encore aujourd'hui » (p. 121), « ce n'est pas ce qu'il est en train de dire qui m'en convaincra » (p. 123), « c'est moi qui vais trôner sur la moleskine » (p. 125), « c'était bien pénible de dormir en se disant qu'on laissait brûler pour rien la lumière » (p. 127), « c'était M. Heaume et moi qui, depuis une heure, nous amusions ferme » (p. 129), « ce n'est pas du tout ce que je craignais » (p. 135), « c'est moi maintenant qui suis fébrile » (p. 137), « et c'est moi qui, très fière, toute heureuse de mettre en émoi la brigade, aurai le malheur de décrocher » (p. 138), « c'était moi qui ne me tenais pas droite... [...] c'était elle, pourtant, qui, au petit déjeuner, [...] s'était offerte le luxe d'une petite crise de jalousie » (p. 139), « c'est encore moi la plus blanche [...] C'est lui ! » (p. 140), « et le pire, le pire, pour le moment, ce n'est même pas cela, c'est ce silence qui nous sépare » (p. 141), « car c'est là qu'elle est partie [...] La vérité, c'est la vérité » (p. 143), « ce fut bien l'avis de Troche » (p. 146), « C'est la faute de cette patrouille » (p. 151), « C'est une grande scène tendre ? [...] Et ce ne sont pas des détails qu'il réclame [...] (c'est du marc de pommes aujourd'hui) » (p. 152), « c'est un fait » (p. 153), « c'est étonnant [...] c'est mon signal » (p. 154), « Mais c'est Mme Caré qui, la première, ouvre un four pavé de fausses dents [...] car l'extérieur, c'est le cimetière » (p. 156), « Mais oui, c'est M. Heaume qui les accompagne » (p. 157), « ce n'est pas non plus la sienne » (p. 159), « c'est un mot qui a gardé chez nous son vieux sens » (p. 163), « c'est une façon de dire : je suis pressée » (p. 168), « ce fut un nègre qui nous reçut » (p. 169), « ce n'est pas toi, qui, cette fois, en est responsable » (p. 173), « car ce n'est pas nécessaire » (p. 181), « ce n'est pas tellement cela qui m'effraie » (p. 182), « c'est la vérité » (p. 183), « c'est dans la même intention [...] en fait d'ennui, ce n'était pas ce

qui se faisait de plus grave à la maison » (p. 187), « et c'est bien ce qu'il va faire » (p. 193), « c'est ce bruit régulier d'herbe froissée [...] ce n'est pas vrai [...] c'est absurde » (p. 194), « l'incendiaire, par procuration, c'est l'épouvantail [...] ce n'est pas celui que j'espérais [...] c'est tout de même le sien » (p. 195), « j'ai mal au cœur : c'est la juste expression » (p. 197), « affolée à l'idée que c'est peut-être lui qui s'en va » (p. 198), « c'est lui qui avait mis le couvert » (p. 199), « c'était le comble ! [...] ce n'était pas le moment d'attirer l'attention » (p. 200), « ce fut le tintamarre de la clique » (p. 201), « c'est un refrain qu'il emploiera jusqu'à la fin. C'est une excuse [...] Ce sera dur [...] Son silence, c'était le château menacé de la légende » (p. 205), « c'est fini pour ce soir [...] c'est l'intermédiaire qui parle » (p. 207), « ce n'est pas le rôle d'un possédé de nommer son démon [...] C'est moi-même qui l'ai poussé dehors » (p. 209), « C'est la suie qui se décolle » (p. 210), « ce ne sont pas les allumettes, ce sera le gardénal que je cacherai » (p. 214), « c'est moi qui ne sais pas utiliser la grimace [...] c'est l'heure dangereuse entre toutes ! » (p. 215), « celui qui l'a mérité, ce n'est pas lui, ce sont les responsables de cette immense injustice » (p. 220), « c'est la fin [...] mais c'est la fin » (p. 221), « puis c'est le tour du cérificateur » (p. 222), « Ce qui me déchire, c'est l'idée que pourrait disparaître ce casque de drap noir » (p. 224), « C'est à lui qu'elle s'est adressée » (p. 225), « et c'est à moi qu'il répond » (p. 226), « contrairement aux lois, ce sont les pères qui sont reconnus » (p. 229), « et ce fut, en effet, d'un sommeil total [...] » (p. 232), « c'est qu'il s'agit moins de curieux que d'habitants de la rue » (p. 235), « non, ce n'est pas ma mère. C'est M. Heaume [...] C'est bien le moment de s'afficher ! [...] Mais ce n'est plus mon père [...] c'est son démon » (p. 237), « et c'est moi qui le condamne » (p. 238), « C'est Bortraux » (p. 239), « Et c'est pourquoi mes yeux le quittent [...] Mais c'est une grâce que je ne peux m'accorder » (p. 240), « Allons ! C'était bien l'heure ! » (p. 241).

Rabatel écrit, dans son article (internet, *op. cit.*, note 95), que « c'est est un présentatif existentiel parce qu'il participe de la construction des effets de réel concernant les objets, ce qu'on pourrait appeler une *mimèsis de l'objet* ». Il est intéressant de constater que de nombreux éléments introduits par le présentatif sont abordés par ce qu'ils ont de concret, de matériel, même quand ils relèvent de l'humain. Ce mécanisme de chosification (dans le cas où il est appliqué aux personnages) ou de matérialisation (appliqué aux comportements, aux sentiments, à

l'impalpable) « participe stratégiquement à la création d'un sujet de conscience » percevant et pensant, ce que constate Rabatel à la page 11 de l'article précité, et propose ainsi au lecteur une perspective subjective qui contribue à l'explication des phénomènes. Cette intention suffit à justifier sa fréquence, nettement supérieure aux deux autres groupes de présentatifs. Le père de Céline est perçu (p. 44) par sa voix, de même que Ralingue (p. 65) puis par sa tenue de tournée (p. 63), pour être présenté comme « un cadastre ambulant et un excellent agent électoral », en fin de paragraphe (p. 92). À la page 116, Colu est associé à un confetti pour bien matérialiser sa patience. Autre personnage à être perçu de façon réductrice, à travers le prisme déformant de la réification : Mme Caré, réduite à sa bouche, c'est-à-dire à « un four pavé de fausses dents » qu'elle ouvre, page 156, pour hurler. Le temps pris en compte dans l'expression « c'est une date forte » se trouve concrétisé par son association aux deux groupes nominaux qui précèdent : « un grand sinistre » et « un film tragique », l'ensemble étant réuni par un adjectif capital et répété plusieurs fois par M. Heaume : « c'est beau » dont le sens est lié au concret, puisqu'il qualifie paradoxalement une dégradation matérielle, l'incendie, offerte aux regards de tous les villageois. La personnification apportée par le verbe « buter » dans l'expression de la page 115 « c'est ici que bute mon absurde souhait » est presque synecdochique : les pensées de Céline deviennent son corps tout entier qui trébuché sur un obstacle majeur : la nuit, au cours de laquelle, c'est dans l'ordre des choses pourtant, le démon est lâché. De même, à la page 111, « l'article premier de la sagesse » est présenté par le verbe « faire » qui la concrétise. Les ennuis sont métaphorisés en médicaments, l'invisible devient visible grâce au présentatif « c'est » (p. 121). À la page 141, le « silence » se matérialise aussi, sous l'effet du présentatif, puisqu'il a maintenant la propriété de séparer, comme un obstacle matériel, Céline de son père.

Il est à remarquer que les emplois de « c'est » sont en majorité anaphoriques, ce qui prouve leur rôle explicatif et la sollicitude de l'énonciateur à lier les étapes successives du drame.

* Le dernier type de présentatif « il y a », « atteste l'existence ou la non-existence d'un phénomène, lequel n'a pas besoin d'être déterminé, et encore moins, référé »

écrit Jean-Claude Chevalier à la page 85 de son article⁹⁶. Cependant, si certaines expressions, comme celles des pages 29, 30, 81-82, 97, 103, 118, 171, 194, ou 197 par exemple, se contentent de confirmer la présence d'un élément dans l'histoire (racontée par Céline et où cette narration indirecte nécessite davantage que dans un récit vécu en direct de poser des jalons pour ne pas embrouiller le souvenir), la plupart des autres sont rendues subjectives soit par des mots de vocabulaire révélant le jugement de l'énonciatrice, soit par la négation dont l'effet est encore plus intéressant puisqu'elle vient s'opposer à ce à quoi le lecteur, comme la plupart des personnages de l'œuvre, aurait pu s'attendre, en renforçant ainsi l'attention entre narratrice et lecteur. Alain Rabatel précise lui-même dans l'article précité : « la négation qui affecte le présentatif [il y a] est une négation polémique [...] ce qui confirme la valeur subjectivante du PDV⁹⁷ ». Commentons quelques interventions subjectives : dans l'expression de la page 32, le groupe prépositionnel « entre parenthèses » ajoute une pointe d'ironie et sous-entend au passage le point de vue de Céline sur le principe de faire des économies, fortement contrarié par la dévaluation de la monnaie. Ce groupe de mots précède une réflexion plus directe et claire : « L'économie ? Quel leurre ! Dans ma courte expérience de capitalisation, je perdais plus de cent francs de nickel démonétisé. » La remarque est étonnante d'un personnage qui s'était constitué deux tirelires : bel exemple d'autodérision. Parce que cette conception correspond bien à celle de l'auteur, ce dernier a trouvé sans doute là (comme ailleurs) une occasion pour faire passer ce qu'il développera de façon plus approfondie dans l'article ARGENT de son *Abécédaire*. La restriction contenue dans l'expression de la page 40 traduit l'ampleur de l'incendie qui a tout absorbé de l'espace environnant des sauveteurs. L'adjectif intensif « tels » (p. 120), suggère l'état dans lequel se met Céline après avoir eu la preuve de l'infidélité de sa mère, et ce mot s'oppose à l'analyse indulgente et posée que la narratrice fait au même moment de la situation, la raison venant comme s'insurger contre le naturel. L'adverbe « bien entendu » (p. 121), est développé dans la phrase qui le suit : « [o]n ne peut plus faire un pas sans les trouver. » L'adverbe « trop » dans le relevé de la page 232, de même que l'adjectif « première » (même page) témoigne de

96 J.-C. CHEVALIER, « Exercices portant sur le fonctionnement des présentatifs », *Langue Française* n° 1, p. 82-92, 1969.

97 Abréviation pour « point de vue », raccourci fréquent dans de nombreux ouvrages de linguistes.

l'agacement de Céline contrariée dans ses faux espoirs, dans ses « après tout », par un hasard qui s'acharne à accumuler les preuves. L'expression « il y a longtemps que » (p. 238), de même que l'adverbe « en effet » (p. 241) fait comprendre au lecteur le dualisme qui tiraille l'adolescente : horrifiée par le monstre, elle est néanmoins pleine d'admiration pour les qualités d'anticipation et de connaissance du terrain de son père. Mais les mots de vocabulaire subjectifs ne manifestent pas tant la réactivité de Céline que la négation : chacune de ces négations, mise en valeur par le présentatif, exprime une déception plus ou moins vive de la narratrice. Par exemple, la première expression (p. 29), est une offense à tout le rituel scrupuleusement observé par Heaume et Céline avant de parvenir dans cette pièce : méandres de troènes, une première porte inutilement fermée à clef, puis le coup de talon sur une dalle de fonte creuse, puis trois coups frappés à une autre porte, après quoi il faut se glisser derrière une tapisserie, puis manœuvre d'interrupteurs avant de passer à quatre pattes sous la tapisserie des Gobelins pour aller plus vite : personne dans la pièce. Le constat (p. 88), est négatif, puisque si Eva s'était trouvée chez les Troche à ce moment-là, la quête de Colu était terminée : Mme Colu ne pouvait donc plus être ailleurs. La négation (p. 152) traduit la détresse de Céline qui, alors qu'elle sent que « le pire se rapproche d'[elle] », regrette l'absence de ses parents, le dessous-de-bras de sa mère ou le gilet de son père pour y enfouir son nez. La remarque de la page 156 va aussi à l'encontre de ce qui est attendu par tous les villageois : l'église présente les aspects d'une église qui brûle, en devenant comme une lampe « qui sort de l'ombre toutes les façades de la place, les badigeonne de toutes les nuances de l'arc-en-ciel » (même page), mais pas la moindre odeur ni trace de brûlé. Le présentatif qui ouvre le chapitre XXIII (p. 171) exprime l'angoisse de Céline et de son père face à une appréhension malsaine qui se concrétise trop vite, et qui est née à la fin du chapitre précédent : celle d'apprendre que des enfants sont accusés à la place du monstre, et que tout le village est monté à leur recherche. Cette accélération et cette interprétation, Céline les rejette. La négation qui affecte le présentatif à la page 183 dénonce le mensonge auquel la jeune fille ne veut pas participer. La dernière formule « il n'y a plus rien à tenter » traduit l'amertume de l'adolescente, face au gâchis, à la bêtise des villageois qui n'y ont vu « que du feu » (p. 243), face surtout à l'inutilité de la considérable dépense d'énergie dont elle a fait preuve d'un bout à l'autre du drame, à contre-courant de tous ceux qui regardaient sans voir.

Le relevé de toutes les expressions introduites par ce dernier présentatif place celui-ci en deuxième position au plan de la fréquence : « il n’y a personne dans le salon » (p. 29), « Plus loin, il y a le petit salon » (p. 30), « entre parenthèses, il y avait eu du déchet » (p. 32), « il n’y a plus que ce mur » (p. 40), « cette fois, il n’y a plus qu’à abandonner la partie » (p. 47), « il y avait une petite faille dans sa voix » (p. 61), « il y avait là une bonne moitié du conseil » (p. 66), « Mais il y a autre chose dans l’air » (p. 72), « Il y avait le dîner en silence [...] Il y avait le dîner en fanfare [...] Il y avait le dîner avec un convive invisible [...] Il y avait enfin le dîner de trêve » (p. 81-82), « Il n’y a pas de tierce personne » (p. 88), « il y avait trois bols sur la table » (p. 97), « mais il y avait deux hommes en lui » (p. 103), « Il y a des gens qui ne se lassent pas » (p. 116), « dans la cuisine, il y a Julienne qui coud » (p. 118), « il n’y a pas de quoi pousser de tels cris » (p. 120), « il y avait bien entendu les gendarmes » (p. 121), « il y a vraiment une couche d’amitié là-dessus. Comme il y a une couche de chocolat sur les esquimaux » (p. 142), « il y a plus urgent à faire qu’à rêver » (p. 143), « il y eut une seconde difficile [...] était-il normal qu’il n’y eût que deux couvert sur la table » (p. 147-148), « il n’y a pas de refuge » (p. 152), « il n’y a ni flamme ni fumée » (p. 156), « sur la place, il y a bien maintenant cinquante personnes [...] Il y a de la lumière dans la salle » (p. 158), « il n’y avait pas un quart d’heure que M. Heaume et le docteur étaient partis » (p. 171), « il y a eu l’échelle et, même si l’échelle est tombée toute seule, il y a ceci [...] mais si justice il y a, qu’elle soit complète ! » (p. 180), « il y a plus de deux heures qu’on lui a téléphoné » (p. 182), « il n’y a pas trace de farine » (p. 183), « il n’y avait pas eu de scène » (p. 186), « il y a une certaine façon de mentir pour excuser » (p. 187), « il y a mon père [...] Et il y a l’autre » (p. 194), « il y avait quelque chose à signaler » (p. 196), « Il y a des gendarmes et des juges » (p. 197), « il n’y a pas de lumière dans la salle. Au contraire, il y en a sous la porte de mon père » (p. 217), « mais il y a mieux » (p. 225), « ce n’est pas sérieux. Il y a là une montre d’or » (p. 230), « Il y a un feu important au Louroux » (p. 232), « après tout, il y a des feux naturels [...] il y avait trop de coïncidences [...] il y avait cette première preuve » (p. 232), « il y eut une minute de confusion parfaite » (p. 234), « il n’y a que Tête-de-Drap » (p. 236), « Il y a longtemps que le puits numéro cinq (une invention de Papa, ce numérotage) est vide » (p. 238), « ce qu’il y a ! » (p. 239), « où il y a, en effet, un autre puits » (p. 241), « il n’y a plus rien à tenter » (p. 242).

Comme nous venons de le démontrer dans *L'Huile sur le feu*, l'utilisation bien dosée de présentatifs manifeste le souci explicatif et argumentatif du texte, auquel elle offre la profondeur de la subjectivité, l'implicite resserrant les liens entre le lecteur et l'énonciatrice qui, pas à pas, pose les jalons de sa réalité : voici, voilà, il y a, c'est, ce sont.

2 Un travail centré sur la mise en valeur des groupes sujet

Dans un même objectif, Hervé Bazin apporte un soin particulier aux groupes Sujets de la phrase : mis aussi en valeur dans un dosage savant de phrases nominales et de phrases verbales, ceux-ci sont souvent précédés et suivis d'expansions ; le souci d'analyser prime sur celui de « serrer » cher à Paul Valéry. Différents procédés sont utilisés pour leur donner toute leur force et leur théâtralité.

2.1 L'emphase par le déplacement de compléments mis en apposition à l'ouverture de la proposition

Sans faire étalage de considérations trop pointillistes dans le domaine de la grammaire, il est à souligner que la notion d'apposition est sujette, plus que d'autres, à de nombreuses controverses. Tout relevé nécessitant un classement suffisamment raisonné, nous considérerons d'abord une première catégorie, dominante quant à la fréquence, et que Bernard Combettes⁹⁸ appelle, dans son ouvrage *les constructions détachées en position frontale*. Celles-ci sont définies à travers trois propriétés qu'elles réalisent : « liberté de position, prédication seconde, référent sous-jacent » (*op. cit.*, p. 16). Tout d'abord, même si le narrateur a fait le choix de l'utiliser en position frontale, l'apposition a une relative indépendance et pourrait se placer entre le groupe sujet et le verbe par exemple, ou bien après le verbe. Ensuite, celle-ci peut être analysée comme une sorte de proposition réduite qui, après ellipse du sujet, ne conserverait que le prédicat ou qu'une partie du prédicat. « Cette caractéristique [...] explique que la CD [la construction détachée] apparaît souvent comme une parenthèse, une sorte d'incise explicative, qui n'est pas utilisée pour déterminer un groupe nominal, mais pour apporter sur lui une nouvelle information comme le ferait une structure de phrase indépendante bâtie sur une articulation prédicative » (*op. cit.*,

98 B. COMBETTES, *Les constructions détachées en français. L'essentiel*, Paris-Gap, Ophrys, 1998, 143 p.

p. 12). Enfin, pour la distinguer de l'anaphore pronominale ou de l'épithète détachée, il doit y avoir coréférence entre le référent sous-jacent à la CD et le référent auquel renvoie l'expression nominale.

Dans les phrases suivantes, l'apposition à un élément COD ou plus fréquemment sujet grammatical constitue une expansion valorisante et explicative du groupe syntaxique repris. Parfois l'apposition se déroule en explications qui peuvent paraître lourdes et excessives, comme dans les expressions suivantes : « la solidarité millénaire des manieurs de paille devant le feu, ennemi commun, ils ne l'éprouvaient plus guère » (p. 17), « [e]nveloppées dans les mêmes blouses de satinette bleue à pois blancs, coiffées ou plutôt casquées de la même manière – à la Jeanne d'Arc –, elles se tenaient toutes deux contre l'éventaire aux légumes » (p. 54) « [lo]ng, mince, le nez impertinent, mais l'œil à terre, M. Giat-Chebé entraînait son greffier » (p. 68), « scandée par le pas de son mari qui s'éloigne vers son bureau, la chanson, la chanson qu'elle devait chanter à titre de provocation jaillit du couloir » (p. 84), « Bannière fuyante et poil hérissé sur ses cuisses nues, mais casqué de noir, vraiment cocasse en cet étrange appareil, Papa le contemplait » (p. 96), « nette, bien coiffée, la poitrine calme dans une blouse fraîche, Maman ne faisait pas attention à nous » (p. 98), « Quoique (ou parce que) née dans le jute ou le sisal, du côté de Calcutta (M. Heaume, alors fabricant de sacs, avait, lors d'un voyage aux Indes, épousé la fille d'un gros fournisseur), Mme de la Haye, beaucoup moins politique que son époux, ne se mettait guère en frais » (p. 101), « malgré nos yeux suppliants – et faisant, ma foi, son boulot qui était de tout envisager –, le brigadier continuait sur sa lancée » (p. 104), « aplatie dans un bouquet de chélidoine, la plante à verrues que je reconnais à l'odeur, je relève le nez » (p. 136), « colporté par le facteur, par l'épicier ambulancier qui pousse de ferme en ferme sa camionnette-boutique, par les valets qui, le fouet disposé en cravate, ramènent leurs chars pleins de pulpe de pomme, il envahit la campagne » (p. 144), « [p]ostée derrière elles, sur l'un des six bancs de côté réservés aux demoiselles qui, sans militer dans la confrérie, s'y rattachent jusqu'à la bague et se doivent donc d'y prendre place, par rang d'âge (*rester au dernier banc* signifie chez nous coiffer sainte Catherine) je lâchais le filet de voix de la piètre chanteuse » (p. 167), « mon tricot sur les genoux pour me donner une contenance – mais je n'arrive plus à boucler une maille –, je regarde la grande aiguille du cartel » (p. 182), « Rentré à midi et quart, avec cette ponctualité étonnante chez un agent d'assurances

que ne régit aucun horaire, Papa ne daigna même pas remarquer mon absence » (p. 186), « quant à ma mère, follement intéressée, mais victime de sa propre attitude qui lui interdit de poser des questions à un homme qu'elle affecte de considérer comme inexistant, elle ne cesse de soulever le rideau » (p. 222), « si attentif naguère à saisir toute occasion de rompre le silence, à profiter de toute rémission, il refuse visiblement celle-ci » (p. 226).

Les autres appositions, plus courtes, ont une valeur plus distinctive qu'explicative. « pour ma part, loqueteuse exténuée, je viens de m'endormir [...] Seul, Papa est encore debout » (p. 48), « seules, les élections législatives étaient capables de fournir assez d'émotion » (p. 52), « seul, Ralingue qui, loin du danger, reprenait son assurance et son grade, faisait l'important » (p. 54), « étonnée, je regardai Papa [...] Incapable de cacher son dégoût, elle effaça son épaule » (p. 56), « trop sûre d'y rencontrer Papa, elle n'était certainement pas allée au feu » (p. 57), « seule, une bonne méchanceté lui rendrait enfin supportable le goût de sa salive » (p. 61), « suivi de mon père, je me glissai derrière son dos » (p. 65) – relevons ici un lapsus grammatical peut-être révélateur : il n'y a pas de « e » à la fin du participe passé dans notre édition –, « innombrables, les ruisseaux drainaient mal une terre saturée » (p. 68), « impatient, il tapotait de la semelle l'arête de la troisième marche » (p. 69), « plus calme que celui de ma mère, son visage n'exprime qu'une aversion têtue » (p. 75), « professionnellement attiré par l'imprimé, Calivelle s'approche » (p. 78), « quant à l'association du chien et de la lanterne, elle semble incompréhensible » (p. 94), « alors seulement, rassuré, il s'approche du chien » (p. 95), « machinalement tirée, la fermeture Éclair de mon éternel blouson m'avertit [...] négligent, le menton de la châtelaine indiquait la bonne direction » (p. 101), « à la foi digne et rigolard, privé et public, il ne parvenait pas à se retrouver » (p. 107), « massif, il lorgnait le gilet de M. Heaume » (p. 110), « en cas d'absence, seule, je suis habilitée à répondre » (p. 117), « petite, quand tu changeais de linge, je changeais de linge aussitôt » (p. 120) : cette apposition est hasardeuse dans la mesure où elle ne porte pas sur le pronom personnel le plus proche « tu » mis pour Eva ; cette petite rupture grammaticale, due à l'insertion entre l'apposition et le coréférent « je » d'une proposition circonstancielle dont le thème « tu » ne réfère plus à Céline, mais à sa mère Eva, vise à rappeler la force du sujet de conscience percevant et pensant d'un bout à l'autre du texte, Céline, à travers laquelle le lecteur prend connaissance de

l'histoire, même en dépit des sursauts grammaticaux. La suite du texte permet de juger de la fréquence du procédé : « morne et soupirante, enfermée dans sa blouse, on eût dit qu'elle la surveillait, l'autre » (p. 139), « démuni comme un sonneur devant un carillon électrique, il crache dans sa trompette » (p. 157), « encore ébloui par la lueur du faux incendie, il ne me voit pas » (p. 158), « plus Céline, plus tirillée que jamais, je me divisais entre eux » (p. 186), « fille silencieuse d'un silencieux, je ne savais pas combattre avec des phrases » (p. 189), « toute seule comme une vraie chouette, forçant mon courage, je me jetai dans la nuit » (p. 191), « éblouie, anéantie, je le vois » (p. 195), « ma mère et moi, l'une appuyée sur l'autre – et je ne sais pas laquelle –, nous passâmes dans la cuisine » (p. 198), « satisfait d'avoir retrouvé mon oreille, il pérore » (p. 215), « harnachée la première, je me traînai vers la porte » (p. 233), « impassible, déjà fumant, Papa fauche » (p. 236), « à moitié cuit, Papa descend trois échelons » (p. 238). Chaque geste, chaque ressenti visible compte, mérite d'être relevé dans une progression inéluctable vers l'apothéose finale.

2.2 La reprise par simple répétition ou substitution

Un autre procédé qui permet à la narratrice de mieux prendre conscience des situations pour aller de l'avant est la reprise d'un groupe nominal ou pronominal, soit par la simple répétition, soit par la substitution. Cette reprise n'entre pas dans les critères retenus (selon Bernard Combettes) pour être considérée comme une apposition : le fait qu'il n'y ait pas coréférence mais répétition d'un même référent conduit à ce que le procédé admette mal le déplacement, parce qu'il n'admet pas de prédication seconde. Mais cette redondance devient aussi une pierre d'appel qui donne à chaque élément sa pleine mesure, soit en l'éclairant grâce à un contexte à gauche (l'anaphore), soit grâce à des informations nouvelles à droite, la cataphore. Dans l'expression suivante « seule, je ne pouvais pas rester toute seule » (p. 15-16), l'adjectif est simplement répété, à la différence des constructions appositives précédemment citées pages 48, 54, 56, 75, 96 ou 98. Il n'y a pas prédication seconde. Cependant, le procédé produit un même effet : en isolant l'adjectif en tête de phrase, comme fréquemment dans le roman, il permet de déformer les êtres et les situations, en amplifiant parfois leurs particularités jusqu'à l'exception, l'anormalité.

Les expressions suivantes procèdent de la répétition, en développant surtout l'information à gauche : « Le clairon qui, à Saint-Leup, depuis l'occupation et la

fonte des cloches remplaçait le tocsin, le clairon sonnait » (p. 14). Dans l'expression « cet incendie-là, c'était un incendie » (p. 17), précédée d'une autre emphase « cet incendie-là, on l'avait vu de Segré », c'est l'adverbe « là », présent dans les deux expressions, qui joue le rôle anaphorique, faisant remonter à la mémoire du lecteur l'incendie chez les Daruelle, six semaines plus tôt, et l'évoquant comme la référence, la catastrophe inégalée : « [à] trois kilomètres, il rivalisait de clarté avec un soleil couchant ». Notons au passage que, chaque mot étant pris en compte chez Hervé Bazin, l'article indéfini « un » choisi pour déterminer le nom « soleil » permet d'envisager l'incendie comme un autre soleil, puisque l'astre n'est plus considéré comme unique. Dans le début de phrase [e]lle sait bien que je l'aime, elle aussi » (p. 73), le déplacement est à la fin, sans doute pour mieux faire sentir que l'amour de Céline pour sa mère est antérieur à la prise de conscience d'Eva en ce qui concerne les sentiments de sa fille. Cette construction coïncide avec le portrait d'Eva qui est donné au lecteur depuis le début du roman : une femme fuyant physiquement et psychologiquement ses problèmes de couple, apparemment indifférente aux souffrances de sa fille au milieu d'eux. L'emphase placée en début de phrase aurait du coup été inappropriée. La répétition « et le brigadier – un très beau Lorrain, froid, lent, méticuleux, très peu conforme aux légendes du bicorne et qui avait la réputation de si bien mener ses enquêtes qu'on lui adjoignait rarement un inspecteur – le brigadier, comme un journaliste, enregistrait tout » (p. 103) est ici due au rajout explicatif entre tirets, un peu long du narrateur. La reprise « celle-là ! Celle-là ! » (p. 117), par laquelle Céline s'encourage à ses humeurs, évoque la comédie précédemment imaginée par la Troche (notamment au chapitre VII où cette dernière ne triomphe pas seulement des entourneures de manches). L'emphase dans la phrase, page 118, « [i]ls sont tombés, les deux mots, les deux seuls mots que je n'aurais pas voulu, pas dû entendre » va dans le sens de la chute, mais l'expression « [ç]a y est » qui la précède pour la précipiter souligne sa valeur anaphorique. Nous assistons à une vive réaction de Céline, consécutive à la scène immédiatement précédente. La répétition « [i]l dit, M. Heaume, qui, lui ne parle pas en dedans, [...] il dit » (p. 151) avertit que les paroles qui vont suivre sortent du thème, mais elle a surtout le rôle de dénoncer la prolixité de cet homme vautré dans un élément qu'il affectionne depuis longtemps : la peur. Enfin l'homme qui « ne parle pas en dedans » rappelle son double opposé, Colu : qu'il s'agisse de l'un comme de l'autre, Céline se retrouve seule, spectatrice

du délire de l'un et de l'autre. L'emphase suivante, qui, en commençant par une interjection, souligne qu'elle provient de la langue orale et qu'elle procède toujours d'un discours intérieur, « Oui, monsieur Heaume, vous pouvez marcher la tête haute » (p. 151) achève d'isoler le personnage dans sa monstrueuse indifférence à tout ce qui n'est pas « l'émotion blanche de l'insécurité » (p. 151). La conjonction de coordination dans la phrase « [e]t Papa, campé devant son verre d'eau d'Évian et dont l'inutile pétoire, le passe-montagne noir, les yeux rouges rongés d'insomnie ne parviennent plus à avoir l'air farouche, Papa lui-même sera obligé de sourire » (p. 160) fait le lien, de même que dans les extraits suivants « mais sa main – celle qui avait peut-être essayé de tuer, tout à l'heure –, sa main évoluait » (p. 165), « Et mes yeux vairons, mes yeux qui comme mon cœur sont divisés, répondent » (p. 181). Dans le fragment « Bertrand Colu, *mon père*, s'est ébranlé d'une seule masse » (p. 228), la reprise est marquée par des italiques qui font le lien entre ce qui précède et ce qui suit : Colu est d'abord père puisque pour la première fois, il réagit face aux insultes de sa femme et justifie du même coup son habituelle passivité par la prise en compte responsable de la présence de Céline ; mais les italiques sont aussi la couleur de l'ironie puisque dans la suite de l'énoncé, il apprend qu'il n'est pas le père de Céline, ce qu'il savait d'ailleurs peut-être, si l'on considère l'adjectif possessif dans ses propos qui précèdent immédiatement l'emphase considérée : « [t]a fille est là, putain ! » Notons au passage l'habileté de l'écrivain qui joue sur le sens plein du dernier mot, entendu à la fois comme juron et comme insulte envers Eva.

2.3 La reprise pronominale

Les expressions suivantes se caractérisent davantage par la reprise pronominale d'un élément devenu ainsi saillant dans l'analyse :

« qu'il fût affreux, ce crâne, cela ne me gênait pas » (p. 23), « ils les regardaient tous, sans respect, ses oreilles [...] Ils la regardaient, avec une curiosité dégoûtante, cette calvitie » (p. 23), « je vis s'avancer mon père qui, lui, au contraire, hors de l'action, redevenait toujours silencieux » (p. 55), « l'assistance, elle, semblait beaucoup plus impressionnée » (p. 70), « ma course au feu, elle en connaît bien le sens. L'angoisse, la vigilance, la chaleur que cela suppose, elle ne peut pas les supporter » (p. 72), « quant au chat, qui comme tous les chats avait des antennes, il ne s'était pas senti tranquille sous le

buffet » (p. 82), « quant à ma mère, elle a, toute la journée, été sous pression » (p. 116), « les ennuis d'autrui, c'est encore le meilleur médicament contre les siens. Il peut m'examiner, ce sauvage ! » (p. 121), « on eût dit qu'elle la surveillait, l'autre » (p. 139), « ma pauvre Maman, il est pour toi » (p. 140), « elle feint, la Troche, de ne pas s'apercevoir que je suis là » (p. 142), « car la peur, pour peu qu'on en ait le goût, on peut s'en faire une vraie spécialité » (p. 150), « il fait riche, le père Ruaux ! » (p. 154) « l'église, les façades, la place, tout est vert » (p. 158), « comme s'il craignait, ce vieux prêtre tout blanc qu'on ne voit jamais en dehors des offices, d'aventurer sa soutane » (p. 159), « lui, il entrait dans le jeu » (p. 162), « quant à mon père, littéralement paralysé, il n'arrivait pas à bouger » (p. 164), « Maman et moi, au contraire, nous allions toujours à la grand-messe » (p. 166), « elle dit, sa paupière qui cille » (p. 181), « mais le feu, non vraiment, nous en avons assez entendu parler » (p. 200), « cette petite phrase, qui le mène si loin, il l'a lâchée sans effort » (p. 204), « quant à cette grosse boîte d'allumettes de cuisine, même si c'est une précaution ridicule, glissons-la sous mon traversin » (p. 210), « cet homme prostré que je laisse à la maison, il a un fusil » (p. 215), « ce demi-tour de cadran, j'allais le payer cher » (p. 231).

Les membres détachés que nous avons relevés marquent donc le souci de l'écrivain d'assurer un confort de lecture en parsemant les épisodes de liens explicatifs entre ce qui précède et ce qui suit, et en donnant du même coup à la phrase un relief, des saillances, qui l'éloignent d'une monotonie risquée dans ce genre de conflit psychologique. Le problème posé est récurrent, les personnages sont réduits, comme le cadre de l'action : le narrateur s'obligeant de rester à la surface des choses, sans jamais proposer aucune résolution, tout pourrait basculer dans la platitude lassante, d'autant que les événements contenus dans le roman se résumeraient en moins d'une page. L'emphase s'ajoute donc à la palette d'Hervé Bazin pour contribuer à produire une œuvre poignante. La redondance pronominale portant essentiellement sur les personnages principaux, il y a, par le fait, focalisation de l'attention du lecteur sur ceux-ci, doublée d'un effet d'oralisation du commentaire.

Dans son ouvrage *Études sur l'apposition*, « Aspects du détachement nominal et adjectival en français contemporain, dans un corpus de textes de Jean-Paul Sartre »

(*op. cit.*), Franck Neveu fait, sur le détachement frontal et le discours autobiographique à propos de certains textes de Jean-Paul Sartre, des déductions pertinentes que nous pouvons appliquer à la fiction chez Hervé Bazin : « il faut noter que le discours de l'autobiographie est marqué par une indéniable uniformité thématique que produit l'emploi nécessairement surabondant de l'actant de premier rang *je*, difficilement reformulable [...] Varier les ouvertures phrastiques constitue donc un impératif pour le scripteur, et les constructions appositives en détachement frontal sont une possibilité parmi d'autres de dissimuler la répétition thématique. » Si le narrateur de *Vipère au poing* privilégie, ainsi que nous avons pu le constater précédemment, certains procédés d'écriture en fonction du genre de l'ouvrage, et ce de façon harmonieuse sans commettre d'abus, il utilise, notamment dans la fiction, la reformulation de la première personne avec mesure mais en bénéficiant des mêmes effets. Le relevé suivant présente un détachement frontal, comme dans les détachements précédents, mais rapporté à la première personne : « impitoyable, je remontais dans sa pensée » (p. 58), « moi, je me sentais honteuse et coupable » (p. 62), « je sautai sur mon vélo, moi aussi » (p. 63), « quant à moi, qui n'ai droit qu'aux mouchoirs, je travaille au fer électrique » (p. 72), « Moi aussi, je l'observais » (p. 139), « Moi non plus, du reste, je ne reconnais personne » (p. 158), « je jouais, moi, le rôle de la cuiller » (p. 161), « mais ma langue, à moi aussi, s'embarrassait » (p. 189), « moi-même, je me fatiguais » (p. 190), « moi, je m'occupe de mon père » (p. 197),

Notons d'ailleurs que ces reprises, ces substitutions de groupes essentiellement sujets, qui dénoncent parfois l'excessive longueur de leurs expansions, contribuent efficacement à une théâtralité de l'écriture, et sont en symbiose parfaite avec le monde tel que le voit l'auteur, où chacun tient son rôle et pactise du mieux qu'il le peut avec ses excès.

2.4 Les déplacements de compléments circonstanciels en début de phrase

Une autre construction détachée peut être observée, également en dehors de l'apposition : le déplacement de compléments circonstanciels en début de phrase, de façon à mettre en valeur le sujet par une espèce d'effet retard, ce déplacement rendant l'inversion du sujet possible : « dans tous les magasins, sous les crochets à viande, au-dessus des casiers de pois chiches et de haricots rouges, entre deux mottes

de beurre, se tenaient des conciliabules ». En l'occurrence, dans ce premier exemple de la page 113, la juxtaposition des groupes prépositionnels et le rejet du groupe sujet en fin de phrase avec inversion de l'ordre canonique sujet/verbe crée un rythme accéléré et saccadé, propre à rendre la propagation rebondissante de la rumeur. Le groupe infinitif prépositionnel dans la phrase « [p]our les éviter, pour ne pas voir mon tendre bourru se transformer en bloc de glace et ma mère-bécotte en harpie, pour ne pas entendre Julienne siffler ses affreux petits conseils, je sortais la moitié de la journée », page 128, crée un rythme ternaire qui renforce les obstacles que doit éviter Céline. On mesure d'autant mieux ses efforts et sa résistance. Les électrons libres ou constructions absolues analysés par Bernard Combettes dans son étude sur les constructions détachées (*op. cit.*) montrent, dans l'expression suivante, qu'ils pourraient rejoindre les adjectifs et les participes en apposition puisqu'ils répondent aux trois conditions repérées par le grammairien : « Un cache-nez de laine rouge autour du cou, la fermeture Éclair du blouson tirée haut et les pieds dans mes bottillons de caoutchouc noir, je courais les jonchères » (p. 128). Cependant, nous voyons bien dans l'exemple précité qu'« à la différence [...] des adjectifs et des participes, les constructions absolues, par le rapport partie/tout qu'elles impliquent [...] ne qualifient pas directement le référent, mais un de ses aspects ou une réalité qui se trouve en relation avec lui » (Combettes, *op. cit.*, p. 21). C'est parce que l'écrivain fait toujours suivre le premier syntagme nominal (« un cache-nez de laine rouge », « la fermeture Éclair du blouson », « les pieds ») d'au moins un deuxième terme (« autour du cou », « tirée haut », « dans mes bottillons de caoutchouc noir ») qu'il y a prédication seconde (par rapport à la prédication première « je courais dans les jonchères »). D'autres constructions absolues « une couverture jaunâtre de l'US Army sur les épaules, le poing gauche enfoncé dans une chaussette (de même provenance), et la main droite brandissant une longue aiguillée de laine brune, il me regarde » (p. 154), ou « [l]a nuque ronde, les yeux si creux que j'éprouvais l'impression de regarder les choses du dedans de la tête, je m'étais assise à ma place habituelle » (p. 199) offrent des aperçus bien marqués, parce que condensés, des personnages. Qu'il s'agisse aussi de groupes participiaux « salués par les chiens de *Bon-Retour*, de *L'Elmeraie*, de *La Devansette*, de *La Merlière*, sifflant trois petits coups brefs devant chaque ferme – signal adopté depuis l'accrochage avec les gendarmes et qui devient en quelque sorte l'équivalent du « Dormez bonnes gens »

des veilleurs médiévaux – nous avons fait le grand tour » (p. 131), ou de compléments circonstanciels « dans la direction exacte du clocher de Saint-Leup sur qui s'empale la lune, un point rouge se déplace » (p. 136), « tard, très tard, à l'heure absurde et floue de la demi-conscience – où veille encore quelque chose de moi –, ce souci dominera tout » (p. 208), « à l'heure habituelle, sonnée par le réveil et avec les gestes habituels, lents mesurés, mécaniques, il a quitté sa chambre » (p. 221), « par les deux trous de ses remontoirs, le visage rond de la pendule me regardait fixement » (p. 231), « quelque part dans la cohue qui commençait à s'entasser dans la rue des Franchises monta le hurlement d'une femme blessée » (p. 233-234), « du fond de la voiture où il était resté assis, affectant d'attendre les ordres (et donnant sa chance au feu), se dressa, calme et froid, celui que j'attendais : le sergent Colu » (p. 234-235), les éléments mais aussi et surtout les personnages deviennent saillants, presque théâtraux, en tout cas dignes d'intérêt dans cette espèce de caractérisation fragmentaire.

2.5 La personnification

Pour appuyer cette vision, c'est-à-dire cette explication d'êtres psychologiquement troubles, constitués de caractéristiques peu ordinaires et presque dissociées, Hervé Bazin a recours à une description dans laquelle le fait déloge l'animé, usurpe la place d'actant dans la phrase.

Sans exagération, relevons quelques passages caractéristiques dans *L'Huile sur le feu* : « son souffle partit, raide comme une balle, coucha la petite flamme jaune du briquet, l'emporta, l'anéantit. Puis il éclata de rire. D'un beau rire clair, inattendu, un rire d'enfant, découvrant tout son râtelier et qui dura bien une demi-minute pour s'arrêter net, tandis qu'un pli profond se creusait dans le front ravagé » (p. 24). Le pronom personnel « il », qui anaphorise le personnage de Colu, n'est employé qu'une seule fois, éclipsé en tant que sujet animé de la phrase par des éléments inanimés comme le souffle, le rire, un pli profond, qui, en étant acteurs des verbes conjugués, semblent agir indépendamment les uns des autres en soulignant le caractère monstrueux du personnage : Colu a des allures l'apparentant à Frankenstein. Le système des anaphores met en scène un visage fragmenté, en lambeaux, à travers cette relation partie/tout : Colu est monstrueux depuis son accident. En outre, la figure de style permet, malgré la fragmentation de la description, de conserver à cette

dernière une cohérence textuelle et une cohésion de l'écriture⁹⁹. La difficulté des êtres à rassembler ce qui les constitue dans un ensemble harmonieux, à comprendre enfin quelle est la pièce défectueuse qui les fait déraiper, ce malaise semble déjà expliqué par une écriture aux perspectives kaléidoscopiques. Dans l'extrait « Purgé par le vent, le ciel s'était en partie découvert, les nuages s'étiraient, fluides, rapides, et la lune semblait courir au-dessus d'eux. Un coquelet s'enrouait quelque part. Une vache meuglait doucement dans l'enclos, et on entendait distinctement le bruit de râpe de sa langue en train de relâcher son veau » (p. 26), le pronom indéfini « on » poursuit son rôle passif d'observateur, aux aguets d'une nature qui semble le maître du jeu. De même à la page 38, où le conducteur est inexistant : « cahotante et chantant ferraille, secouant furieusement ses crochets de remorque, la camionnette aborde deux ou trois fondrières, les franchit par miracle, une roue au sec et l'autre patinant dans la glu. Elle passe sur des blocs, qui la soulèvent, puis la laissent retomber, exténuant ses ressorts. Un phare s'éteint, se rallume lors d'un nouveau choc. » La personnification par les verbes est quasi systématique. La description se poursuit tout au long du premier paragraphe de la page 40, dans laquelle seulement deux groupes sujets humains figurent en position d'observateurs résignés : « on peut apercevoir l'intérieur du quadrilatère » et « Ralingue, qui est aussi marguillier, se signe ».

La tournure impersonnelle, de même que la voix pronominale ou passive, contribue à déposséder l'homme de sa destinée et à le livrer à la force des éléments naturels, comme dans ce passage descriptif du 2^e paragraphe de la page 47 : « le terreau des couches, humide et meuble, se laisse expédier sur le toit de la porcherie. Puis, moins facilement, la terre d'une plate-bande. Mais il faut pelleter trop haut, sans voir, sans pouvoir répartir correctement la couche protectrice. Le vent couche de plus en plus les flammes, par poussées brusques qui, à intervalles réguliers, mettent les hommes en déroute. »

Notons encore le travail sur les verbes dans ces autres passages descriptifs, également caractéristique d'un énoncé à visée explicative : « le fer s'envole, vient renseigner la pommette de ma mère, qui le remet sur la cuisinière. Le suivant est trouvé trop chaud et refroidi sur la patte-mouille, arrosée de frais, qui fume de plus

99 Pour cette question, voir G. KLEIBER, 1994 a-b, 2002 ; S. FREYERMUTH, 2005, 2007-b.

en plus belle » (p. 74) ou « les ifs obèses faisaient leurs bouddhas, assis dans l'impur gazon d'automne. Je donnai une tape amicale sur la fesse d'une nymphe qui se lavait les pieds depuis deux cents ans dans une vasque de marbre. [...] Puis nous prîmes l'escalier suivant qui, de torsades en festons, aboutissait à une exquise porte de fer forgé et à l'esplanade, où se dressait enfin ce moignon de château fort, ce reste, représentant encore un poids considérable de pierre, de fortune et de temps. Les vignes vierges, pourpres d'arrière-saison, déployées comme un système veineux, y pissaient le sang noble à pleins murs » (p. 101-102). Dans ce dernier passage qui décrit les abords du domaine de M. de la Haye, les personnifications peuvent paraître un peu forcées, pour rappeler encore que les éléments dans l'entourage de l'homme sont capricieux et résistent en permanence au domptage humain, comme dans la phrase « Le silence est d'une qualité rare, il refuse le bruit, et nos pas n'y peuvent rien : ils se brisent contre lui, ils ne l'entament pas, ils ne parviennent qu'à l'accentuer, à fournir une preuve de sa force et de sa profondeur » (p. 149). Le roman se referme sur une description ascendante d'une violence inouïe dans laquelle le non-humain finit par triompher : « Et l'autre moitié du toit s'abat à l'endroit où il vient de disparaître. Une immense gerbe d'étincelles jaillit du foyer, monte, monte, s'enfonce au plus profond de la nuit, comme si elles voulaient rejoindre les étoiles, ces étincelles qui ne s'éteignent jamais et vont foutre le feu à l'infini » (p. 243).

3 Le recours aux métaphores et aux comparaisons

Dans le repérage des procédés qui témoignent d'un souci permanent de l'écrivain d'expliquer chaque position le plus clairement possible tout en amenant par la douceur et la séduction de l'esprit son lecteur là où il le souhaite, il faut ajouter les images de la métaphore et de la comparaison, que nous avons analysées précédemment. Là encore, nous avons vu que le procédé n'était pas systématique chez Hervé Bazin, mais, sans être lié au genre de l'énoncé, utilisé de façon mesurée. Nous avons précédemment opéré un relevé dans *L'Huile sur le feu* pour souligner la fréquence non abusive et l'originalité constante de ces images, dont la personnification apportée surtout par les verbes conjugués est une originalité. Outre sa fonction d'« embellissement », qui a pour effet le « plaisir des récepteurs », la figure est reconnue aussi par Marc Bonhomme (*op. cit.*, p. 166 et 174) pour sa fonction explicative et argumentative en s'appuyant sur deux de ses facteurs

illocutoires. Tout d'abord, elle se fonde sur ce que le linguiste appelle « sa dynamique analogique », c'est-à-dire la capacité de la figure à éclairer le thème par le phore. Or, nous avons constaté (au début de la troisième section de la première partie) que l'auteur réussit toujours le tour de force de produire des métaphores limpides, qui ne risquent, même dans leurs ricochets ou leurs non-dits, aucune difficulté de compréhension. Les « passerelles¹⁰⁰ » entre thème et phore sont de plusieurs natures : elles relèvent de l'idiome, du lieu commun. Dans ce cas, elles ne font guère progresser l'explication et ont un rôle davantage esthétique : le nez du juge, Monsieur Giat-Chebé, qui « découpait l'air en tranches » souligne de façon caricaturale le caractère tranchant du fonctionnaire de justice, dont le regard « monta, d'une secousse » des pieds à la tête du sergent Colu (p. 69 de *L'Huile sur le feu*) et qui oblige Céline à s'aplatir contre le mur. Mais, comme le « ronronnement » du moulin mural (p. 97), il n'apporte rien d'essentiel à l'avancée du texte, le personnage du juge étant lui-même très secondaire. Certaines personnifications comme les « gros moignons » des feuilles des tilleuls (p. 155) ou la végétation « surnoise » (p. 213) ne font qu'être naturellement en accord avec le cadre général, menaçant et traître. Dans *Abécédaire*, certaines expressions métaphoriques comme « nous sommes tous pétris de contradictions » (p. 17), « vous leur jetez à la tête un peu vivement leurs vérités. [...] J'aime beaucoup ce genre de trait. » (p. 72), « trouver de l'original à jet continu » (p. 74), « notre époque a brisé la barrière des distances » (p. 78), « père et mère ne sont pas seulement [...] des ancrages affectifs », « nous avons l'air fin » (p. 159), « sans avoir jamais dépensé d'huile de coude » (p. 159), « [l]es religions n'ont été inventées, en somme, que pour étouffer ce scandale » (p. 173), « nous manquons de recul [...] nous nous donnons le change » (p. 176), « [c]e mot ! Vous en avez plein la bouche. » (p. 202), « [m]ême si ce n'est pas une science exacte, nous baignons dedans » (p. 203) sont tellement usées qu'elles ne sont que des expressions lexicalisées, appelées encore « métaphores involontaires », dont l'écrivain n'abuse pas mais qui n'apportent au raisonnement qu'une simplicité d'expressions.

Dans l'utilisation de métaphores neuves, les constantes constituant des passerelles entre thème et phore sont claires parce que peu nombreuses : elles en appellent soit à un terreau cognitif commun, (comme par exemple « chausser une botte de sept

100 M. BONHOMME, *op. cit.*, p. 175.

lieues » dans *Traits*, p. 47, ou « ce veau d'or », *op. cit.*, p. 129), soit aux échanges entre trois mondes, celui des humains, celui des animaux et celui des choses, soit à une connaissance de l'auteur lui-même : la nouveauté « les vignes vierges [...] pissaient le sang noble à pleins murs » (dans *Traits*, p. 102) s'éclaire dans la trivialité du verbe « pissaient » grâce à l'adjectif antinomique « noble » qui, nous l'avons déjà évoqué, sous-tend l'exécration de Bazin pour les privilèges aristocratiques. L'originalité de l'expression « les ifs obèses faisaient leurs bouddhas, assis dans l'impur gazon d'automne » (dans *Traits*, p. 101) semble moins forcée si l'on songe à l'athéisme provocateur de l'écrivain.

Dans le domaine de la métaphore filée, la reconceptualisation du thème par le phore dépend d'un second facteur, ce que Marc Bonhomme (*op. cit.*, p. 175) appelle « sa structure orientée » : « le phore doit être plus accessible cognitivement que le thème [Bonhomme, 1998], c'est-à-dire davantage connu et davantage disponible que lui dans la mémoire des sujets communicants ». À « dialectique » dans *Traits* (p. 48), le thème « la raison » est associé à un phore accessible parce que relevant du domaine du concret « un tronc de sapin tout droit » expliqué dans la suite du trait par une sorte de filage de la métaphore par fragmentation :

« Elle a de bonnes branches : les arguments.
Elle a de la brindille : les arguties.
Comme les oiseaux, c'est sur celles-ci
Que notre légèreté se pose. »

Le décodage est facile, donné par étapes, et permet au lecteur de comprendre l'association en totalité. Dans « Sans la pouvoir extraire » (p. 58), c'est le recours à la formule mathématique combinée à la parataxe qui vient au secours d'un phore aussi abstrait que le thème :

« Espérance, racine carrée du rêve.
Réalité, sa racine cubique »

La figure entre ainsi dans celles que Perelman et Olbrechts-Tyteca ont relevées comme « figures de communion », éveillant le plaisir d'un savoir partagé.

De même, le trait intitulé « Fatalité » (p. 58) combine le symbole (constituant pour Perelman et Olbrechts-Tyteca une « figure de participation ») avec la citation qui « permet d'entretenir la mémoire collective d'une communauté culturelle, tout en créant une connivence intellectuelle entre ses membres » (Bonhomme, *op. cit.*, p. 169) :

« *Un peu, beaucoup, passionnément,
À la folie, pas du tout...*
Pur enchaînement : la marguerite
Est une horloge à douze pétales. »

La citation, dont le thème (je t'aime) est escamoté, est mise en valeur par la typographie, c'est-à-dire les italiques, les points de suspension évocateurs et le blanc (auquel Bazin est très attaché) qui la sépare des deux autres vers. Elle anticipe par son décompte la métaphore entre la marguerite et une horloge, devenues toutes deux par ce biais le symbole (négativement connoté) de l'amour.

4 La nominalisation

La nominalisation est également un procédé caractéristique de l'énoncé explicatif, parce qu'elle condense, fournissant un maximum d'informations en un minimum de mots, cette réduction étant souvent associée à l'énumération ; plutôt que d'un résumé, il s'agit d'un flot discontinu, étourdissant, qui permet de déresponsabiliser davantage les personnages, broyés dans les mains d'un hasard qu'ils ne maîtrisent plus, ce même hasard dont parle déjà le narrateur au début de *Vipère au poing* et qui fait « que l'on naît roi ou pomme de terre, que l'on tire une chance sur deux milliards à la loterie sociale » (p. 20). Dans le premier volet de la trilogie, plusieurs passages sont caractéristiques : à la page 14, lorsque le narrateur fait sa présentation générale de *La Belle Angerie*, c'est la nominalisation qui en assure l'ouverture :

« *La Belle Angerie ? Trente-deux pièces, toutes meublées, sans compter la chapelle, sans compter les deux nobles tourelles, où sont dissimulés les cabinets d'aisances, sans compter cette immense serre, stupidement orientée au nord, de telle sorte que les lauriers-roses y crèvent régulièrement chaque hiver, sans compter la fermette annexe du jardinier, les écuries, qui deviendront garage, les communs divers, les cabanes élevées un peu partout dans le parc et toutes dédiées à quelque saint frileusement recroquevillé dans sa niche et servant de relais aux jours de Rogations...* »

Pour éviter au lecteur la lassitude de l'inévitable passage descriptif (souvent redouté depuis l'après-guerre), Hervé Bazin a trouvé le moyen essentiel de redynamiser cette description : le groupe nominal est en tête de la citation, et ce sont ses expansions qui jouent le rôle du groupe verbal ; entre les deux, le point d'interrogation sert de pierre de touche au déroulement de la définition. L'orchestration de l'ensemble dans un rythme quaternaire (donc bien appuyé) est assurée par la reprise du groupe infinitif prépositionnel (dont l'infinitif n'est plus senti comme verbe, mais comme deuxième élément d'une locution prépositive synonyme de « avec ») « sans

compter ». L'accélération du rythme provoquée par le raccourci de la nominalisation est évidemment propice au détachement humoristique : toute énumération étant par nature encline à l'exagération, Bazin aggrave la situation en envoyant ça et là des flèches bien acerbes : « cabinets d'aisances » déstabilise l'adjectif « nobles », « dissimulés » achève de dénoncer l'hypocrisie ; « stupidement », « crèvent régulièrement », « quelque saint frileusement recroquevillé dans sa niche » provoquent l'amusement par l'irrespect. Est surtout fustigé ici l'absence de bon sens, comme pour anticiper sur la façon dont Folcoche, dans son éducation, campe sur des positions intenable qui défient l'intelligence pratique, simplement pour montrer qu'elle détient le pouvoir. C'est dans cette atmosphère que le lecteur traverse le décor principal au pas de charge : le ton est donné. Les points de suspension à la fin de cette première salve ont d'ailleurs une valeur à la fois multiplicative et humoristique à laquelle le narrateur a souvent recours en fin d'énumération. Mais rien n'est encore fini : succède une seconde salve, amorcée par le présent d'énonciation « j'oublie » qui, par sa valeur, se tient comme en marge de la nominalisation :

« [j]'oublie deux ou trois pigeonniers depuis longtemps abandonnés aux moineaux, trois puits comblés, mais toujours chapeautés d'ardoise taillée, deux ponts solennels jetés sur le filet d'eau qui s'appelle l'Ommée, quelques passerelles et une trentaine de bancs de pierre ou de bois, répandus ça et là dans le parc, afin que s'y répande éventuellement la distinguée fatigue du maître. » (*ibid.*, p. 14)

Mêmes exagérations (dans les chiffres), même irrévérence contenue ici dans les adjectifs « solennels » et « distinguée », même moquerie face à l'inutile disproportion de deux ponts jetés sur un filet d'eau. Hervé Bazin réussit ainsi la performance d'amuser son lecteur dans le domaine tellement aride de la description. Le moment de la lecture est d'ailleurs capital, comme chaque début de roman où le récepteur fait le choix de poursuivre ou de s'en aller.

Nous avons déjà évoqué le passage de la page 9, comment grâce à l'épisode de la vipère, Hervé Bazin réussit une entrée de tous les personnages de la première scène du premier acte au pas de charge de la nominalisation :

« Quel drame ! Appels, exclamations entrecroisés, affolement de talons par les escaliers. « Madame ! Monsieur l'abbé ! Par ici ! » Où sont les autres ? Aboiement de Capi, le chien (nous avons déjà lu *Sans Famille*). Cloches. Enfin grand-mère, aussi blanche que sa guimpe, poussant du bout de sa bottine son éternelle longue robe grise, jaillit de la porte d'honneur. En même temps surgissaient de la bibliothèque, aile droite, la tante Thérèse Bartolomi, comtesse de l'Empire, puis mon oncle le protonotaire apostolique et, de la lingerie, aile gauche, la gouvernante, la cuisinière, la femme de chambre... »

Ce genre de présentation pourrait être fastidieux : la plume de l'écrivain nous le rend attrayant, plein d'humour, presque « anthologique ». Même fermeture ouverte avec les points de suspension. Les quelques verbes conjugués « sont », « jaillit », « surgissaient » sont dépossédés de toute valeur actancielle ; ils n'ont que le rôle de présentatifs.

Nous avons également précédemment cité le début du chapitre III (p. 29-30), dont le déferlement de groupes nominaux a pour but essentiel de contraster avec la sécheresse de la phrase « [p]uis, soudain, grand-mère mourut » dans laquelle la succession de deux adverbes contribue à un rythme ternaire qui martèle brutalement de trois coups (théâtraux) la fin du paragraphe et annonce, comme un coup d'arrêt, une rupture essentielle dans l'enfance du narrateur.

Parce que, dans *La Mort du petit cheval*, le jour de la rencontre de Jean avec Micou « n'est pas forcément une date » (euphémisme plein d'humour), le narrateur a tout de même le souci de la mettre en valeur par la répétition de l'adverbe intensif « si » doublée du point d'exclamation pour prolonger la nominalisation qui explique le contraire en amplifiant le lyrisme : « [...] ce petit couple [...] qui [...] semble offrir à quelque caméra deux ombres chinoises bien détachées ? Deux ombres stupides, pures à dégoûter le metteur en scène, incapables du rite que suggère le couchant rouge comme un énorme baiser. Deux ombres pourtant si aériennes, si complices de l'heure et de toute la terre ! » (p. 41) Le rythme ternaire est encadré par le rythme binaire : la perspective binaire évoquée par « le couple » et la répétition du numéral « deux » enclenche une phase à trois temps, par la reprise du groupe nominal « deux ombres » dans les trois expressions « « deux ombres chinoises », « deux ombres stupides » et « deux ombres » ; le dernier groupe nominal rebondit sur l'expansion de deux adjectifs « si aériennes » et « si complices » dont le dernier est lui-même expansé par deux compléments coordonnés « de l'heure » et « et de toute la terre ». Si l'on reprend la totalité du passage, on a donc affaire ici à une combinaison binaire / ternaire. L'émetteur insinue peut-être la menace d'un tiers (la marâtre) sur le couple. À la page 55 du même volet, le procédé est utilisé pour dénoncer les platitudes de la retraite préparatoire des étudiants au prieuré de Saint-Lô à laquelle les parents de Jean l'obligent à participer, le narrateur comparant cette retraite au régime auquel il a été soumis pendant ses trois années de collège :

« Messe quotidienne, prières avant et après l'étude, avant et après chaque cours, avant et après chaque repas, chapelet pendant le mois de Marie, salut pendant le mois du Sacré-Cœur, billets de confession, cours d'instruction religieuse, lectures spirituelles. Chaque dimanche : le grand jeu : messe de communion, grand-messe, vêpres, salut et complies. Dix jours de retraite pour tout le monde. Retraite des communiants. Retraite des bacheliers. Enfin, avant la dispersion, grande et suprême retraite des philos, prêchée par ce fameux Mgr Clairsaint, spécialiste du genre et de la vocation obtenue à chaud... »

Quels que soient les termes répétitifs et plus ou moins synonymes pour exprimer les obligations religieuses, – et la palette est variée –, le sentiment d'exagération qui monte, jusqu'au-delà des points de suspension, au fur et à mesure de l'énumération de noms sans déterminant, explique l'athéisme par gavage de l'auteur-narrateur.

La nominalisation étant une condensation, elle permet à l'écrivain de réaliser son objectif de serrer son écriture autour des personnages qui sont ainsi davantage expliqués que décrits : à la page 66 de *La Mort du petit cheval*, la phrase « [c]es cheveux blancs, ce refus d'une petite bataille de prunelles et notre élimination même qui était un refus d'un plus grand combat... oui, *la vieille* ! Adopté » fait franchir à Mme Rezeau une nouvelle étape dans les relations troubles qui la lient à ses fils : la nominalisation explique, dans une réflexion prolongée par les points de suspension, l'évolution du personnage. Folcoche, comme la haine de Jean envers elle, est devenue caduque. De même, une page plus loin, le raccourci nominal qui fait prendre conscience au narrateur de la possibilité d'une opposition radicale entre deux êtres d'une même engeance, en l'occurrence entre sa mère et la jeune fille de son cœur, est on ne peut plus explicite et dichotomique : « Celle-là : Micou. Folcoche et Micou, vinaigre et sirop, vipère et colombe, ma mère et ma... Ma rien du tout, pour bien dire. O précieux rien du tout ! Lèvres sans dent d'or ! Azur de layette ! » La nominalisation favorisant la métaphore, elle s'accompagne souvent d'une ponctuation expressive parce qu'elle est liée à l'oralité. Ici, le narrateur se laisse aller le temps de ces lignes à un lyrisme que son censeur intérieur tourne immédiatement en ridicule : « Pourquoi faut-il que mon souffleur ricane : “*Alors, Brasse-Bouillon, ce sont les litanies de la Vierge que tu récites ?*” L'association railleuse entre Micou et la Vierge est construite sur une similitude formelle entre les pensées exaltées de Jean et le début de la prière à la Vierge : « Vierge Marie, mère de Dieu... » qui, dans l'introduction, offre, à travers la nominalisation, le même rythme binaire.

La réapparition de Madame mère au début de *Cri de la chouette* crée une espèce de cataclysme intérieur chez Jean qu'il va faire comprendre au lecteur, au début du chapitre II, grâce à la brusquerie des expressions nominales « [c]oup de fil à Baptiste », « [c]oup de fil à Arnaud Maxlon », « [c]oup de fil à Paule » (p. 19), dans lesquelles le premier mot est d'autant plus percutant qu'il est débarrassé de son déterminant, et dont la reprise ternaire en entête de trois petits paragraphes successifs augmente la force. Cette difficulté du narrateur à reprendre ses marques se prolonge dans la suite du chapitre par le martèlement également ternaire de l'expression « ou encore », puis par un parallélisme au début des quatre derniers paragraphes dans lesquels le nom propre de chaque enfant ricoche sur le présentatif « c'est » qui débite une énumération de qualificatifs faisant l'économie, dans leur course, des groupes verbaux :

« Jeannet, vingt-quatre ans, c'est un blond lourd de 1,85m et de 80 kg, à tignasse d'Absalon, aux yeux pervenche. Ni doux ni mou, pourtant. Intransigeant, au contraire. Désintéressé [...] »
 « Salomé, plus brièvement *Smé* (pour son petit frère et favori), dix-huit ans, c'est au contraire une Méditerranéenne secouant des boucles noires. [...] Pas très grande, mais talonnant haut. Menue, mais si potelée [...] »
 « Blandine, c'est un Rubens de seize ans, à ceci près qu'elle est rousse. Fondante, chaleureuse, sans cesser d'être vive et finaude. Moins douée que sa sœur pour l'empire domestique, mais populaire au lycée [...] »
 « Aubin, enfin, c'est un Brasse-Bouillon de douze ans, n'ayant à se défendre de personne. Facétieux. Un peu clown. Un peu châtaigne aussi [...] » (p. 28-29).

La nominalisation provoque donc une certaine précipitation dans la formulation, qui vise à traduire ici un bouleversement affectif du narrateur. Vingt-quatre ans plus tard, Folcoche fait brusquement irruption dans la vie de Jean : « [I]es situations nouvelles réveillent chez moi une vieille manie de faire le point. » (p. 21) Dans son trouble, il éprouve la nécessité de s'assurer de ses repères, de les poser solidement, grâce au parallélisme de la structure, de les énumérer : « [j]e me surprends à compter sur mes doigts » avoue-t-il à la page 17. Quoi de meilleur et de plus stabilisant qu'un aperçu rapide sur ses enfants ?

5 La ponctuation dite expressive

Le procédé de la nominalisation, dans un contexte explicatif, est souvent amplifié, nous l'avons vu, par une ponctuation expressive. Dans la plupart des expressions que nous avons relevées, il est mis en scène par des points d'exclamation, des points de suspension, ou de fausses questions comme à la page 67 de *La Mort du petit cheval*,

où la question mise en valeur par des italiques qui donnent le ton est pleine d'humour. L'étape est cependant importante : Jean a évolué de telle façon qu'il est maintenant capable de s'amuser des sursauts de ce Brasse-Bouillon qu'il n'est plus, mais qui lui permet de mesurer les changements.

Tout au long de l'œuvre de l'écrivain, et quels qu'en soient les genres, le désir d'éclairer, de donner à réfléchir est sans cesse aiguillé par ces fausses questions que nous avons déjà évoquées dans des considérations précédentes sur les outils de langage et qui, tout en assurant elles aussi le lien entre ce qui précède et ce qui suit, procèdent à la fois de l'introspection à laquelle se livrent constamment les personnages, et d'une flatteuse (bien qu'apparente) sollicitation du lecteur.

6 Des variations de rythme intelligentes

Si Hervé Bazin est « le romancier en mouvement » comme le caractérise dès le titre l'ouvrage de Pierre Moustiers, si, comme nous venons de le voir, la nominalisation et la ponctuation expressive sont aussi percutantes, c'est parce que l'ensemble baigne dans une musicalité travaillée, sans laquelle les explications, les arguments ne seraient pas enlevés avec autant de force et de panache. (Que seraient même les bravades d'un Cyrano sans cette musicalité ?) C'est surtout parce qu'Hervé Bazin est un admirable chef d'orchestre qu'il transporte le lecteur.

Relevons quelques passages caractéristiques. Dans le premier roman de la trilogie tout d'abord, la phrase qui donne le rythme dès la page 5 est mise en valeur par sa fonction explicative après deux points et par la comparaison mythologique qui transcende le geste : « je saisis la bête par le cou ». La formule est d'abord reprise partiellement dans l'expression « [o]ui, par le cou » qui vient répondre à une interrogation supposée du lecteur. Elle ouvre ensuite toute entière le deuxième paragraphe (p. 6) pour enfin être enchaînée par la répétition dans une sorte de glissement phonique du verbe « je serrais », cinq fois repris en deux pages (p. 6 et 7), constitué lui aussi de deux syllabes dont la première est commune aux deux verbes « saisis » et « serrais ». Une sorte de linéarité phonique garantit la progression thématique, renforce l'entêtement inexorable de l'enfant à poursuivre le jeu jusqu'à la soumission définitive du reptile. C'est ce même jusqu'aboutisme que souligne la reprise du verbe dans l'expression « je serrais, comme pour la vipère » (p. 25), dans un contexte différent, où les reprises entrelacées du mot « ficelle » et du mot

« chocolats » équilibrent leur reprise (l'un comme l'autre est répété 4 fois) pour inspirer et expliquer la mortification de Jean. Chaque événement marquant du roman est comme claironné, accompagné par un martèlement de mots humoristique lorsqu'il est en porte-à-faux avec la réalité : le premier mot du chapitre IV, « maman », est crié à tue-tête cinq fois jusqu'à « nous chauff[er] les oreilles » (p. 33), afin de mieux se démarquer d'un très digne et froid « Madame votre mère » : la répétition volontairement agaçante suffit à camper les relations très particulières que le personnage de Folcoche va entretenir avec ses fils, et qui constituent l'objet principal du roman. De même, aux pages 240 et 241, la répétition ternaire du titre pompeux « M. le sénateur » associée au verbe « j'attendais » répété trois fois également (la situation est ridicule parce qu'inappropriée : même s'il est un personnage important, un sénateur est-il tenu de faire attendre son petit-fils ?) suffit à expliquer les liens affectifs prodigués par le grand-père maternel à ses petits-enfants. Le rythme scandé de la répétition est donc plus qu'explicatif : il offre un raccourci de sens, et procure à l'énoncé une double lecture en jalonnant le texte de symboles faciles parce que bien marqués. Le chapitre V (p. 39) en appelle au même procédé, surtout pour mettre du liant entre les différents « acteurs » de la Belle Angerie : le numéral cardinal « cinq », repris trois fois page 39, est évoqué dans l'expression « la cinquième carte » puis repris page 43 dans une formule récapitulative « nous voici donc cinq » où la conjonction « donc » souligne la répétition. Ce numéral ainsi mis en valeur enclenche la logique d'un décompte numérique et introduit ainsi « un sixième personnage » (p. 44), puis « un septième personnage » (p. 45), enfin l'énumération de ceux que le narrateur appelle « nos serfs », dans laquelle ce sont les connecteurs logiques « d'abord... ensuite... puis... enfin » (p. 46-47) qui jalonnent à leur tour la progression de l'énoncé. Le marquage régulier du texte avec des connecteurs logiques met l'accent sur la sollicitude du narrateur à l'égard du lecteur dans ces appels constants à la clarté. Page 191, l'expression familière « [e]t d'une ! », bien appropriée à une situation conflictuelle, prolonge l'explication dans la continuité d'un « [e]t de deux ! » où les points d'exclamation donnent le ton. Ce sont les conditions de vie et de traitement des enfants que veut ensuite mettre au jour et souligner le narrateur à travers la répétition de l'adverbe temporel « déjà », repris sept fois des pages 66 à 83, puis trois fois page 117. Celle-ci trahit les sautes d'humeur *a posteriori* de l'écrivain qui sous-entend à chaque fois deux

considérations : d'abord que l'éducation de Folcoche est inadaptée au jeune âge des enfants, ensuite et par anticipation (grâce au recul du narrateur) que les sévices vont durer longtemps, générant une impatience à la mesure de leur cruauté : « – deux ans ! savez-vous ce que c'est ? – » s'insurge ce dernier en prenant son lecteur à témoin. La répétition exprime donc non seulement une avancée étape par étape, mais aussi la rage du narrateur : le temps passant trop vite sans qu'on puisse le rattraper, l'éducation à la Folcoche a broyé l'enfance des trois frères. À partir de la page 89 commence une scène de conflit intérieur entre Bb et sa mère, mémorable épisode puisqu'il se clôt par quatre dents de fourchette piquées sur la main de l'enfant : la « beauté » de cet extrait auquel la journaliste avait été sensible en juin 1949 tient essentiellement à la répétition de deux en deux, presque éreintante, de mots clefs jusqu'à un point de non-retour. Le passage est d'abord lancé par la phrase « Je me souviens, je me souviendrai toute ma vie » (p. 78) où le verbe est repris deux fois comme un défi à l'avenir, puis réutilisé à la page 94 suivi de son synonyme « [m]aintenant je me souviens de tout, le moindre détail me revient » au moment où – ironie du sort – le père « entame allégrement le *Souvenez-vous* » et reprend encore dans le détail la prière « Souvenez-vous, ô très douce Vierge Marie, » (p. 95). Puis c'est l'opposition ferme « non, ma mère » qui se trouve claironnée deux fois, et où la hardiesse de la négation « non » puise un peu sa légitimité dans la distance affectée de la formulation « ma mère » devenue humoristiquement « ma tendre mère » – avec point d'exclamation – quelques lignes plus loin (p. 90). S'enchaîne ensuite une succession de couples phoniques comme autant de marches pour guider le lecteur jusqu'à l'acmé de cette pièce aux prétentions tragiques exagérées : « [e]t je te parle » (p. 90) annonce le dialogue en dedans dont Jean a hérité de sa mère. Sont ensuite repris, de deux en deux, « Folcoche », puis « ton regard se lève », « [l]es vipères », « (ton regard) est entré », « toujours ». « M'entends-tu » fait écho à « tu m'entends ». Suit l'insulte « t'es moche », puis « je ne t'aime pas ». Se répètent ensuite, toujours dans un rythme binaire « il est bon qu'il », « tu vois / que », « regard / tendu », « huit minutes », et à nouveau « Folcoche ». Le verbe « serrer » qui renvoie à la scène symbolique de la vipère (chapitre I) est important : c'est sans doute pour cette raison qu'il est repris trois fois, la haine allant crescendo jusqu'à l'ultime répétition ternaire « je te crache » que les points de suspension finaux semblent ne pas vouloir arrêter et qui en appelle à la loi du talion, œil pour œil, ...venin pour venin. Essentiel dans la

progression, le rythme pair, donc équilibré, renforce le caractère déterminé, assuré de la marche dans laquelle personnage, narrateur, auteur et lecteur sont embarqués. Même progression, mêmes propos « en dedans » au début du chapitre XIV, où Bb continue à se poser en s'opposant, progresse dans une nouvelle analyse par la double reprise des expressions « non, Folcoche » et « pourquoi ». Chaque thème important est souligné par des reprises souvent binaires ou ternaires, comme la date du 14 juillet 1927, reprise page 113 en entête du chapitre XI, et page 116. Que penser de l'exagération, pages 126 et 127, où le mot « peuple » est utilisé sept fois, sinon que celui-ci est peut-être la considération essentielle qui oppose le narrateur-auteur aux idées politiques de son milieu d'origine, peuple auquel cependant Hervé Bazin n'a pas choisi de consacrer un article dans son *Abécédaire*. Ces reprises, au risque d'être parfois abusives, sont proportionnelles à la rage qui envahit l'adolescent ; elles vont fourrager jusqu'au vice dans les diverses couches sémantiques et phoniques du mot « comme l'entomologiste étudie la termitière, en faisant des tranchées et des coupes, qui écrabouillent quelques insectes pour le plus grand bien de la science et de l'humanité. » (p. 127) La même synthèse phonique opère dans deux autres chapitres essentiels du roman : le chapitre XX où la phrase d'entête « je fais le point » est reprise avec des variantes neuf fois, et le chapitre XXV, qui, par son rôle d'épilogue, se devait de conclure sur l'issue du combat : la première formule « Folcoche est comme moi » résonne tout au long par la reprise de mots clefs qui soudent Folcoche à Jean par le biais de la vipère. Sont répétés « ma mère », « puissance de moi », « vipère » (ma, à moi, ta), expressions dans lesquelles le possessif de 1^{re} personne majoritaire scande régulièrement le texte. Jean s'est approprié la vipère, il a fait sien le mal, l'a converti en puissance, c'est en tout cas ce qu'il clame et croit à ce moment-là. N'oublions pas que la répétition est aussi l'outil essentiel de l'oralité, qui renforce le lien entre émetteur et récepteur en intervenant comme garant de l'information, étant donné que l'oral est éphémère, contrairement à l'écrit sur lequel on peut revenir : Hervé Bazin nous parle donc davantage qu'il nous écrit, dans de longues confidences. L'écrit mime ou donne l'illusion d'une confidence en face à face, dans une conversation à bâtons rompus. C'est avec la même insistance parlée qu'il nous explique, au début du chapitre XVIII, le choix que Jean fait de s'asseoir « dans le coin droit, côté face, du compartiment », en retenant l'attention de nos esprits peut-être distraits (on l'est toujours dans une conversation) grâce à la

conjonction de subordination « parce que » répétée trois fois. Cette conversation les yeux dans les yeux, sincère puisque insistante, entretient une familiarité, une complicité extrêmement attachantes entre le narrateur auteur et ses lecteurs ; c'est peut-être cette écriture-là qui caractérise le plus Hervé Bazin, et qui séduit surtout le lecteur en quête d'un ami qui lui parle.

Toute explication qui utilise les répétitions insistantes est non seulement assurée d'être mieux comprise, d'ajouter un supplément de sens, mais encore de conquérir le lecteur dans la poursuite d'une marche lancinante.

Celle-ci est plus discrètement marquée, dans la suite de la trilogie, mais la détermination de Jean à se construire en s'opposant reste la même. Dans *La Mort du petit cheval*, un nouveau personnage résonne de son importance dès le premier chapitre en étant repris huit fois en l'espace de trois pages : Félicien Ladourd, patriarche protecteur, représentant d'une famille aux antipodes de la famille Rezeau, père enfin du premier amour du narrateur. Au fil des pages, les rythmes binaires ou ternaires scandent l'écoulement du temps, qui emporte irrémédiablement l'être humain dans une évolution conditionnée pour beaucoup par le hasard. « Les profs, les pions, les copains, ça va, ça change, ça disparaît sans qu'on s'y attende » précise le narrateur page 21. L'idée est comme assénée grâce au double rythme ternaire. Cependant, une phrase a ouvert le chapitre II, pour être reprise un paragraphe plus loin « [j]e suis toujours celui qui n'a eu d'intimité qu'avec lui-même » dans laquelle l'adverbe « toujours » résiste dans la durée : l'éducation prodiguée par Folcoche a laissé des traces d'autant plus indélébiles que tout le reste dans ce bas monde semble passer. La répétition attire donc l'attention du lecteur sur les thèmes essentiels. En ce sens, le texte est ponctué des occurrences du verbe « savoir » : « [j]e le connais bien, ce pied-de-biche. Je le connais, ce prieuré de Saint-Lô » écrit le narrateur au début du chapitre V. Quelques pages plus loin, c'est une aspiration au conditionnel qui se répète trois fois : « j'aimerais savoir ». Du même ordre, l'expression « bonne leçon » sont comme deux coups donnés aux pages 60, 61 ; de même aux pages 88-89 la formule « je connaissais déjà » suivie de la variante « je ne connaissais pas ». À la page 189, l'énoncé s'organise dans un balancement « [j]e savais que » et « je savais aussi que » souligné par l'adverbe « aussi ». À la fin du roman, où c'est encore le verbe « savoir » qui, comme pour faire le point, ouvre le dernier paragraphe, le triomphe est asséné dans un rythme ternaire : les trois coup sont donnés, d'abord par

la constatation « elle est partie » reprise deux fois, puis dans le doublet « [m]a force me vient d'ailleurs/Ma force est là » enfin dans ce cri du dedans « [l]a reine boit ! La reine boit ! » (p. 316-317). Le rideau peut se lever sur la dernière partie de la trilogie.

Dans *Cri de la chouette*, la reprise ternaire organise le début du chapitre II, d'autant plus marquée que l'expression est nominale : « [c]oup de fil à Baptiste Forut / Coup de fil à Arnaud Maxlon / Coup de fil à Paule » : l'apparition de Madame mère, vingt-quatre ans plus tard, mérite bien ces coups de semonce. Pour que le lecteur ait bien conscience que dans ce volet qui décrit le déclin de la marâtre, Jean, devenu adulte, va avancer à marche forcée, la répétition de la préposition « malgré » ponctue ça et là le texte. À la page 35, c'est le quartier où résidait Mme Pluvignec qui résiste, « [m]algré l'envahissement proche du gratte-grisaille bourré de petits employés jusqu'au trentième étage, malgré l'alléchant prix du mètre carré ». À la page 69, elle fanfaronne en tête de chapitre et sera répétée sept fois en deux pages, pour terminer dans la phrase « [b]ref, malgré le coup de vieux que donne le changement à ceux qui cherchent à se retrouver dans ce qui reste, ce voyage ne s'était pas trop mal passé. » Les différentes reprises tiennent toutes de l'entêtement et de la détermination, donnant à l'ensemble de l'œuvre l'essentiel de son impulsion dans sa marche en avant, comme la reprise quatre fois de l'impersonnel d'obligation « il fallait » page 106, ou celle du verbe « je passe sur », deux fois repris page 166. À partir du chapitre XXXI, le narrateur établit un constat, souligné par la reprise ternaire du verbe « nous sommes » en début de chapitre (p. 257), pour terminer, page 282, par la répétition du verbe « nous savons » comme dans le volet précédent, grâce auquel le narrateur fait le point sur les aboutissants de son éducation, en compagnie du lecteur.

Dans la fiction *L'Huile sur le feu*, la scansion du texte par la reprise d'un mot ou d'une expression est beaucoup plus systématique. Sans doute parce que l'avancée est double : d'une part on y marche beaucoup, dans ce roman ; d'autre part Céline doit, pour guérir, prendre la résolution d'avancer sur un plan psychologique. La reprise ternaire de l'impératif « laisse(z)-moi » dans l'incipit (p. 9) semble une des conditions nécessaires à l'évocation et à la guérison. La jeune fille remonte alors dans le souvenir jusqu'à un mot clef : « l'ombre » qui irrémédiablement « [s]avance ». Le substantif est six fois répété en deux pages, trois fois substitué au pronom personnel « elle » (p. 10-11). Le verbe est repris six fois également. Une

telle insistance est un moyen de faire remonter le souvenir à la surface, ainsi que l'effroi qu'il provoque. Le mystérieux personnage est quelqu'un qu'on n'arrête pas : « [e]t il file, il file » commente la narratrice en début de paragraphe (p. 36) pour enchaîner sur les propos de son père qui viennent de se terminer par « [n]ous, on file ». Même la nature semble opiniâtre à la page 130 dans une description où l'adverbe « toujours », suivi des aveux d'impuissance « allez donc » et « est-ce ma faute si » répétés freinent résolument la marche de Céline et de son père dans la nuit : « [t]oujours ces feuilles. [...] Toujours cette brume de terre[...]Toujours cette brume épaisse comme purée [...] Et toujours ce silence, toujours cette cadence, depuis que nous avons quitté la maison. » Les pages 204 et suivantes sont ponctuées par « un refrain qu[e Colu] emploiera jusqu'à la fin : « [é]coute-moi Céline », utilisé trois fois pages 204-205, puis page 208, page 212, transformé aussi en « [t]u sais, Céline » et « [t]u vois, Céline » (p. 211), et qui favorise les confidences du monstre, jusqu'au mercredi de la page 214 où « [i]l a parlé, il ne parlera plus. Ce qui reste dans l'ombre y restera définitivement. » Les mots répétés pèsent de toute leur importance, les expressions ont des effets incantatoires dans ce monde où l'intérieur de l'être n'est pas toujours perceptible du regard extérieur, et où les occurrences du verbe « voir » (précédemment analysées) témoignent des efforts des personnages pour (se) comprendre, des marches obstinées de Céline en quête de la vérité.

Dans *Abécédaire*, certains mots ou expressions clefs sont repris pour donner des impulsions à l'énoncé : dans FAIM par exemple (p. 101), la proposition « je l'ai connue » suivie d'une épithète détachée du pronom « l' » permet au narrateur d'insister quatre fois sur les privations dont il a été victime à différentes époques de sa vie. La répétition de mots est accentuée par un parallélisme dont l'effet est amplifié par la gradation des adjectifs : la faim est d'abord « relative » à six ans, puis « sélective » puis « plus réelle », enfin « lancinante » : « Je l'ai connue, relative à six ans [...]. Je l'ai connue, sélective [...]. Je l'ai connue, plus réelle, quand, étudiant besogneux, je me fouillais les poches [...]. Je l'ai connue, lancinante, durant une bonne moitié de la Seconde Guerre mondiale ». Les hyperboles « intensifie », « insistance », « exacerbe » ou « le pire des cas » mènent le lecteur à marche forcée jusqu'à la conclusion, d'autant mieux assénée qu'elle copie le leitmotiv : « [j']en ai connu des héros (souvent d'occasion) qui résistaient mieux au danger qu'au jeûne ; et parmi eux l'affamé qui partageait un bout de pain, c'était vraiment quelqu'un. » La

dernière partie de la phrase résonne (raisonne) d'autant mieux qu'elle présente un rythme ternaire : « et parmi eux / l'affamé qui partageait un bout de pain, / c'était vraiment quelqu'un. » Ce qui, à HÉCATOMBES (p. 133), entraîne le lecteur dans une réflexion commune, c'est la gradation des verbes à la 1^{re} personne du pluriel ou, pour le dernier, précédé du pronom indéfini : « nous avons cru », « [n]ous savons maintenant » et « on peut se demander si », progression ternaire dans laquelle le temps écoulé a permis à la pensée de glisser de l'erreur à la conjoncture. Avancée chaotique, progression laborieuse dans l'article PERSONNE (p. 192), où le narrateur reprend onze fois le verbe « je suis » alterné avec les variantes « sais-je que je suis ? », « mais suis-je vraiment », « le suis-je vraiment » et « je ne le suis devenu » qui sont autant de paliers à sa tentative de localiser son moi dans sa personne. Dans un problème aussi métaphysiquement insoluble, la forme affirmative, obstinément catégorique du verbe l'emporte cependant : le rythme ainsi créé accentue la détermination farouche du narrateur à être, en donnant à la réflexion l'illusion d'être solide et de progresser. Dans SÉRIEUX (p. 225), le rythme binaire combiné à l'énumération offre un balancement qui souligne la difficulté de choisir dans un dualisme de propositions : « Qu'est-ce qui l'est ? Qu'est-ce qui ne l'est pas ? La connaissance ou l'amour ? L'aventure ou le quotidien ? L'ordre ou la révolte ? L'art ou la politique ? ». L'énumération des SILENCES (p. 227), conduit à des reprises, d'abord du présentatif « il y a » (utilisé deux fois), puis du pronom démonstratif « ceux » (sept fois repris en douze lignes) qui entraînent le lecteur dans une définition étape par étape, en prenant en considération autant de variétés de silences que de pronoms « ceux ». Là encore, le rythme facilite la réflexion en la scandant jusqu'au bout.

Dans *Traits*, où les formules à l'emporte pièce, écrites en vers libres, prennent des allures de poèmes, la répétition de mots ou d'expressions a la même efficacité : la pensée ricoche avec entrain. Dans le premier trait *Le beau hasard* (p. 7), qui n'ouvre pas le recueil par hasard, mais parce que la notion a beaucoup d'importance pour Hervé Bazin, c'est la négation « ne... pas » à laquelle fait écho le parallélisme en début de vers « ni... ni » qui mène la danse. Dans *Trois états de la matière cérébrale* (p. 14), c'est la reprise en début de vers du présentatif « il y a » qui donne l'impulsion, de même que dans le trait *Sur la berge* (p. 34) où l'utilisation répétée deux fois de l'emphase « [c]e n'est pas... qui... Mais » crée une alternance

rythmique entre vers long (huit syllabes pour le premier, sept syllabes pour le troisième) et vers court (deux syllabes pour le deuxième et le quatrième) afin d'accentuer l'erreur de perspective humaine, qui consiste à toujours penser que c'est la rivière qui court et le temps qui passe :

« Ce n'est pas la rivière qui court,
Mais l'eau
Ce n'est pas le temps qui passe,
Mais nous.

Même insistance dans *L'Enseignement* (p. 148), où le pronom relatif indéterminé « ce... que » puis « ce... qui » lance chaque distique jusqu'à l'opposition finale marquée par la conjonction de coordination « [m]ais » :

« Ce que j'en souhaite
Enfeuillerait tout un arbre,
Ce que j'en sais
N'est déjà plus que branche,
Ce que j'en dis
S'est réduit à la pomme,
Ce qui s'en garde
Ce n'est plus qu'un pépin...

Mais le pépin, parfois
Peut refaire un arbre.

L'eau (p. 17) est définie en deux vers scandés par le parallélisme « rien de plus » qui permet de jouer sur une simplicité feinte :

« Rien de plus pur que les rivières de diamant
Rien de plus trouble que leurs sources. »

Dans *Pitié pour la vaisselle* (p. 23), c'est la structure grammaticale « que... on » qui est rappelée :

« Que les temps soient durs et les femmes nerveuses,
On le savait.
Qu'on se jette ici-bas des assiettes à la tête,
On le savait.

Mais que se passe-t-il là-haut,
Sainte Mère de Dieu ?
Le ciel lui-même est plein de soucoupes volantes... »

Dans le trait biblique *Les premiers et les derniers* (p. 27), la pertinence du poème repose sur deux doublons : savants / savent, et insignes / insignifiants, dans lesquels le second mot de la même famille que le premier s'amuse à annuler sémantiquement le premier :

« Les grands savants ne savent pas
Reprendre leurs chaussettes :
Dans le détail les hommes insignes
Sont aussi des hommes insignifiants. »

Magnifique paradoxe, qui légitime le paradoxe biblique : « Les premiers seront les derniers. »

Dans la versification comme dans la prose, c'est aussi, en supplément de la reprise, le choc rythmique entre phrases longues, énumératives, et formules extrêmement brèves qui amplifie le sens en surprenant le lecteur. Dans *Pitié pour la vaisselle*, à la page 23 de *Traits*, l'expression « [o]n le savait » en début de vers apparaît d'autant plus catégorique qu'elle oppose ses quatre syllabes aux onze et douze syllabes des vers 1, 3 et 7. La sécheresse des deux monosyllabes « [e]lle, non », qui n'ont de sens que par rapport à la phrase précédente étalée sur trois hexasyllabes dans *Ça ne remonte pas* (page 30), rompt l'évocation des points de suspension avec une brutalité à la mesure de la cruelle loi naturelle qu'elle rappelle : un rosier refleurit, pas une fille. La leçon est bien connue, mais elle est assénée avec plus de vigueur que dans une ode de Ronsard :

« Fille cueillant la rose
Devrait toujours penser
Qu'un rosier refleurit...

Elle, non. »

Le « trait » est d'autant plus percutant, la chute est d'autant mieux mise en exergue qu'elle succède à un blanc sur la feuille. *Traits* tire sa jouissance humoristique non seulement d'un écart rythmique, d'un écart visuel, mais aussi parfois d'un écart sémantique. La chute s'enrichit ici d'une légère ambiguïté : qu'est-ce qui est nié ? Que la fille pense, ou qu'un rosier refleurit ? Le lecteur a le choix. Le « trait » relève donc aussi d'un jeu de l'esprit, aux frais d'une tierce personne.

Dans [*c*]ette fille aux toujours préfère les souvent (p. 46), les deux monosyllabes du dernier vers « Des vents » s'amuse, de la même façon, à contrarier le poète Malherbe, en s'inspirant, sur le même thème, d'un de ses poèmes pour lui donner un tour imprévu, une véritable chute : les considérations sur la durée de la vie le cèdent à celles sur les qualités de vie, « des vents » signifiant « de l'air du temps », évoquant le destin aléatoire de « cette fille » non nommée qui, d'après le titre, a fait le choix des situations instables :

« Et rose elle vivra
Ce que vivent les roses

Des vents. »

Notons que c'est l'absence de ponctuation à l'intérieur du poème qui crée un dualisme sémantique : si le groupe prépositionnel « des vents » est complément du nom et non plus complément d'objet indirect, le destin de la jeune femme sera similaire à celui des roses des sables, guides fiables et indispensables (et dont les trente-deux rhumbs pourraient peut-être évoquer les trente-deux dents). Le saut de ligne est ici encore aussi efficace pour accentuer la chute.

Le procédé de la chute est similaire dans le trait *Concession temporaire* (p. 31). Dans *Sur la berge*, le trait naît surtout de l'alternance d'un vers long (sept ou huit syllabes) avec un vers composé de deux monosyllabes, construit en anaphore par la reprise de la conjonction de coordination à valeur d'opposition « mais ».

Hervé Bazin prouve ici non seulement la légitimité de ses titres d'ouvrages, mais encore son attachement aux valeurs d'un Cyrano : l'envoi plein d'esprit à l'efficacité d'une épée, à condition que celui qui la tienne soit une fine lame. Le procédé devient d'autant plus séduisant qu'il souligne l'habileté et la pertinence de celui qui l'emploie. Dans la pièce d'Edmond Rostand, les médiocres tentatives d'un vicomte de Valvert ne font qu'alourdir son ridicule et sa sottise.

Dans l'écriture romanesque aussi, le narrateur joue sur les contrastes entre phrases longues et phrases courtes. Dans *Vipère au poing* par exemple, l'énumération au début du chapitre III (p. 29-30) se poursuit sur plus de dix-huit lignes, prolongée par les points de suspension, pour mieux mettre en valeur l'information aussi sèche que capitale : « [p]uis, soudain, grand-mère mourut. » Pudeur d'un auteur qui tait pour tuer, nous l'avons commenté précédemment. L'opposition est d'ailleurs renforcée par l'accumulation des deux adverbes de temps « puis » et « soudain ». Le déferlement s'est brisé net, afin de mieux exprimer l'arbitraire du hasard (ou selon Jean, une erreur de Dieu qui se serait trompé de cible), l'absurdité de la mort et surtout le tournant radical que constitue la mort de la grand-mère dans la vie des trois enfants de Folcoche. Ce mélange d'inévitable et d'absurde, provoqué par une cascade de mots stoppés brutalement, fait songer au moment où Candide, dans l'œuvre de Voltaire, est précipité, à la suite d'une énumération de circonstances en accéléré, à la porte du château des Thunder-Ten-Tronckh : « et tout fut consterné

dans le plus beau et le plus agréable des châteaux possibles » (p. 48, coll. *Les classiques de Poche*). Même pudeur apparente, page 43, où le narrateur semble préférer résumer toutes les raisons qui justifient son surnom de Brasse-Bouillon. Mais la liste exagérément fournie d'étiquettes et d'attributs contraste avec l'annonce, pleine d'humour, d'un portrait à grands traits « [q]u'il vous suffise de savoir que » : le rythme accéléré contribue à faire de ce jeune « cadet de casse-cogne » un enfant déjà haut en couleur, engeance de Cyrano, et dont la force de caractère prématurée amuse un narrateur assez fanfaron. C'est un peu ce panache, cet orgueilleux rejet de toute sensiblerie qui dicte le comportement de Jean tout au long de la trilogie. Cette inspiration en filigrane justifie la scansion du rythme par les répétitions et les énumérations. Songeons par exemple à ce monologue intérieur de *La Mort du petit cheval* : « Et puis quoi, l'amour ! qu'est-ce que c'est que ça, l'amour ? [...] De quoi ai-je l'air ? Roudoudou, sentiment, fleur bleue, non merci ! Perdre ma force, non merci ! J'allais m'amollir, mais mon ange gardien veille, mon ange gardien m'avertit à temps. » La reprise du « non, merci » rappelle les exagérations d'un autre hidalgo, preuve que le futur étudiant est tout imprégné de l'exceptionnelle pièce d'Edmond Rostand. Cependant, la disproportion est plus mesurée, les procédés étant utilisés à la faveur des différents genres de textes sans abus. Les longues énumérations ne sont pas si nombreuses. Dans *Cri de la chouette*, le grotesque de la « scène finale », page 41, repose sur un décompte heure par heure, et l'exposé à grands traits d'une situation ponctuée d'énumérations de détails, et de raccourcis d'expressions aux verbes énergiques :

« [à] trois heures nous serons tous de retour dans la chambre pour assister à la mise en bière, puis à la descente et à l'installation du cercueil dans le vestibule, au pied d'une croix d'argent brillant dans la pénombre à la lueur de quatre flambeaux. À quatre heures, par grâce, petit thé, avec gâteaux secs, suivi d'une nouvelle prospection qui nous fait découvrir un placard rempli d'emprunt russe, valant son poids de papier malgré le déploiement sur six cents titres de six cents aigles impériales. Enfin vers cinq heures autre coup de fil ».

L'adverbe « enfin » traduit l'épuisement des témoins qui, comme le lecteur, resteront « éberlués » de l'énergie contre-nature et incongrue de Folcoche autour et par-dessus le cercueil de sa mère. Notons l'introduction du chapitre VII (p. 69, 70) où l'accumulation exagérée de toute une série d'embûches, ponctuées par la répétition de la préposition d'opposition « malgré » et de points de suspension évocateurs, dénonce un optimisme feint, plein d'humour. La conclusion s'entête à prendre le contre-pied de ce que le narrateur a dû humainement ressentir : « [b]ref, malgré le

coup de vieux que donne le changement à ceux qui cherchent à se retrouver dans ce qui reste, ce voyage ne s'était pas trop mal passé. » Au chapitre XXXII (p. 265, 266), la mort de Folcoche déclenche un défilé de proches caricaturés par les raccourcis de l'énumération : « Baptiste, survenu la barbe au vent et courant chercher son cheval pour s'installer devant la défunte et achever son portrait ; Blandine, un peu blanche, un peu effrayée d'avoir à recoucher dans cette chambre, mais récupérant aussitôt son appareil au fond de sa valise pour photographier sa grand-mère sur son lit de mort ; Bertille, méticuleuse et froide, [...] ...Images, démarches, paroles, formalités s'embrouillaient les unes dans les autres. » Là encore, seuls les points de suspension peuvent freiner le flot énumératif, chaque personnage étant croqué dans une attitude qui, parce qu'elle est spontanée, le résume et le particularise bien.

Dans *L'Huile sur le feu*, le procédé est plus fugitif, préférant la lourdeur de la répétition parce que dans cette fiction, la marche de Céline est lente, son introspection pèse sur chaque élément clef pour bien comprendre le cheminement du monstre. Il faut qu'on la laisse, qu'elle s'isole pour parvenir à refaire le parcours, condition ultime à sa propre guérison (ou peut-être à l'assouvissement de sa propre fascination ?). Nous avons observé précédemment qu'à chaque fois qu'elle se lance, plus ou moins en cachette, sur les pas de son père, elle est un véritable ressort. L'énumération aide à précipiter le rythme, mais elle ne s'appesantit pas, parce que le souci premier de celle qui n'est encore qu'une enfant est d'entrer dans la psychologie de Tête-de-Drap, pour essayer d'empêcher l'irréparable : « Cette nuit-là, je n'y arrivais pas. Papa était parti. Papa était au feu. Au plus fort du feu, donc du danger, comme d'habitude. Et Ralingue et les autres, sauf peut-être Lucien Troche, devaient certainement lui céder leur part d'imprudence... Inutile de changer ma chemise de nuit contre une chemise de jour ! Une culotte pour l'enfourer, une jupe, un pull et mon blouson... Tirons la fermeture Éclair, et hop ! Du vent ! » (p. 15). Dans ce passage, la répétition doublée des liens logiques « donc », « et » repris, les suppositions exprimées par les adverbes « peut-être », « certainement » et le verbe « devaient » ponctuent l'analyse de Céline qui suspend sa réflexion à des points – de suspension – pour enclencher une seconde phase : la réaction, marquée par l'énumération. Parfois, la phrase s'étire jusqu'à l'exagération, comme dans cette phrase, page 16, où les groupes grammaticaux juxtaposés s'entassent pour traduire la panique des villageois de Chantagasse lors du premier feu : « [o]ubli majeur, la demi-douzaine de

lampadaires, réglementairement éteints à minuit, n'étaient pas rallumés, et nous nous heurtions, nous nous bousculions de plus belle dans l'ombre, à peine trouée, de place en place, par les lumières tamisées des fenêtres où s'encadraient furtivement des profils de femmes, hérissées de bigoudis et de questions plaintives ». L'ironie n'est plus de mise : la théâtralité fait place à des commentaires dont la sécheresse arrête un temps le débit de l'ensemble, parce qu'ils se résument souvent à un ou deux termes non verbaux, souvent exclamatifs. Par exemple, à la page 85, la phrase descriptive « [l]a vaisselle se met à voler dans tous les sens, le buffet de cuisine, la table, tout ce qui est dedans, tout ce qui est dessus, sont renversés dans un fracas de catastrophe » est annoncée par le groupe nominal exclamatif « [d]éplorable défi ! » placé en évidence en entête de paragraphe. De même, la fin de cette scène de colère est nettement signalée par une phrase réduite à un mot, mis en valeur lui aussi en début de paragraphe « [s]ilence. » Le débit reprend ensuite progressivement par la succession d'une phrase de trois syllabes, qui répète le mot « [l]ong silence », puis d'une phrase de cinq syllabes « [j]e n'ai pas bougé ».

7 La pluralité des points de vue

L'un des procédés importants de la théâtralité, et que nous avons mis en évidence dans la deuxième partie de notre étude, est la polyphonie énonciative, ses outils comme la parabase, ses techniques dérivées comme la ToM. Si l'auteur est un des premiers conscients que l'écriture à la première personne risque de scléroser la pensée sous un angle de vue unique, il y a trouvé une parade, grâce à ce procédé, qui assure la contradiction et l'échange fictif, ces étapes incontournables au mûrissement de l'esprit. Pour bien expliquer et bien argumenter, il faut être capable de proposer l'observation du problème à travers plusieurs regards, afin peut-être de « porter l'évidence au carré » (*Abécédaire*, p. 208). Le but ultime de l'auteur est suffisamment ambitieux pour le tracasser :

« Tant de gens ont répété avec Camus : *Le mieux qu'un homme puisse faire de sa vie, c'est de transformer en conscience une expérience aussi vaste que possible.* Oui, mais à quoi bon si elle disparaît sans s'être transmise ? Il y a des femmes assez stupides pour se faire enterrer avec leurs bijoux. Plus grand est le scandale de la pensée sans hoir. Notre seule excuse d'avoir vécu, c'est de laisser quelque chose avant de rallier le néant. » (*Abécédaire*, HÉRITAGE, p. 135)

Tous les écrits, tous les outils mis en œuvre et étudiés dans notre première partie, la théâtralité qui engendre une tonalité et des échanges à plusieurs voix tout à fait

particuliers, trouvent ici leur justification : si Hervé Bazin prend comme point de départ à la réflexion des éléments bien maîtrisés comme ceux inspirés de sa vie privée ou certains poncifs familiers au lecteur, s'il cherche à impressionner son destinataire par un style bien à lui, attrayant et accessible, c'est, davantage que dans l'intention présomptueuse de se démarquer de ses prédécesseurs, dans le but de nous faire réfléchir sur des problèmes de société toujours aussi contemporains, et de nous amener, par l'affectivité ou le raisonnement, sur des chemins qu'on aura l'impression d'avoir choisis seuls. La polyphonie énonciative, que nous avons mise en évidence dans la deuxième partie, est donc un moyen parmi d'autres, issu de la théâtralité comme d'autres, pour consolider l'argumentation. En fonction des genres, il a recours à deux types d'argumentations : dans *Abécédaire* ou dans *Traits*, qui, par leurs formes décousues, prennent des allures d'essais, le narrateur argumente directement, alors que dans la trilogie et le roman de fiction, l'argumentation est implicite dans la mesure où elle est déléguée à un narrateur, Jean Rezeau pour l'autofiction, Céline pour *L'Huile sur le Feu*. Cependant, dans chaque ouvrage, il multiplie les références, imaginaires ou attestées (sachant que de son propre aveu, il en invente, sans qu'on s'en aperçoive...) pour influencer le destinataire soit en le persuadant affectivement, soit en le convainquant avec raison. Dans ARGENT (*Abécédaire*, p. 32), l'écrivain ouvre l'article sur une opinion communément admise « *Pensez-y toujours. N'en parlez jamais* » pour mieux la contredire sur une page et demie : « Eh bien si, parlons-en ! » Il rebondit sur le proverbe « *l'argent ne fait pas le bonheur* » pour mieux l'endommager au contact de l'évidence : « De ceux qui en manquent, c'est sûr. » Chaque concession présage une opposition. Parfois le titre de l'article suffit à rappeler l'opinion commune : le mot « guillotine » (*op. cit.*, p. 128) fait allusion à l'abolition de la peine de mort. Une interrogation totale suivie de l'adverbe plein d'humour « voire » ébranle les certitudes et invite le lecteur à les remettre en question : « Question réglée ? *Voire !* » Même procédé à « HYPOCRISIE » (*op. cit.*, p. 138) : « *Hommage rendu par le vice à la vertu ? Voire !* » Cet échange fictif est éminemment théâtral : son efficacité tient sans doute au fait qu'il s'adresse davantage aux sentiments et à l'affectivité qu'à la raison. La ponctuation expressive est abondamment utilisée, l'interrogation et l'exclamation (voire l'injonction) ayant souvent la primeur de lancer les délibérations. Prenons au hasard le mot PEINTURE (p. 189) qui est abordé par la question : « La plume rend-

elle moins heureux que le pinceau ? » À PENSÉE (p. 190), le narrateur se montre familier : « Vous gambergez tout le temps, vous autres ? Pas possible ! » À QUÊTE comme dans de nombreuses autres notions, la complexité du problème s'exprime par la succession de deux questions contradictoires : « Continu ? Ou discontinu ? » (p. 205) Suit une confrontation des différents points de vue en vogue, que le lecteur découvre pas à pas pour se laisser finalement séduire par le dynamisme bazinien de formules du genre « [m]ais c'est vrai, quand on y réfléchit, sans rire » (p. 175) ou « Souvent je me pose la question : *Quand ?* Mais, mon ami, c'est simple » (p. 179). Même ponctuation expressive dans *Traits*, même argumentation explicite dans une thématique fragmentée : sous cet angle, le titre de l'ouvrage prend tout son sens. Cependant, le contexte poétique nécessite d'autres procédés tels qu'un imposant travail sur les mots, tels que la métaphore (filée), le trait étant souvent assuré de faire mouche grâce à une chute. Dans les romans, l'argumentation est plus complexe : partant du constat que toute argumentation se nourrit d'échanges, toute communication claire entre le narrateur et les personnages peut se brouiller dans un langage en-dedans (que pratiquent Brasse-Bouillon et Céline avec un égal talent) qui insinue le narrateur à l'intérieur des autres participants à la scène, offrant au lecteur une approche psychologique très affinée et une anticipation des comportements. Nous avons mis évidence dans la deuxième partie de notre étude comment se nouent des combinaisons plus complexes, révélant au récepteur des relations beaucoup plus difficiles à appréhender qu'il n'y paraissait en surface. Dans *Vipère au poing* (p. 33), si à la question de Frédie concernant sa mère : « Pourquoi qu'elle n'écrit jamais ? », le narrateur met dans la bouche de la gouvernante des excuses ridicules (« Madame votre mère vous a écrit à Noël. Et puis, la Chine, c'est loin »), c'est pour avertir le lecteur de l'exceptionnelle froideur des parents Rezeau. Il sait donc à quoi s'en tenir. La tonalité humoristique (de distanciation) demeure d'ailleurs, nous l'avons observé également, omniprésente. Quand Mme Ladourd « débride l'imagination » des enfants (formule plaisante qui suggère l'écart entre ce qui est annoncé et ce qui va arriver) en leur assurant qu'« [u]ne maman, c'est encore bien mieux qu'une grand-mère ! » (p. 34), c'est pour permettre l'intervention pleine d'humour du narrateur qui ainsi montre son intention de se placer définitivement en retrait : « Je pense bien ! J'allais immédiatement en juger. » Chaque personnage secondaire intervient pour éclairer le personnage principal et la situation sous un autre angle que celui du « je ».

« Regardez-moi dans les yeux. Je saurai ce que vous pensez » commande Folcoche, à la page 90. Sans le savoir, elle est l'initiatrice de ce dialogue en-dedans, enclenché par une méditation sur un point haut (le taxaudier) ou par l'intensité du regard (la « pistolétade »), et qui, parce qu'il est le seul à être débarrassé de toute hypocrisie, laisse entrevoir au lecteur l'horreur d'une telle éducation. Dès la page 15 de *La Mort du petit cheval*, c'est la conversation de Jean avec Ladourd, le patron de la *Santima*, qui fait remonter à la surface les relents de l'éducation de Folcoche. L'écart entre cette « famille d'accueil » et celle du fils Rezeau noircit davantage dans l'esprit du lecteur les différents traitements de la marâtre. Jean a déjà dix-huit ans, mais son attitude froide, calculatrice, conditionnée par la haine, se révèle par ses silences, c'est-à-dire par la traduction de ses réponses mentales (effectuées par le narrateur à l'intention du lecteur) qu'un Ladourd, aux antipodes de la méchanceté, ne peut pas deviner (p. 44), et qui sont les conséquences directes d'une éducation pernicieuse. Cependant, ce sont les arguments d'une autre femme, Monique, avec laquelle il se marie, qui le transforment, obligé de reconnaître que « [r]ien n'est plus désagréable que de découvrir en soi les défauts que nous reprochons à autrui. » (p. 220) Dans *l'Huile sur le Feu*, l'angoisse participe beaucoup de la progression des dialogues, en dehors de Céline et en-dedans, témoignant, par l'intensité des sentiments qu'ils donnent à ressentir au récepteur, d'un travail à la fois conséquent et tout en finesse de l'écrivain. « C'est ainsi que je fais tout. Capable de travailler douze heures par jour, je biffe, je change, je coupe, je fourre au panier du papier griffonné, j'en sauve un quart et c'est encore trop. Je n'ai pas reçu la grâce de la facilité, dont je me méfie d'ailleurs » précise-t-il sans fausse modestie sans doute, au mot GRAND-PEINE(à) d'*Abécédaire* (p. 121-122).

C'est ainsi que fort d'un style et d'une perspective théâtrale qui n'appartiennent qu'à lui, Hervé Bazin oriente l'ensemble de sa production dans un but à la fois didactique et philanthropique. La recherche de l'originalité et d'une certaine dynamique, combinés à celle de la simplicité et de la clarté ne sont pas autrement motivés que par le souci altruiste d'expliquer le monde dans lequel on vit, de nous aiguiller avec intelligence sur la voie du progrès. Pour y parvenir, il optimise l'efficacité de son écriture en combinant habilement certains procédés, et inverse ainsi la tendance d'un énoncé rédigé à la première personne : chaque énoncé s'applique à devenir une passerelle entre l'individu et la collectivité ; veillant à une

amplitude des phrases et du texte propres à gommer la monotonie d'un énoncé à la première personne, il offre au récepteur une accessibilité au contenu très engageante grâce à son travail minutieux et constant sur l'emphase, les répétitions, les images, la ponctuation, le rythme et la pluralité des points de vue. À chaque page, le déchiffrement de notre société, grâce à un auteur dont les vues sont à très long terme, est en marche.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Sur quels éléments la lecture d'un livre et la fréquentation d'une œuvre représentent-elles ? En vertu de quel critère, si ce n'est pas celui de ses ventes, donne-t-on ses lettres de noblesse à un ouvrage en lui offrant de devenir l'objet d'étude d'un public d'étudiants avertis ?

Anne-Simone Dufief dénonce, à la page 9 de son article introductif (*op. cit.*, 2009) un paradoxe exprimé dans le choix même du titre de son intervention : « Hervé Bazin célèbre inconnu ». L'auteur a beau être (ou avoir été) « très lu, très célèbre », il « est aujourd'hui dans une sorte de purgatoire : s'il conserve des lecteurs dans le grand public, il n'a pas encore trouvé toute sa place dans les programmes universitaires » (p. 5). C'est d'ailleurs à se demander si l'auteur est sorti un jour de cette sorte de purgatoire ainsi défini.

Ce constat malheureux, c'est celui que nous faisons en 2005, en nous apercevant que le fonds Hervé Bazin, depuis son rachat par la ville d'Angers, n'avait encore été visité par aucun lecteur ou chercheur. C'est celui que nous avons fait bien avant, lors de nos études universitaires, au cours desquelles certains de nos professeurs éprouvaient beaucoup de réticence à nous faire redécouvrir celui que nous avons abordé de façon un peu réductrice – mais mémorable – au cours des années collège. Endormi, depuis moins longtemps certes, auprès de François Mauriac, ou d'André D'Hôtel, Hervé Bazin n'aura-t-il donc pas le privilège d'intéresser, de temps à autre, quelque universitaire, dont le devoir devrait aussi être celui de ne jamais laisser se perdre dans l'oubli les richesses, et toute production attestée comme telle, de la littérature française ?

Nous avons avancé l'excuse, dans notre thèse, de lecteurs paresseux, qui se contentaient de lire avec leurs oreilles plutôt qu'avec leurs yeux dans un premier temps, rebutés pour les plus bourgeois par une critique malsaine fondée surtout sur une confusion entre auteur et narrateur, entre vie privée et fiction. Aujourd'hui cependant, à l'heure où toutes ces attaques vaines et creuses se sont tues, reste une œuvre très particulière à découvrir, caractérisée par les multiples charmes de l'écrivain. Quel que soit le genre du texte, celle-ci est, comme nous espérons l'avoir démontré à plusieurs niveaux, très symptomatique d'une présence chaleureuse qui sait se faire indispensable : celle d'un ami plein d'humour et d'esprit qui a le souci altruiste de nous accompagner dans une progression sachant allier la simplicité et la séduction.

Comment l'auteur s'y prend-il donc pour créer une écriture si particulière et si reconnaissable malgré les genres, pour faire que chaque ligne résonne (raisonne) de la forte présence du narrateur-auteur dans un cheminement qu'il s'efforce de nous rendre le plus agréable et le plus facile possibles ?

Trois mouvements essentiels caractérisent l'œuvre d'Hervé Bazin : ce que l'on retient tout d'abord, c'est une écriture très efficace et percutante, dont la force est à la mesure de la personnalité de l'auteur. Si, comme le suggère Arnaud Maxlon à la page 266 de *Cri de la chouette*, Folcoche était « un personnage », c'est peut-être un peu de ces gènes-là qu'elle a su transmettre à son fils Jean. D'où naît cette force au plan stylistique ? D'abord par le recours à la perspective interne, dans l'autobiographie comme dans la fiction. Ce procédé permet à l'auteur de prendre plaisir à faire des clins d'œil à son lecteur dans un jeu plein d'attentions et d'humour ; il repose surtout sur l'utilisation des instances de première personne, de présents d'énonciation et de certains glissements sur l'imparfait qui entretiennent la confusion entre le système du récit et celui du discours. Le narrateur auteur sourd, comme le *deus ex machina*, créant et recréant à chaque fois une connivence flatteuse entre lui et son récepteur, au coin d'un tiret, d'une parenthèse, ou d'une fausse question. Ayant écrit d'autres romans à la troisième personne, l'écrivain a compris l'efficacité de la première personne : les cinq ouvrages retenus dans notre étude (ou plutôt assez remarquables pour retenir l'attention du lecteur) ont tous recours à « je », parfois après correction comme dans *L'huile sur le feu*. Même fictive (parce que le lecteur n'est pas dupe), une telle perspective donne d'Hervé Bazin l'image d'un être profondément sincère et soucieux, à travers ses personnages, de son prochain.

Ce que l'on retient ensuite, comme marque bazinienne à l'intérieur de la phrase, c'est une refonde des mots et des expressions galvaudés de notre langue. Avec minutie et exactitude, l'auteur s'efforce d'en tirer tout le suc qu'ils contiennent pour se les approprier. *Abécédaire* est un ouvrage bien propre à leur redonner, déjà dans son système de classification, une importance nouvelle : les mots (principalement des substantifs) ont force de titres. L'originalité naît surtout du fait que l'auteur a, là encore, souci de faciliter la tâche au lecteur en partant de lieux communs pour donner au récepteur l'impression flatteuse de déduire lui-même et d'être en parfaite adéquation avec l'émetteur. Hervé Bazin travaille l'outil linguistique dans toutes ses dimensions : la morphologie, l'homophonie, la syntaxe, la sémantique (en faisant

fusionner sens abstrait et sens concret), le tout orchestré par une ponctuation idéalement exploitée qui se prête à des jeux d'esprit et diverses subtilités de la langue, dans un bain toujours plein d'humour. Hervé Bazin plaît par ses originalités, avec sa façon bien à lui de faire naître des métaphores neuves de métaphores usées, aussi modérées qu'efficaces, de marquer par la personnification les personnages de ses romans du poids du hasard et de la résistance de la nature. La plupart des images contribuent à la forte présence d'Hervé Bazin : le lecteur devine au fil des lignes le portrait en pointillés d'un écrivain qui ne triche pas et qui laisse transparaître dans le choix de ses figures ses préoccupations et ses obsessions. L'étude faite par le linguiste Mirsini Tsanavari sur l'ensemble de la production de l'écrivain prouve qu'au contraire des autres, ce dernier enrichit encore son vocabulaire et son travail sur les mots au fur et à mesure du temps. Le chercheur conclut à une tendance assez exceptionnelle, comparativement à des écrivains reconnus. Aucun procédé n'est appliqué de façon abusive ; bien au contraire, la variété en fonction du genre et l'alternance sont le souci majeur d'un auteur qui reste préoccupé du plaisir du lecteur.

Une troisième caractéristique essentielle de l'écriture d'Hervé Bazin, dans son anxiété de l'incolore, et qui se révèle un appât indispensable des jeux de séduction même lorsqu'elle est feinte, c'est une certaine pudeur, paradoxale chez quelqu'un qui redoute l'indifférence et l'anonymat, et cependant bien manifeste dans un travail de camouflage des mots. L'auteur cache une réelle sensibilité à vif, conscient qu'une âme « fleur bleue » constitue davantage un talon d'Achille qu'un atout : le jeu des trouvailles écrites pour elles-mêmes est autant de voiles sur des souffrances enfouies. L'écrivain ne triche pas, sa pudeur est réelle. Ainsi préservé de toute tentation égocentrique, il livre de l'humain à l'état pur, comme le lecteur en rencontre rarement dans ses lectures, un être vrai et pudique à la fois, entièrement soucieux des autres.

Parce qu'on ne perce pas impunément avec *Vipère au poing* dans le monde littéraire très conventionnel et fermé du XX^e siècle, Hervé Bazin comprend dès le départ (mais il n'est plus si jeune et jouit d'une bonne expérience de la vie) qu'une distanciation est absolument nécessaire, sur un plan à la fois juridique, psychologique et littéraire. C'est cette perspective en retrait qui constitue la deuxième

caractéristique, l'essence même de la séduction bazinienne : le lecteur savoure une écriture un peu surjouée, se laisse prendre au charme d'une narration polyphonique. Cette posture offre un double effet : elle assoit l'écrivain dans sa notoriété (en devenant une « marque de fabrique » repérable) et constitue le bouclier qui le protégera de lui-même. Comme au théâtre, chaque personnage de la trilogie joue un rôle signalé par son nom d'acteur. Le trait est forcé jusque dans les éléments du décor. L'art d'ironiser s'accompagne d'un art de la caricature : les vêtements deviennent costumes, la Belle Angerie théâtre. Parce que la vipère a perdu de sa force, que Madame mère a vieilli proportionnellement à l'affermissement social et psychologique de son fils, la distanciation est moins marquée au fur et à mesure de la trilogie ; parce que peut-être elle devient moins nécessaire à l'équilibre d'un narrateur qui est parvenu à relativiser ses souffrances. Cependant, l'écriture garde la même force, le ton reste le même parce que face à des situations nouvelles, la disproportion de Folcoche est la même. La marâtre offre le spectacle jusqu'au bout. Il est intéressant d'observer comment, dans la fiction *L'Huile sur le feu*, l'écrivain, libéré de ses affres, produit une écriture qui ne perd rien de ses caractéristiques, prouvant ainsi ses qualités d'homme de lettres et fermant la bouche à tous ceux qui l'enfermaient dans son premier roman. Le narrateur est devenu une adolescente de seize ans ; le chemin à parcourir dans le souvenir est moins long mais tout aussi poignant et perturbé. Le réalisme (psychologique) a remplacé l'humour, mais l'écriture tire sa force de la focalisation interne et d'effets dramaturgiques raciniens qu'Hervé Bazin a naturellement su adapter au roman. L'efficacité de l'écriture est la même que dans la trilogie, l'écrivain a su modifier les procédés de la distanciation en fonction du genre. Le lecteur est ainsi embarqué, dans une quête entêtée de la vérité, à travers le personnage de Céline, en compagnie de laquelle il va traverser les mêmes souffrances jusqu'à la suffocation, dans les tensions d'un trio infernal, digne des meilleures tragédies grecques. Même le chœur est présent, servant de caisse de résonance, au beau milieu d'une nature complice du Mal. La nuit, le vent et l'eau se mêlent et s'ingénient, dans leurs inconstances, à devenir complices du feu. Enfin s'entrecroisent les procédés du théâtre racinien tels que l'hypotypose, la mise en valeur d'un certain fétichisme des yeux encore accentué par les circonstances temporelles et climatiques du décor, la dichotomie entre l'ombre et la lumière, bien symptomatique du fantasme racinien, le conflit fondamental de désamour entre les

trois personnages principaux, des « techniques d'agression » similaires dans le théâtre racinien, de même que le recours à la notion de suicide. Même art de l'agression verbale, même efficacité du pronom indéfini « on ». Le théâtre de *L'Huile sur le feu* est également plein de doubles. Consciemment ou non, Hervé Bazin a su reprendre pour le roman tous les procédés d'amplification mis en lumière dans le théâtre racinien par Roland Barthes dans son étude sur le grand tragédien du XVII^e siècle. *L'Huile sur le feu* est une admirable transposition qui suffit à prouver les exceptionnelles qualités intuitives de l'écrivain. Ces dernières ne s'arrêtent pas là : le souci permanent de son récepteur engage l'écrivain à construire des tableaux pour s'assurer une variété de ton, de décors d'intérieur et d'extérieur (bien utile au metteur en scène lors de la transposition cinématographique du roman), dans la distribution des personnages. L'alternance des systèmes d'écriture est essentielle pour entretenir le jeu de cache-cache avec le lecteur : Hervé Bazin avait la maîtrise des mots, nous constatons ici sa maîtrise incontestable des temps et valeurs aspectuelles du système verbal dans leurs nuances les plus subtiles. Le narrateur ouvre aussi constamment des brèches dans le récit pour commenter, discourir, en resserrant son intimité avec le lecteur. Le procédé de la parabase, issu aussi de l'antique dramaturgie, participe activement au jeu de la séduction, instaurant sans doute une forme d'autorité déjà caractéristique des grands auteurs du XIX^e siècle tels que Balzac, Dumas (père et fils d'ailleurs) ou Hugo. Ces intrusions d'auteur sont de deux natures : certaines sont des occurrences du verbe « dire », rappelant le souci d'une émission authentique et sincère, malgré l'ambiguïté et la déficience des outils du langage. D'autres sont centrées sur la réception du message, et témoignent d'une préoccupation constante chez le narrateur d'être compris, d'être le plus concis et le plus clair possible. Cette empathie avec le lecteur est ponctuée de présents de vérité, de parenthèses et de tirets, d'italiques. L'évolution de ce métalangage permet d'ailleurs de mesurer celle de l'équilibre psychique du scripteur. Au fur et à mesure de la trilogie, le conflit entre Folcoche et Jean se dénoue, le lecteur est averti : les mots ont moins besoin d'être redits, viennent à s'excuser de redire encore, plus portés sur l'excuse et des questionnements mineurs. La victime a baissé sa garde. En dehors de la trilogie, dans la fiction, le procédé s'est modifié, beaucoup plus attaché à solliciter la complicité, l'assentiment du lecteur. Céline fait le lecteur juge : la démarche est flatteuse et pleine de séduction. Dans *Abécédaire*, la parabase facilite l'explication et la

justification du narrateur, en faisant appel, par le biais de la première personne du pluriel, à l'expérience commune. S'ensuit un dialogue fictif, débridé parce que dégagé de toute contrainte narrative, dans lequel, de fausses questions en interjections, le narrateur s'amuse à renverser les vérités établies, à secouer les convictions religieuses, donnant de lui l'image attachante d'un homme de convictions.

La troisième force de séduction aussi remarquable que les deux autres se déduit logiquement de la deuxième : la multiplication de procédés, en fonction du genre des textes, pour expliquer, transmettre au mieux. Tout d'abord, pour garantir la clarté de la démarche et faire même en sorte que le lecteur ait l'impression d'avoir de lui-même trouvé la conclusion où le conduit le narrateur, Hervé Bazin organise sa réflexion, le lieu commun étant le point de départ d'une idée plus subtile et particulière. La démarche intellectuelle consistant à partir du général pour aboutir au particulier (à la déduction) peut s'appuyer sur la répétition, la reprise ou substitution de mots dont on facilite ainsi l'assimilation. Le lecteur est invité à une méditation libre et vagabonde, d'autant plus séduisante si elle opère dans une écriture fragmentée. Dans la fiction, le procédé s'adapte : parce que l'écriture donne surtout à voir, l'utilisation des présentatifs agit comme un miroir grossissant dans l'explication. Un relevé précis nous permet d'évaluer leur fréquence et leur variété. Dans un même souci d'efficacité, Hervé Bazin apporte un soin tout particulier au groupe sujet de la phrase, qu'il essaie de mettre en valeur pour clarifier l'analyse dans l'esprit du lecteur. Plusieurs opérations sont possibles : d'abord, l'emphase par le détachement de compléments mis en apposition à l'ouverture de la phrase ; ensuite la reprise d'un groupe nominal ou pronominal sujet par simple répétition ou substitution ; puis la reprise du sujet par un pronom ; le déplacement en début de phrase de compléments circonstanciels mettent en valeur le groupe sujet par un effet retard. Enfin, la personnification permet à l'inanimé de déloger l'animé, d'usurper la place d'actant dans la phrase.

L'utilisation de figures telles que la métaphore ou la comparaison, analysées dans la fiction, fournit des explications imagées qui viennent simplifier la démonstration.

La nominalisation apporte à l'explication une perspective synthétique qui, associée à l'énumération, permet d'accéder plus facilement à la conception

bazinienne de personnages broyés dans un flot discontinu par un hasard sur lequel ils n'ont aucune prise. Ce procédé est souvent amplifié par une ponctuation expressive.

Enfin et surtout, si Hervé Bazin est reconnu comme un romancier en mouvement, c'est à la faveur d'un rythme opiniâtre et entraînant, où chaque répétition binaire ou ternaire donne une impulsion au lecteur. Dans la fiction romanesque *L'Huile sur le feu* par exemple, roman où l'on marche beaucoup, physiquement et psychologiquement, le personnage entraîne le lecteur dans sa détermination de façon assez systématique. Dans *Abécédaire* ou *Traits* où l'esprit est libéré de toute contrainte narrative, le rythme repose aussi sur les parallélismes et la gradation. Qu'il s'agisse de prose ou de vers, Hervé Bazin sait jouer avec les chocs rythmiques en fonction de l'effet à produire, créant ici la surprise par un contraste entre phrases longues et phrases courtes, là le comique et l'ironie dans une accélération, là encore des bouffées d'angoisse dans une progression par paliers, ayant comme but ultime le plaisir du lecteur.

Lorsqu'un écrivain, au même titre que n'importe quel autre créateur, prouve qu'il sait varier les genres tout en gardant les qualités toutes particulières qui le démarquent des autres et qui font dire de lui qu'il a un style, cet artiste-là possède déjà quelques lettres de noblesse. Mais Hervé Bazin a su ajouter autre chose, qui en fait plus qu'un écrivain : l'ami attachant, plein de séduction et d'altruisme, dont la présence affirmée à chaque mot accompagne notre propre quête de la vérité. Toujours préoccupé d'être accessible au plus grand nombre, il a peut-être péché par excès : « [v]ouloir plaire à tout le monde dans un livre, soit d'instruction, soit d'agrément, c'est s'exposer à déplaire, ou à plaire moins aux gens d'esprit » écrivait l'Abbé Trublet dans ses *Réflexions sur divers sujets de littérature et de morale* (t. II, p. 26 et suivantes). Mais nous étions en 1735, période prérévolutionnaire caractérisée par une inculture de masse, et où l'homme de biens n'avait pas beaucoup de mal à se démarquer culturellement du peuple. Aujourd'hui, le souci de vulgarisation est au contraire une vertu de plus, un supplément de plaisir pour le plus grand nombre. La difficulté de l'exercice suffirait à elle seule d'ailleurs à écarter le mépris. Toute hauteur distante et hautaine est indigne, parce qu'elle est devenue gratuite et absolument inepte, de l'homme de lettres dont le devoir premier est, au milieu des

« grands distributeurs modernes de vagues nourritures morales »¹⁰¹ de faire (re)connaître auprès de lecteurs paresseux et aveuglés les grands maîtres de notre littérature française à travers les âges, et de demeurer les gardiens solides de cette connaissance. Notre étude a peu de prétentions : si nous sommes parvenue à démontrer, en restant au plus près du texte, les caractéristiques essentielles de la séduction bazinienne, si nous avons apporté notre petite contribution à la recherche universitaire sur Hervé Bazin, nous aiderons sans doute à lui rendre la place à laquelle il a droit dans les lycées et les universités, parce que rien ne pourrait plus le remercier d'avoir éveillé nos consciences de collégiens aux charmes de la Littérature. Merci, Monsieur Hervé Bazin !

101 G. DUHAMEL, *Défense des Lettres*, Paris, Mercure de France, 1937, p. 30-34.

BIBLIOGRAPHIE

I Le corpus

a / Une trilogie romanesque

Vipère au poing, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche », 318 p., 1948.

La Mort du petit cheval, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche », 317 p., 1950.

Cri de la Chouette, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche », 283 p., 1972.

b / Un roman (autofiction en un seul volet)

L'huile sur le feu, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche », 243 p., 1954.

c / Deux œuvres inclassables (sans trame narrative)

Traits, Paris, Éditions du Seuil, 149 p., 1976.

Abécédaire, Paris, Grasset, 282 p., 1984.

II Les sources

1 Les livres

ADAM Jean-Michel, *Le Style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, Paris, Éd. Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 223 p., 1997.

ALAIN, *Système des Beaux Arts : Du tragique et de la fatalité*, Paris, Gallimard, 1920.

ANGLADE Jean, *Hervé Bazin*, Paris, Gallimard, 275 p., 1962.

ANOUILH Jean, *Antigone*, Paris, Éd. de la Table Ronde, 133 p., 1946.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Librairie générale française, 1990.

ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris, Librairie générale française, 1991.

AUDIBERTI Jacques, *Molière*, Paris, L'Arche, Le Livre de poche, 1973.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, 2 vol., Paris, Larousse, 1995.

BACRY Patrick, *Les Figures de style. Et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, coll. « Sujets », 335 p., 1992.

BAERT Frank et VIART Dominique, *La Littérature contemporaine. Questions et perspectives*, Louvain, PU de Louvain, p. 36, 168 p., 1993.

BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, traduction française, 1970

- BALLY Charles, *Traité de stylistique Française*, 3^e édition, vol. I, Paris, Klincksieck, 331 p., 1951 ; 4^e édition, vol. II, Paris, Klincksieck, 264 p., 1983.
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, précédé de *Variations*, Coll. Points, Éd. du Seuil, 187 p., 1953 et 1972. *Sur Racine*, Coll. Points, Éd. du Seuil, 157 p., 1963. *Le plaisir du texte*, Éd. Seuil, 1982
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tomes I et II, Paris, Gallimard, « Les relations de temps dans le verbe français », p. 241, tome I, « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne », 1966.
- BERGSON Henri, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, p. 69-77, 1959.
- BLANDIN Claire, *Le Figaro littéraire (1946-1971). Vie d'un hebdomadaire politique et littéraire*, Paris, Nouveau Monde Éditions, coll. « Cultures/Médias », 655 p., juin 2010.
- BOIDIEFFRE (de) Pierre, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, 7^e édition, Paris, Librairie Académique Perrin, 1104 p., 1968.
- BOIDIEFFRE (de) Pierre, *Le roman français depuis 1900*, Paris, PUF, 1985.
- BONHOMME Marc, *Le discours métonymique*, Berne, Peter Lang, coll. « Sciences pour la communication », 2006.
- BONHOMME Marc, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Éd. Champion, coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », note 9 p. 167, 2005.
- BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, 672 p., 1979.
- BRONCKART Jean-Paul, *Activité langagière textes et discours*, Paris, Delachaux et Niestle, 351 p., 1997.
- Club des Ronchons, *Ils en font trop !*, Lausanne (Suisse), Éd. L'âge d'homme, 140 p., 1998.
- COCTEAU Jean, *La Machine infernale*, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche », 127 p., 1934.
- COMBETTES Bernard, *Les constructions détachées en français*, Paris-Gap, Ophrys, coll. « L'essentiel », 143 p., 1998
- COMPAGNON Antoine, *La Littérature, pour quoi faire ?*, n° 188, Paris, Fayard, 2006.

- CORBLIN Francis, *Indéfini, défini et démonstratif. Constructions linguistiques de la référence*, Genève, Paris, Droz, 1987.
- CREVIER Jean-Baptiste-Louis, *Rhétorique française*, Paris, Saillant et Desaint, 1767.
- DIDEROT Denis, *Troisième entretien sur le fils naturel*, Paris, coll. Pleiade, p. 1283-1286, 2004.
- DUCROT Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éd. de Minuit, p. 178-179, 1984.
- DU MARSAIS (César Chesneau, sieur Du Marsais), *Des Tropes Ou Des différents Sens – Figure et Vingt Autres Articles De l'Encyclopédie*, Paris, Flammarion, 1988.
- DU MARSAIS (César Chesneau, sieur Du Marsais), *Les Tropes*, Genève, Slatkine Reprints, 1967.
- DUPRIEZ Bernard, *Dictionnaire Gradus*, Paris, Union générale d'Éditions, 1984.
- FAGUET Émile, *L'Art de lire*, Paris, Hachette, 164 p., 1913.
- FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, Paris : Flammarion, p. 390-391, 1977.
- FREUD Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1969.
- FREYERMUTH Sylvie, *Jean Rouaud et le périple initiatique : une poétique de la fluidité*, Paris, L'Harmattan, 299 p., p. 205-249, 2006.
- FREYERMUTH Sylvie, « Anticipation, polyphonie et théorie de l'esprit », dans *Hommage à Maguy Albet. De la critique littéraire au roman*, Paris, L'Harmattan, p. 61-94, 2011.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil p. 87, 1991.
- GOESCH Keith, *Essai de bibliographie des Oeuvres d'Hervé Bazin. 1928-1982*, Paris, Éd. Minard, coll. « Calepins de Bibliographie », janv. 1985.
- GRACQ Julien, *La Littérature à l'estomac*, Paris, Librairie José Corti, 1961.
- GRICE Paul (Hubert), *The Conception of Value*, Oxford, Oxford University Press, 1979; John Locke Lectures, 1991
- GUÉRIN Michel, *Qu'est-ce qu'une oeuvre ?* Paris, Éd. Actes-Sud, 1986
- GUILLAUME Gustave, *Temps et verbe*, Paris, Champion, 1929/1970.
- HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Université », 159 p., 1996.

- HERVÉ BAZIN, *La Tête contre les murs*, Paris, Grasset, 1949.
- HERVÉ BAZIN, *Plumons l'oiseau*, Paris, Grasset, 275 p., 1966.
- HERVÉ BAZIN, *Les Bienheureux de la désolation*, 315 p., Paris, Grasset, coll. « Le livre de Poche », 1970.
- HERVÉ BAZIN, *Jour suivi de A la poursuite d'Iris*, Paris, Éditions du Seuil, 158 p., 1971.
- HERVÉ BAZIN, *Madame Ex*, Paris, Éditions du Seuil, 349 p., 1975.
- HERVÉ BAZIN, *Ce que je crois*, Paris, Grasset, 222 p., 1977.
- HERVÉ BAZIN, *L'Église verte*, Paris, Éditions du Seuil, 251 p., 1981.
- HERVÉ BAZIN, *L'École des pères*, Paris, Éditions du Seuil, 346 p., 1991.
- HERVÉ BAZIN, *Le Neuvième Jour*, Paris, Grasset, 331 p., 1994.
- HUGO Victor, *Feuilles d'automne*, XIV, v. 41-42, 1831
- JANKELEVITCH Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, Nouvelle Bibliothèque Scientifique, 199 p., 1964.
- JARRETY Michel, *La Critique française au XX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Que Sais-je ? », 2003
- JOURDE Pierre et NAULLEAU Éric, *Le Jourde et Naulleau, Précis de littérature du XX^e siècle*, Paris, Ed. Mango, 280 p., 2004.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris Armand Colin / Masson, 1980-1997.
- KLEIBER Georges, *Anaphores et pronoms*, Louvain-La-Neuve, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1994-a.
- KLEIBER Georges, « Contexte, interprétation et mémoire : Approche standard vs. approche cognitive », *Langue française* n° 103, 1994-b, p. 9-22.
- KUNO Susumu, *Functional syntax. Anaphora discourse and empathy*. Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1987.
- LACAN Jacques, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *La psychanalyse, Psychanalyse et sciences de l'homme*, n° 3, 1957, p. 47-81.
- LAMARTINE (de) Alphonse, *Méditations poétiques*, vers 35-36, livre X, Paris, Éd. Garnier Frères, 1968
- LE GUERN Michel, *Sémantique de la métaphysique et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973

- MACE Catherine et SEITE Marie-Paule, *Hervé Bazin*, Saint-Brieux, Presses universitaires de Bretagne, 235 p., ill., 17 cm – (Les Classiques Bretons.2), 1971.
- MAURIAC François, *Le Nœud de vipères*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 245 p., 1960.
- MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Éd. José Coti, 360 p., 1963.
- MEYER Michel, *Principia rhetorica : Une théorie générale de l'argumentation*, Paris, Fayard, 332 p., 2008.
- MOUSTIERS Pierre, *Hervé Bazin ou le romancier en mouvement*, Paris, Éditions du Seuil, 252 p., 1973.
- MULLER Charles, *Principes et méthodes de statistiques lexicales*, Paris, Champion, 1992.
- NEVEU Franck, *Études sur l'apposition*, « Aspects du détachement nominal et adjectival en français contemporain, dans un corpus de textes de J.P. Sartre », Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de Grammaire et Linguistique », 286 p., 1998.
- NUNBERG Herman, *Principes de psychanalyse, leur application aux névroses*, Paris, PUF, 410 p., 1957.
- PAULHAN Jean, *Clef de la poésie*, Paris, Gallimard, 94 p., 1944.
- PERELMAN Chaïm, *L'empire rhétorique*, Paris, Vrin, 1977.
- PERELMAN Chaïm, *Le Champ de l'argumentation*, Bruxelles, PU de Bruxelles, 1969.
- PERELMAN Chaïm et OLBRECHTS-TYTECA Lucie, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, Paris, PUF, 1958.
- PERELMAN Chaïm et OLBRECHTS-TYTECA Lucie, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1988.
- PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.
- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, t. III, Paris, Gallimard, Pléiade, 1971.
- RABATEL Alain, *Une histoire du point de vue*, Paris, Klincksieck, Metz, CELTED, Université de Metz, 1997.

- RABATEL Alain, *Homo narrans, Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, tome 2. *Dialogisme et polyphonie dans le récit*. Limoges, Éd. Lambert-Lucas, 2008.
- RACINE Jean, *Œuvres complètes*, Paris, Édition du Seuil, (*Andromaque*, sc.1, acte IV), 1962.
- RENARD Jules, *Poil de Carotte*, Paris, Garnier-Flammarion, 188 p., 1965.
- RICOEUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- RIFFATERRE Michaël, *La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 284 p., 1979.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Le miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984.
- ROMILLY (de) Jacqueline, *La Tragédie Grecque*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 192 p., 1970.
- ROSTAND Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Fasquelle Éditeurs, 245 p., 1930.
- ROUAUD JEAN, *Pour vos cadeaux*, Paris, Éd. de Minuit, p. 9-10, 1998.
- ROY Claude, *Défense de la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Gallimard Idées » n° 161, 192 p., 1968.
- SAUSSURE (de) Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1913, rééd. 1995.
- SCHNEUWLY Bernard, *Pour un enseignement de l'oral. Initiation aux genres formels à l'école*, Paris, ESF, 1998.
- STAËL (de), Madame (Anne-Louise Germaine, dite), *De l'Allemagne*, 2^e partie, chap. X, « De la poésie », 1810, dans *Les Textes littéraires généraux*, Paris, Librairie Hachette, 1958, p. 300-301.
- TOUCHARD Pierre-Aimé, *Dionysos, Apologie pour le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, p. 141-149
- TRUBLET Nicholas (Abbé), *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, t. II, p. 26 et suivantes, Paris, Briasson, 1735.
- VALERY Paul, *Cahiers*, Note de 1920, réédition, Paris, Gallimard, 2009.
- VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain*, Les Éditions de Minuit, Coll. Le Sens Commun, 2003.
- VOLTAIRE, *Candide*, Paris, GF-Flammarion, coll. « Étonnants Classiques », p. 46-47, 2008.

VUILLAUME Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Éd. de Minuit, p. 109, 2008.

WEINRICH Harald, *Tempus, Le récit et le commentaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

ZOLA Émile, *L'Assommoir*, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche », 1975.

2. Les sites internet

DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, chez Sautolet, 1830. Consulté sur Gallica, le 17/01/2010 (23h).

FLØTTUM Kjersti, 1999, « Typologie textuelle et polyphonie : quelques questions », dans *Tribune* n° 9, Universitet i Bergen, <http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Tribune9>.

HOPPER J. P., *Exercices portant sur le fonctionnement des présentatifs* (p. 85), http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/Ifr_0023-8368_1969_num_1_1_5402 (consulté le 01/03/2010).

LAOUYEN Mounir, *L'autofiction : une réception problématique*, <http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/Laouye...> (consulté le 02/02/2009).

TZANAVARI Mirsini, <http://halma.recherche.univ-lille3.fr/seminaire/myrsini.PDF>, (consulté le 10/10/2009).

NOYERE Arielle, <http://www2.aclille.fr/mdl/Le%20discours%20explicatif.htm>, (consulté le 01/02/2010).

RABATEL Alain, « Valeurs énonciative et représentative des “présentatifs” c’est, il y a, voici/voilà : effet point de vue et argumentativité indirecte du récit », http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00433041_v1/ (consulté le 03/03/2010).

SCHOENTJES Pierre, Université de Gand, Coloque d’Aix-en-Provence, 8-9 novembre 2007, revue *Micro/macro*, dirigée par Dominique RABATÉ et Pierre SCHOENTJES, <http://studwww.ugent.be/~vcolin/RCFFC/francais/publications/no1/RCFFC1.pdf> (consulté le 10/05/2010).

STIENON Valérie, dans la revue de critique et de théorie littéraire *Analyses*, « *Autorités de Balzac* », <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=1094> (consulté le 20/02/2010).

http://www.franck-neveu.fr/mediapol/76/768102/data/LF_125_presentation_pdf.pdf (consulté le 10/03/2010).

3. Articles et productions écrites de colloques

BEGUIN Albert, *Création et destinée*, in *Tome 1, Essais de critique littéraire. L'âme romantique allemande, L'expérience poétique, Critique de la critique, choix de textes et notes par Pierre Grotzer*, Paris, Éd. du Seuil, 1973.

BESSONNAT Denis, « Enseigner la ponctuation » ? (!) », *Revue Pratiques* n° 70, juin 1991, p. 10.

BLANCHOT Maurice, « Memorandum sur le cours des choses », *Revue Lignes* n° 11, septembre 1990, p. 187-188.

BLANDIN Claire, *Engagement ou brosse à reluire ? La critique littéraire dans le Figaro littéraire des années 1950*, revue *Quaderni*, n° 60, 2006.

BRES Jacques (éd.), *L'Imparfait dit narratif. Langue, discours* Montpellier, Publication de l'Université Paul-Valéry, Montpellier III, avec le concours du CNRS, *Cahiers de proxématique* n° 32, 257 p., 1999.

BROCHIER Jean-Jacques, *Le Magazine littéraire*, mai 1970.

CARDY Michael, *Bulletin de l'Association des Professeurs de français des Universités Canadiennes*, avril 1978.

CHEVALIER Jean-Claude, « Exercices portant sur le fonctionnement des présentatifs », *Langue Française* n° 1, 1969, p. 82-92.

COMBETTES Bernard, « Fonctionnement des nominalisations et des appositions dans le texte explicatif », *Revue Pratiques*, n°58, juin 1991, p. 107-119.

COMBETTES Bernard, « Analyse critique de la nouvelle terminologie grammaticale des collèges et des lycées », *Revue Pratiques*, n°97-98, p. 197-217, juin 1998.

DUHAMEL Georges, « Défense des Lettres », *Revue Mercure de France*, 1937, p. 30-34.

- FÉNELON (François de Salignac de la Mothe-Fénelon), *Lettre à l'Académie*, Section V, « Projet de Poétique », dans *Recueil de textes littéraires français, XVII^e siècle*, Paris, Éd. Classiques Hachette, coll. Chassang et Senninger, 1975, p. 414.
- FLØTTUM Kjersti, (2002-a) : « Polyphonie et typologie revisitées », *Polyfoni Arbejdspapirer* n° 5, Séminaire de Bergen, 19-20 avril 2002, p. 1-30.
- FLØTTUM Kjersti, (2002-b) : « La polyphonie dans une perspective macro-sémantique », dans *Macro-syntaxe et macro-sémantique*, actes du colloque international d'Arhus, Berne, Peter Lang, 17-19 mai 2001, p. 337-359.
- FLØTTUM Kjersti, (2002-c) : « Polyphonie au niveau textuel », *Romansk Forum*, n° 16/2, 2002, XV^e Skandinaviske romanistkongress, 12-17 august 2002, Oslo, p. 339-350.
- FREYERMUTH Sylvie, « L'économie de la reprise anaphorique : un révélateur de compétences stylistiques dans les écrits d'élèves en échec scolaire », dans *Répétition, altération, reformulation*, annales littéraires de l'Université de Besançon, PUFC, Paris, diffusion « Les Belles Lettres », 2000, p. 173-187.
- FREYERMUTH Sylvie, « “Que les lois de l'éducation doivent être relatives aux principes du gouvernement” : la rhétorique de la persuasion chez Montesquieu » dans P. MARILLAUD, R. GAUTHIER (éds.), *Les Rhétoriques politiques*. Toulouse, C.A.L.S. / C.P.S.T., 2005, p. 67-77.
- FREYERMUTH Sylvie, « “Ces souvenirs mutuellement adoptés, ces voix comme des pelotes de fils emmêlés...” ou comment une polyphonie complexe démêle l'enchevêtrement des instances narratives dans l'œuvre romanesque de Jean Rouaud », XXIV^e Congrès de linguistique et de Philologie Romanes, University of Wales, Aberystwyth, Pays de Galles, 2004, dans *Actes du XXIV^e Congrès International de linguistique et de Philologie Romanes*, David TROTTER (éd.), Tübingen, Max Niemeyer Verlag, tome III, p. 291-305, 2007.
- FREYERMUTH Sylvie, « Jean Rouaud et les stratagèmes de la mémoire », dans *Jean Rouaud : L'Imaginaire narratif*, actes du Colloque de Cluj-Napoca, Roumanie, 17-19 avril 2008, avec une étude introductive de Jean Rouaud, sous la dir. d'Yvonne Goga et Simona Jişa, Cluj-Napoca, Roumanie, Éditions Casa Cărții de Știință, 2008, p. 233-245.
- FREYERMUTH Sylvie, « Théorie de l'esprit et temporalité subjective chez le personnage flaubertien », dans P. MARILLAUD, R. GAUTHIER (éds.),

- Langages, temps, temporalité*, XXVIII^e colloque d'Albi, Toulouse, C.A.L.S/C.P.S.T., 2008, p. 207-214.
- GENEVOIX Maurice, Revue *Biblio*, mai-juin 1956.
- GRICE H. Paul, (1975) « Logic and Conversation », dans P. COLE et J.L. MORGAN (éds.), *Syntax and Semantics*, vol 3, *Speech Acts*, New York, Academic Press, 1975, p. 41-58 ; traduction : « Logique et conversation », dans *Communications* n° 30, 1979, p. 57-72.
- KRISTEVA Julia, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », Revue *Critique*, avril 1967, p. 440-441.
- LABEAU Emmanuelle, LARRIVÉE Pierre, *Nouveaux développements de l'imparfait*, Cahiers *Chronos* n° 14, Rodopi, 204 p., 2005
- LE BIDOIS Robert, journal *Vie et langage*, p. 459, septembre 1956.
- LUSIGNAN Serge, « Quelques réflexions sur le statut épistémologique du texte électronique », dans *Computers and the Humanities* n° 19, Osprey (FL), 1985.
- MARANDIN Jean-Marie, « Ce est un autre. L'interprétation anaphorique du syntagme démonstratif », *Langages* n° 81, 1986, p. 77-89.
- MEINER Carsten, TYGSTRUP Frédéric, « Le défi de la topologie littéraire », Revue *Romane*, volume 42, issue 2, 2007, p. 177.
- PLANTIN Charles, « Question → Argumentation → Réponses », dans C. KERBRAT-ORECCHIONI, (éd.) *La Question*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1991, p. 63-85.
- RABATEL Alain, « La valeur de *on* pronom indéfini/pronom personnel dans les perceptions représentées », *L'information grammaticale*, n° 88, 2001, p. 28-32.
- RABATEL Alain, « L'introuvable focalisation externe », *Littérature* n° 107, p. 88-113, Paris-Larousse, 1997.
- RABATEL Alain, « Valeurs représentative et énonciative du "présentatif" *c'est* et marquage du point de vue », *Langue Française*, n°128, 2000, p. 52-73.
- RABATEL Alain, « Les voix du texte littéraire », dans L. PERRIN (sous la direction de), *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*. Université Paul Verlaine, Metz, *Recherches linguistiques* n° 28, 2006, p. 165-188.
- RABATEL Alain, « Valeurs énonciative et représentative des *présentatifs c'est, il y a, voici/voilà* : effet de point de vue et argumentativité indirecte du récit », *Revue de Sémantique et Pragmatique*, n° 9-10, p. 43-74, Orléans, Presses Universitaires

- d'Orléans (article revu, publié dans A. RABATEL, *Homo narrans*, tome 1, « Les points de vue et la logique de la narration », Limoges, Lambert-Lucas, 2008)
- SIMONIN GRUMBACH Jenny, « Linguistique textuelle et étude des textes littéraires », revue *Pratiques*, n° 13, 1977, p. 80.
- SOJCHER Jacques, « La métaphore généralisée », *Revue internationale de philosophie*, n°87, fasc.1, 1969, p.66 à 68.

Actes de colloques :

Hervé Bazin, actes du colloque d'Angers du 11 au 13 décembre 1986, Université d'Angers, Centre de recherches en littérature et linguistique de l'Anjou et des bocages, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1987.

AMPRIMOZ Alexandre L., « "L'Église verte" d'Hervé Bazin, nature et culture contre barbarie », dans *Hervé Bazin*, actes du colloque d'Angers..., 1987, p. 155-163.

CESBRON Georges, « Introduction », dans *Hervé Bazin*, actes du colloque d'Angers..., 1987, p. 16-17.

DUFOSSÉ Martine, « interview d'Hervé Bazin par Martine Dufossé », dans *Hervé Bazin*, actes du colloque d'Angers..., 1987, p. 181 à 195.

GARREAU Joseph, « L'agressivité chez Hervé Bazin à la lumière de la théorie Papez-Macleane », dans *Hervé Bazin*, actes du colloque d'Angers..., 1987, p. 121-127.

Hervé Bazin, actes du colloque tenu à Angers et Fontevraud les 14 et 15 décembre 2007, *Connu et inconnu*, sous la direction d'Anne-Simone Dufief, Angers, PU d'Angers, 2009.

BOISLÈVE Jacques, « Rencontre », dans *Hervé Bazin*, actes du colloque d'Angers et Fontevraud, 2009, p. 27-38.

GENDRE Christine, « Hervé Bazin romancier de la famille ou la famille et son évolution à travers l'œuvre d'Hervé Bazin », dans *Hervé Bazin*, actes du colloque d'Angers et Fontevraud, 2009, p. 109-116.

HERZFIELD Claude, « Mythocritique de la trilogie Rezeau d'Hervé Bazin », dans *Hervé Bazin*, actes du colloque d'Angers et Fontevraud, 2009, p. 145-155.

MENOU Hervé, « Du roman d'adolescence à la naissance de l'écrivain », dans *Hervé Bazin*, actes du colloque d'Angers et Fontevraud, 2009, p. 51-75.

4. Fonds Hervé Bazin, BU d'Angers

Manuscrit original (en réalité tapé à la machine, annoté à la main), *L'Huile sur le feu*, de R 740 040 à R 740 064 (29 novembre 1948).

Correspondance reçue : de Paule Allard : R 740 306 (20 juin 1949, radio), de Louis Aragon : R 740 306 (27 août, non datée), d'Eugène Fleuré : R 740 313 (6 juin 1965).

Correspondance envoyée : à Jean Loize : R 740 335 (1er août 1973), à Joël Picton : R 740 333

Hervé Bazin, célèbre inconnu est le titre éloquent du dernier colloque (2009) mené sous la direction d'A. S. Dufief, à Angers. Parce que le constat presque désabusé d'un cruel paradoxe finit par devenir insupportable, aussi insupportable que la frilosité de nombreux professeurs de lycée et d'université à diffuser au-delà des classes de collège les œuvres de celui dont 2011 se devrait de fêter le centenaire de la naissance, notre étude a pour objet la mise en évidence d'une exception, l'écriture bazinienne, dans le but d'une modeste mais juste reconnaissance : celle d'un véritable écrivain, injustement mis à part, et qui ne pourra jamais être mieux servi que par l'observation et l'analyse au plus près de ses productions. Force et séduction s'allient presque intuitivement à la simplicité des mots pour rénover l'écriture dans une perspective humaniste, pleine de pudeur, d'humour et d'ironie. Amplifiés par différents procédés de distanciation tels que l'hypotypose ou la parabase, les écrits d'Hervé Bazin, caractérisés par l'emploi judicieux de la première personne, parviennent à transporter le lecteur hors de lui-même dans un plaisir et une réflexion bien caractéristiques d'une littérature remarquable, faisant d'Hervé Bazin, au même titre que le Racine de J. Lemaître, un écrivain « à part ».

« Hervé Bazin, célèbre inconnu » was the eloquent title of the recent conference (2009) organized by A.S. Dufief in Angers. There exists a cruel paradox that has become unbearable, quite as unbearable as the fact that many teachers in schools and universities refrain from studying the works of an author whose birth we are about to commemorate.

The subject of this study is to highlight the particularities of Hervé Bazin's literary style, in order to acknowledge the major though unfairly ignored writer he is. My close observation and analysis of his writings will reveal how the apparent simplicity of his style works towards a humanistic literary practise, coloured with restraint, humour and irony. Hervé Bazin's style is characterized by literary devices such as ekphrasis and parabasis and a first person narrator which all combine to allow the reader to reach a « pleasure of the text ». At the end of my study, Bazin will appear a writer « apart », quite like Racine as delineated all along Jules Lemaître's books.

Mots clé : séduction, critique, impressions, stylistique, métaphore, pudeur, théâtralité racinienne, distanciation, polyphonie, parabase, emphase, explication, apposition.

Key words : seduction, criticism, impressions, stylistic devices, metaphor, modesty, Racine's theatricality, narrative distance, point of view, voices, parabasis, emphasis, explanation, apposition.

Photographie de couverture : Supplément « des livres » du journal *La Liberté de l'Est* (aujourd'hui *Vosges Matin*) du 11/06/1991