



HAL
open science

Espace graphique et oralités vivaces : lecture ethnocritique des premiers romans de Marcel Aymé

Valérie Jacob Blanchemanche

► **To cite this version:**

Valérie Jacob Blanchemanche. Espace graphique et oralités vivaces : lecture ethnocritique des premiers romans de Marcel Aymé. Littératures. Université de Lorraine, 2019. Français. NNT : 2019LORR0222 . tel-02459533

HAL Id: tel-02459533

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-02459533>

Submitted on 29 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



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>



École doctorale Humanités Nouvelles Fernand-Braudel (ED 411)

Thèse de doctorat en Langues Littératures et Civilisations

Spécialité Langue et Littérature Françaises (section 09)

en vue de l'obtention du grade de docteur de l'Université de Lorraine

Espace graphique et oralités vivaces

Lecture ethnocritique des premiers romans de Marcel Aymé

Thèse présentée et soutenue publiquement le 22 novembre 2019 par

Valérie Jacob Blanchemanche

Devant un jury composé de :

Monsieur Jérôme Meizoz, Professeur associé, Université de Lausanne, rapporteur

Madame Sophie Ménard, Professeure adjointe, Université de Montréal, rapporteure

Madame Sophie Milcent-Lawson, Maîtresse de conférences, Université de Lorraine, invitée

Monsieur Thierry Poyet, Maître de conférences HDR, Université Clermont Auvergne, examinateur

Madame Aude Préta-de Beaufort, Professeure des Universités, Université de Lorraine, examinatrice

Monsieur Jean-Marie Privat, Professeur des Universités Émérite, Université de Lorraine, directeur de thèse

À Reine et à Léon

Remerciements

Ce travail n'aurait pu aboutir sans le soutien indéfectible et chaleureux de nombreuses personnes. Il n'aurait, en outre, que peu d'intérêt si vous, lecteur et lectrice, n'aviez pris la peine d'en prendre connaissance.

Mes remerciements vont tout d'abord à mon directeur de thèse, Jean-Marie Privat. Des cours de master à la rédaction finale de cette thèse, il m'a permis de progresser dans l'analyse ethnocritique et n'a eu de cesse de m'encourager dans cette voie. Me permettant de faire taire mes doutes, ses nombreuses et patientes relectures ont donné forme à ce travail de recherches.

Je suis très reconnaissante aux membres des ateliers ethnocritiques et éphémères. Au travers des vivants échanges, passionnants et passionnés, j'ai puisé une riche matière à exploiter. Un grand merci à Marie-France Amara, Ammar Benkhodja, Kathie Birat, Mireille Delaborde, Alicia Devaux, Françoise Doumazane, Eugénie Fouchet, Jing Hong, Charlotte Lacoste, Marceline Laparra, Caroline Masseron, Raymond Michel, Sophie Milcent-Lawson, André Petitjean, Marie Scarpa, Annabelle Seoane, Marie-Christine Vinson.

Mes recherches sur Marcel Aymé doivent beaucoup à l'excellent travail mené par les membres de la SAMA (Société des Amis de Marcel Aymé). Je me dois de remercier en particulier Michel Lécureur et Jean-Pierre Belleville pour la promptitude et l'exactitude des réponses à mes multiples questions.

L'École doctorale Fernand-Braudel, le laboratoire CREM ainsi que la bibliothèque universitaire du Saulcy à Metz m'ont donné des moyens logistiques et techniques performants pour réaliser au mieux ce travail de recherche. Je remercie également le personnel de la médiathèque du Grand Dole pour leur accueil et leur aide.

À mes amis Aliette, Cathy, Cécile, Jacques et Laurence, qui ont patiemment écouté mes anecdotes ayméennes.

À mon conjoint Jean-Marc, à mes enfants Paul, Louise, Alexie, je ne saurais assez exprimer combien leur présence et leur amour accompagnent les pages qui vont suivre.

Sommaire

PORTE D'ENTREE	9
PARTIE I. QUAND LE ROMAN SE MET A PARLER ET LA VOIX NAISSANTE DE MARCEL AYME	19
1.1. MARCEL AYME, A « L'AGE DU ROMAN PARLANT » ?	20
1.1.1. La parlure dans les dialogues	20
1.1.2. La voix narrative, ambiguïté et complexité à l'œuvre	25
1.1.3. La lettre, comme un reflet de la parlure ?	35
1.2. À LA CROISEE DES LANGAGES	40
1.2.1. Le langage romanesque, entre écho littéraire et intertextualité?	40
1.2.2. Le roman et le langage cinématographique	46
1.2.3. Langage gestuel et burlesque cinématographique	53
1.3. LES HETEROPHONIES CULTURELLES : QUAND LA CULTURE EST DANS LA LANGUE (ORALE ET ROMANESQUE)	58
1.3.1. Du clochard au mal chaussé, entre boiterie symbolique et gros sabots	58
1.3.2. Portraits d'« idiots » à la ville et à la campagne	66
1.3.3. La campagne au pied de la lettre ou comment parler/écrire (de) l'« Autre »	72
PARTIE 2. DES RECITS COUSUS DE FIL BLANC OU COMMENT LIGNES DROITES ET COURBES S'ENTREMELENT DANS LA TRAME ROMANESQUE.....	81
2.1. QUAND LA LIGNE (DE CONDUITE ?) S'IMPOSE AU-DEHORS ET AU-DEDANS DU TEXTE ROMANESQUE	81
2.1.1. Au-dehors, des paysages à l'équerre	81
2.1.2. Au-dedans, l'homme à l'épreuve de la droiture physique et morale	86
2.1.3. Dire et écrire la linéarité du temps, une écriture comptable des lignes de vie ?	93
2.2. FORMES ET (DE)FORMATIONS DE L'ECRITURE ROMANESQUE	102
2.2.1. Des paysages en dehors des perspectives rectilignes, des espaces propices à l'« entre-temps »	102
2.2.2. Les déambulations des personnages : entre parcours singuliers et singularité des tracés	109
2.2.3. Les circonvolutions des poétiques romanesques	116
2.3. DE L'EPICENTRE A LA PERIPHERIE, L'EXEMPLE DE L'ENSAUVAGEMENT DE LA CUISINE DANS <i>LA TABLE-AUX-CREVES</i>	124
2.3.1. Les corps s'approprient la cuisine	124
2.3.2. La poétique du passage, la cuisine comme seuil permanent.	131
2.3.3. Lecture des signes internes et externes à la cuisine mortifère	134
PARTIE 3. LE PERSONNAGE ROMANESQUE EN QUETE D'IDENTITE, LE SAUVAGE ACCULTURE ?	143
3.1. DES PERSONNAGES EN PRISE AVEC L'ETAT-CIVIL : L'ONOMASTIQUE A L'ŒUVRE	143
3.1.1. La voix narrative, les patronymes et les prénoms, un usage attendu ?	144
3.1.2. L'onomastique dans les discours directs	151
3.1.3. Le surnom entre négation de l'individu et surexposition	158
3.2. DES PERSONNAGES EN PRISE AVEC LEUR IMAGE	163
3.2.1. De la lecture des regards à la vérité du miroir	164
3.2.2. La photographie : l'épreuve de la chambre noire	168
3.2.3. Les vêtements, une seconde peau ?	175
3.3. DES PERSONNAGES EN PRISE AVEC LA NUMERATIE	183
3.3.1. La valeur symbolique des chiffres	184
3.3.2. Des vies singulières au prix des écritures comptables	192
3.3.3. Quand les chiffres font perdre la tête	197

PARTIE 4. L'ORALITE INDIVIDUELLE ET COLLECTIVE A LA CROISEE DES VOIES(X).....	204
4.1. QUAND LA COMMUNAUTE PREND LA PAROLE	204
4.1.1. Communauté de vie et cercle de parole au cœur de la rumeur	204
4.1.2. Faire la coutume, l'exercice du discours ethnologique au sein de la communauté	212
4.1.3. La littératie s'introduit dans le rituel des morts	218
4.2. DES VOIX INDIVIDUELLES FACE A LA COMMUNAUTE	225
4.2.1. La révolte individuelle	226
4.2.2. Les voix singulières au milieu des voix du monde.....	232
4.2.3. Le cas des employés de bureau, l'exemple de Justin Galuchey	239
4.3. REPRESENTATION ET ENJEU DES ORALITES AU CŒUR DES CROYANCES RELIGIEUSES	249
4.3.1. L'expression du sentiment religieux et des croyances dans la communauté	250
4.3.2. L'oralité dans les prières.....	256
4.3.3. Le thème de la croyance dans la langue populaire	260
PARTIE 5. L'HABITUS LITTERATIEN ET L'HOMME DE PAROLES DANS L'UNIVERS DE MARCEL AYME	268
5.1. LA MAITRISE DE L'HABITUS LITTERATIEN	268
5.1.1. L'objet littérarien en question.....	269
5.1.2. Littératie, vitrine ou miroir déformé du quotidien ?.....	276
5.1.3. Un capital littéraire à l'œuvre.....	283
5.2. LES ACTES DE RESISTANCE FACE A L'HABITUS LITTERATIEN.....	289
5.2.1 Du bon usage de la lecture	289
5.2.2. Les oralités, garde-fou de « la raison graphique » ?.....	294
5.2.3. L'habitus littérarien dans le champ sonore, entre résonance et dissonance	301
5.3. QUE DISENT/SE DISENT LES ROMANS AU SUJET DE L'ECRIURE DE MARCEL AYME ?	309
5.3.1. Dialogues internes des personnages romanesques	310
5.3.2. Dialogues externes entre les textes de Marcel Aymé.....	316
5.3.3. Le mot de la fin ? Le Minotaure.....	323
PORTE DE SORTIE	331
BIBLIOGRAPHIE	343
ANNEXES.....	363

Nota bene

Les renvois aux pages des œuvres du corpus seront mentionnés dans le corps du texte de la manière suivante :

Brûlebois (B, 23) ; *Aller retour* (AR, 135) ; *La Table-aux-Crevés* (TAC, 250) ; *La Jument verte* (JV, 830) ; *Maison basse* (MB, 325) ; *Gustalin* (G, 508) ; *La Vouivre* (V, 630) ; *Le Passe-muraille* (LPM, 933) ; *Uranus* (U, 1083) ; *Le Minotaure* (LM, 932).

Porte d'entrée

Marcel Aymé est sans doute resté aussi célèbre pour ses contes du Chat perché que pour son mutisme patenté lors des interviews¹. Dissimulé derrière de grandes lunettes noires, l'auteur prolifique, romancier, nouvelliste, dramaturge, journaliste, chansonnier et dialoguiste se livre peu. Sa seule autobiographie est également empreinte de silence et de non-dits, l'écriture se voulant concise et volontairement partielle². Cette attitude laisserait à entendre que l'auteur s'exprime seulement dans ses textes auxquels il n'a rien à ajouter³. En tout cas, il

¹ Je renvoie à la lecture de Gilbert Ganne, 1975, [1952], « Un ange passe », *Interviews impubliables*, Paris, Presses Pocket p. 9-37, particulièrement p. 9 : « Habité d'un silence quasi-végétal », p. 11 : « Ah ! qui dira le bruit mat et désespéré que font, en tombant, les monosyllabes de Marcel Aymé » de Paul Guth, 1973, [1947], « Marcel Aymé. Le saint François de l'âge de pierre », *Quarante contre un*, Paris, Librairie Générale Française, p. 33-38, mais aussi au visionnage de *Marcel Aymé à propos d'antichléricisme*, consultable en ligne : <https://www.ina.fr/video/I17282870/marcel-ayme-a-propos-d-antichlericisme-video.html>

² « J'écourte ma biographie car je n'aime pas parler de moi, et encore moins en écrire. [...] Ce qui me détourne également de poursuivre cette biographie, c'est que je suis loin de pouvoir l'écrire en toute liberté. Je n'ai certes rien dit qui ne soit vrai, mais je n'ai pas dit non plus toute la vérité. Sans être détenteur de grands secrets, des considérations d'ordres divers m'obligent à taire certains événements, certaines circonstances infiniment plus intéressants et significatifs, sur le plan biographique, que ce qu'il m'est permis de raconter. Je termine donc en abrégant. » Marcel Aymé, 1960, *Les Jours*, publié dans Pol Vandromme, 1960, *Aymé*, Paris, Gallimard, p. 20-45, ici p. 42.

³ « Ce lent, ce long, cet inerte, ce muet, qui prend sa revanche des baïllons entortillés sur sa langue et sur son corps, en restituant dans ses romans les dialogues les plus phonographiques, à côté desquels presque tous les autres paraissent entachés de littérature, au point de faire croire qu'il porte des microphones cachés sous cette longue veste, comme les techniciens de la radio, qui captent, dans l'autobus ou dans la rue, des paroles volées, ce mystérieux malgré lui, cet emmuré, ce cimenté, ne sait pas comment tout cela se passe. » Paul Guth, « Marcel Aymé. Le saint François de l'âge de pierre », *op. cit.*, p. 37.

va même jusqu'à contester sa propre légitimité en tant qu'écrivain comme s'il ne faisait pas partie des élus⁴.

Pourtant, dès les premières lignes de son entrée en littérature (*Brûlebois*, 1926), le texte joue des doubles-sens, de l'ironie mise sur le compte d'une apparente naïveté. Et l'œil qui suit docilement le sens de lecture se perd dans une structure en contrepoint, chaque personnage évoluant librement sans hiérarchie ni contraintes d'aucune sorte. Il n'est pas exagéré de définir ce premier roman comme déconcertant. L'année suivante, *Aller retour*, porte ses pas sur le monde des ronds-de-cuir parisiens. Ce second roman présente une trajectoire en pis-aller pour son héros qui n'en est surtout pas un. 1928 est une année entre parenthèse, Marcel Aymé a beaucoup de mal à faire imprimer son troisième roman *Les Jumeaux du diable*, dont l'écriture lui laisse un goût d'inachevé⁵. On remarquera cependant qu'il y introduit déjà le fantastique et qu'il interroge la destinée, la possibilité de double chez l'humain, thèmes et styles repris avec davantage de réussite par la suite. Puis arrive en 1929 *La Table-aux-Crevés* qui, grâce à l'obtention du prix Renaudot, donne à son auteur une visibilité sur le champ littéraire français. Le récit d'un drame individuel et rural qui vire à la querelle familiale puis collective entraîne de nouveau le lecteur dans une narration étonnante par sa forme circulaire, faussement impromptue où les protagonistes ont beaucoup de difficultés à faire entendre leur libre-arbitre. La première décennie ayméenne se résumerait donc, en partie, par le recours à une écriture sinueuse puisant dans des univers géographiques, sociaux et culturels hétérogènes où s'expriment des violences symboliques. *Brûlebois*, *Aller retour* et *La Table-aux-Crevés* constituent notre corpus primaire et principal, dont la sélection procède de leur proximité chronologique et de leur originalité respective.

Ces textes ont cependant en commun d'être narrés par une voix narrative hétérodiégétique qui guide le lecteur à l'intérieur du récit. Aussi nous sera-t-il nécessaire de prêter l'oreille à cette voix *off*⁶ illusoirement proche de notre oreille, pourtant ni familière ni totalement étrangère. En effet, elle tend à nous faire lire et entendre les personnages comme des figures d'altérité auquel le lecteur attribuerait une place dans un imaginaire à la fois

⁴ « Une grave maladie m'oblige à interrompre mes études (si j'étais devenu ingénieur, l'idée ne me serait sans doute pas venue d'écrire et c'est pourquoi je ne me compte pas au nombre des vrais écrivains, ceux-ci répondant à l'appel d'une vocation qui leur est révélée dès l'adolescence, parfois beaucoup plus tard, mais se manifestant alors de façon irrésistible, ce qui n'aura pas été mon cas). » Marcel Aymé, *Les Jours*, *op. cit.*, p. 43.

⁵ C'est en tout cas ce qu'on peut déduire de ses mots, issus d'une lettre adressée à sa sœur Camille, le 27 juillet 1928 : « Je viens de recevoir les épreuves des *Jumeaux*, je suis déçu. Je trouve que ce n'est pas bien, franchement. Ne le dis pas. J'ai l'impression d'avoir gâché un sujet qui aurait pu être intéressant. Ainsi, je corrige sans aucun enthousiasme, il me semble que c'est rasant. » Marcel Aymé, 2001, *Lettres d'une vie*, réunies et présentées par Christiane et Michel Lécureur, Paris, Les Belles Lettres/Archambaud, p. 67.

⁶ Mieke Bal, 2001, « Voix/voie narrative : la voie métaphorée », *Cahiers de Narratologie*, p. 9-36.

collectif et individuel. Brûlebois rejoindrait la classe des clochards de papier, Justin Galuchey celle des ronds-de-cuir et Urbain Coindet serait une figure de proue du monde paysan. Mais rien n'est jamais aussi visible dans le paysage romanesque de Marcel Aymé. Derrière des hardes se cachent parfois le corps et l'âme d'un lettré, les manches de lustrine peuvent constituer une bien réelle carapace et les sabots du laboureur sont les objets d'un univers autant raillé que folklorisé. Par l'usage de l'ironie, le renversement des comportements et des codes sociaux attendus, le narrateur offre des itinéraires qui questionnent son identité, celle des personnages et celle du lecteur⁷.

Il nous faut donc adopter un protocole de visite de ces textes pour vraiment apprécier la promenade littéraire en suivant une démarche adaptée.

La démarche ethnocritique

Pour nous permettre de circuler dans ce corpus romanesque, la démarche ethnocritique⁸, davantage qu'un outil, va révéler l'acte de lecture autant que l'acte d'écriture du récit. Ainsi, il s'agira de mettre en perspective sans les hiérarchiser, la structure des romans, la présence de cosmologies culturelles hétérogènes, les ressources linguistiques, lexicales et stylistiques mises en œuvre dans la représentation de ces univers et les effets qu'ils peuvent produire sur le lecteur⁹.

Cette approche favorise les parcours entre des micro-éléments du texte et leurs tissages dans une trame large de l'écriture. Il ne s'agit pas de scruter des éléments minimalistes signifiants dans une perspective réaliste mais bien pour leur « effet de culture¹⁰ ». L'architecture du texte concourt également à la (re)construction d'un espace imaginaire qui se structure aussi bien dans l'esprit de l'auteur que dans le regard du lecteur. Espace limité matériellement mais ouvert et labile, propice à autant de modifications qu'il y aura de

⁷ Marc Augé, 1987, « Qui est l'autre ? Un itinéraire anthropologique », *L'Homme*, 103, p. 7-26.

⁸ Une première définition très synthétique de l'ethnocritique serait l'articulation d'« une poétique du littéraire et une ethnologie du symbolique », issue de Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (Anthologie préparée par), 2011, *L'Ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses Universitaires du Québec, p. 1.

⁹ « Une approche ethnocritique de la littérature suppose l'articulation de quatre niveaux de relation au texte. Ces quatre conditions culturelles d'une coopération productive me paraissent être l'ethnographie du hors-texte, l'ethnologie du contexte, l'ethnocritique du texte, enfin l'auto-ethnologie du lecteur dans le tête-à-tête. » Jean-Marie Privat, 1996, « Ethnocritique et lecture littéraire », *Pour une lecture littéraire*, t. 2, *Bilan et confrontations*, Jean-Louis Dufays, Louis Gemenne, Dominique Ledur (dirs.), Bruxelles, De Boeck-Duculot Actes du colloque « La Lecture littéraire en classe de français : quelle didactique pour quels apprentissages ? » (Louvain-la-Neuve, 3-5 mai 1995), p. 76-82, ici p. 76.

¹⁰ J'emprunte l'expression à Marie Scarpa, 2003, « Les poissons rouges sont-ils solubles dans le réalisme ? Lecture ethnocritique d'un "détail" du *Ventre de Paris* », *Poétique*, n°133, p. 61-72, ici p. 70.

lectures. Aussi, l'attention portée autant à la structure du récit qu'aux matériaux qui la constituent, en guise de ligne de conduite, orientera-t-elle notre parcours ethnocritique.

La consultation systématique des manuscrits est une première étape, au service d'une appropriation de la génétique textuelle, précédents heuristiques du texte imprimé. En effet, les ratures, suppressions ou ajouts reflètent des chemins possibles, partiellement cartographiés mais pouvant être rejetés par l'auteur. De ce fait, ils seront proposés à l'analyse dans le but d'approfondir notre connaissance du processus créatif des récits. Pour comprendre ces choix, il nous sera nécessaire d'emprunter les voies de l'histoire, de l'ethnographie, de la sociologie des pratiques de l'entre-deux-guerres. Les bouleversements majeurs (politiques, économiques, sociaux, culturels) fruits de la première guerre mondiale sont à l'origine de sérieux accidents de terrain dans le champ fictionnel¹¹ et réel et nécessitent d'être pris en considération dans l'analyse littéraire. Les romans de notre corpus sont contemporains du vécu du jeune auteur Marcel Aymé. Son regard, forcément immobile puisque posé sur le papier, examine un monde en perpétuel mouvement. Notre lecture sera donc sensible à ce premier paradoxe inhérent à l'écriture à savoir la restitution graphique d'un monde mobile sur un matériau figé.

Quant à l'observation des textes postérieurs de genres divers, de la présence ou non des œuvres de Marcel Aymé dans le monde académique et universitaire, elle pourra éclairer à la fois les postures auctoriales de l'auteur¹² et la lecture actualisée de ses textes. Ce versant se situe sur l'axe diachronique et représente un espace essentiel à un parcours ethnocritique réflexif.

La démarche ethnocritique est bel et bien discursive dans le sens étymologique puisqu'elle semble « courir çà et là¹³ » mais suit pourtant la ligne narrative au sens linguistique car elle s'attache au discours. En effet, la langue exprimée suppose un examen multiple. Prenant comme postulat que « la culture est dans la langue¹⁴ », le choix des termes employés révèle des postures nombreuses mais toujours surdéterminées. Pour exemple, les proverbes et aphorismes traduisent à la fois et simultanément une communication réglée dans

¹¹ Éliane Tonnet-Lacroix, 1991, *Après-guerre et sensibilité littéraire (1919-1924)*, Paris, Publications de la Sorbonne.

¹² La notion de posture est ainsi considérée autant pour ses liens avec une période donnée que pour l'affirmation de choix personnels. Je renvoie à la lecture de Thierry Poyet: « Liée à une époque et des lieux, la posture de l'écrivain ne relève peut-être pas d'un choix totalement libre. Pourtant, elle est intrinsèquement dépendante d'une esthétique revendiquée comme personnelle. » Thierry Poyet, 2017, *La Gens Flaubert*, Paris, Lettres Modernes Minard, p. 468-469.

¹³ Selon l'étymologie latine proposée par le Trésor de la Langue Française informatisé que je mentionnerai dorénavant par TLFi. Il est disponible sur *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

¹⁴ Jean-Marie Privat, 2009, « Parler d'abondance. Logogénèses de la littérature », *Romantisme*, n°145, p. 79-85, ici p. 79.

un contexte social, une oralité factuelle et aussi coutumière, l'émergence du collectif chez l'individu. Mais le narrateur n'est pas ethnographe et son récit ne liste pas des vérités générales. Au contraire, il s'agira de comprendre les rouages des discours qui font sens de manière polyphonique et également de quelles façons les formes brèves engendrent le discours. Car celui-ci ne se déplace pas seulement de la bouche à l'oreille mais engage le corps des personnages dans son ensemble.

Un second paradoxe se dessine alors entre des langages (oraux, gestuels, corporels) représentés ou suggérés dans l'écrit par le biais d'une langue littéraire. Pour cela, il nous faut définir à présent ces deux pôles émergents, celui de l'oralité et celui de la littératie, deux axes principaux et orientés dans cette piste de lecture des textes de Marcel Aymé.

Pour garder un œil sur la boussole

Il me semble nécessaire de voir rapidement l'évolution historique des définitions pour comprendre les enjeux épistémologiques.

Une première recherche de définition¹⁵ du terme « oralité » nous mène à l'antonymie oral/écrit. L'oralité relève du « caractère oral du discours, de la parole et du langage » et consiste d'une part à ce « qui est émis, qui est énoncé de vive voix, qui est sonore » et d'autre part à ce « qui est diffusé par la parole, que l'on se passe de génération en génération, de bouche en bouche. » L'oralité se qualifierait alors tout autant par ce qui lui fait défaut que par ce qui lui est indispensable. En effet, elle se caractérise par l'absence des caractères de l'écrit : elle est ni graphique, ni scripturale, donc elle n'est pas gravée *ad vitam aeternam*. Mais son mode de diffusion requiert la proximité de corps *in praesentia*, et s'affirme comme un média. D'emblée, nous précisons que cette définition n'est pas satisfaisante, à l'instar d'Henri Meschonnic qui précise que « l'oralité n'est pas le parlé¹⁶ ». Aussi aborderons nous les modes d'oralité¹⁷, en tant que situations et expressions somatiques multiples et hétérogènes qui seront précisées et commentées au fur et à mesure de leurs apparitions dans la lecture ethnocritique. On peut néanmoins déjà entrevoir les « phénomènes d'oralité¹⁸ » dans leurs manifestations culturelles topiques (les discussions au café, le chahut scolaire, les

¹⁵ Je renvoie à la définition proposée par le TLFi.

¹⁶ Henri Meschonnic, 1982, « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue française*, 56, p. 6-23, ici p. 15.

¹⁷ Jean-Marie Privat, 2016, « La Littératie, entre sur-scolarisation et oralité restreinte. Un cas d'école ? » dans André Petitjean (dir), *Didactiques du français et de la littérature, Recherches textuelles* n°14, Metz, CREM, Université de Lorraine, p. 219-228, ici p. 220-223.

¹⁸ Philippe Despoix, 2008, « Document : Oralité – un inédit de Paul Zumthor », *Intermédialités*, 12, p. 164-167.

conversations dans un salon parisien, ...), sociales (oralité paysanne, oralité des employés de bureau, oralité bourgeoise, ...), rituelles (le sermon du prêtre, la veillée mortuaire, les fiançailles, se présenter, présenter des condoléances, ...), polymorphes (la prière, le ruminement de ses pensées, l'adresse à la jument, ...). Pratique ordinaire ou assujettie à une contrainte factuelle (l'entretien de l'employé comptable avec le directeur de l'agence), les types d'oralité peuvent aussi exprimer des vellétés de pouvoirs. Il conviendra d'analyser les enjeux des producteurs et récepteurs au cœur de cette communication protéiforme, en délimitant la sphère publique de la sphère privée.

En restant dans le domaine définitionnel, on remarque l'absence de contraire avéré pour le mot oralité. Rien n'est indiqué à ce sujet dans le TLFi. Le mot littératie, emprunt de la forme anglophone *literacy* peut combler ce vide. En consultant le *Dictionnaire d'analyse du discours*, trois niveaux sémantiques du mot littératie nous éclairent sur l'importance du substantif :

Premièrement, il renvoie à un ensemble de savoirs élémentaires en partie mesurables : savoir lire, écrire, compter. [...] Deuxièmement, le terme désigne les usages sociaux de l'écrit : il s'agit d'"apprendre à lire et à écrire et à contester les écrits." [...] (Hautecoeur éd., 1997). [...] Enfin, troisième sens, la littératie est conçue comme une culture qui s'oppose à celle de l'"oralité" (Ong, 1982). Le terme renvoie alors à une notion large de "culture de l'écrit", à un univers de pratiques et de représentations caractéristiques de sociétés utilisant l'écriture. Étudier la littératie, c'est tout autant analyser les usages de l'écrit, la répartition sociale des savoirs, les valeurs particulières véhiculées par le monde lettré¹⁹.

Le troisième sens du terme littératie est celui qui, pour l'analyse à suivre, se révèle le plus pertinent. Ainsi, « l'écrit change le rapport au monde²⁰ » car l'individu est en possession d'un « capital littérarien²¹ » présent à différents degrés (qui seront à préciser) de la structure narrative. Nous serons attentifs à ce qui est constitutif selon la conceptualisation de Jean-Marie Privat d'un « arraisonement au système littérarien [...] sous ses formes objectivées, instituées, incorporées et axiologisées²² ». En effet, on ne pourrait concevoir la capacité intellectuelle ainsi mise au jour non sans en évaluer une dépendance voire une dérive

¹⁹ « Le terme français "Littératie" » dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dirs.), 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, p. 348-350.

²⁰ Marie-France Faure, 2011, « Littératie : statut et fonctions de l'écrit », *Le Français aujourd'hui*, n°174, p. 19-26.

²¹ Jean-Marie Privat, 2006, « Un habitus littérarien ? », *Pratiques*, n° 131/132, Metz, CELTED, Université Paul Verlaine, p. 125-130, ici p. 125.

²² Jean-Marie Privat, « La Littératie, entre sur-scolarisation et oralité restreinte. Un cas d'école ? », art. cité, p. 217-218.

ethnocentriste. À ce sujet nous nous tournerons vers les très nombreux travaux de l'anthropologue Jack Goody, précurseur et initiateur de cette théorisation du concept de littératie²³.

Ces définitions posées, il nous faut entrevoir les conséquences de l'apparente antinomie pour ne pas dire antagonisme qui règne entre les pôles opposés des oralités et de la littératie tout en envisageant également l'existence d'un possible continuum. C'est dans ce sens que le déroulé des questions que soulèvent les difficultés à définir ces deux termes va nous tenir de fil d'Ariane.

Notre fil d'Ariane

Le langage est ce qui permet à l'homme d'exprimer sa pensée et de communiquer avec ses semblables. Les systèmes de signes employés, qu'ils soient vocaux, graphiques ou gestuels n'ont pas le même degré de légitimité selon un axe à la fois diachronique et synthétique. L'écriture, puis l'imprimerie est un prolongement du corps comme le rappelle l'anthropologue Edward T. Hall :

Tout ce que l'homme faisait jadis avec son corps, il le fait aujourd'hui à l'aide d'extensions de celui-ci. [...] Les outils mécanisés, les lentilles, la télévision, le téléphone ou le livre, qui permettent à la parole de vaincre l'espace et le temps, sont autant d'autres prolongements matériels. [...] En réalité, tout ce que l'homme a fabriqué comme objets peut être considéré comme prolongement destiné à remplacer son corps ou une partie spécialisée de son corps²⁴.

On peut donc concevoir l'écriture comme une amélioration ou une substitution du corps humain. Et cette invention est un processus mélioratif car il apporte une nouvelle dimension à l'être humain dans l'espace et le temps. La notion de victoire incluse dans cette citation est aussi révélatrice d'un ascendant inhérent à l'objet créé sur la parole naturelle. L'aspect inventif de l'écriture n'est cependant pas neutre pour comprendre la défiance éprouvée à l'égard du langage écrit, comme l'évoquait déjà Platon.

Platon conte par le biais de Socrate le mythe de Theuth, ce démon qui aurait la paternité de l'invention de l'écriture (au même titre que la numératie, le calcul, la géométrie,

²³ Jean-Marie Privat, 2015, « Pr. Jack Goody (1919-2015) », *Revue française de pédagogie*, 2015/1 (n°190), p. 115-120.

²⁴ Edward Twitchell Hall, 1974, *Le Langage silencieux*, citation reproduite dans le prologue de Marshall Mac Luhan, 1977, *La Galaxie Gutenberg, la Genèse de l'homme typographique*, Paris, Gallimard, p. 27-28.

l'astronomie, le trictrac et les dés)²⁵. Le roi Thamous, interlocuteur du démon Theuth réfute les qualités de l'écriture en objectant le défaut de mémoire (« elle produira l'oubli dans les âmes en leur faisant négliger la mémoire²⁶ ») et l'apparence de savoir (« ils se croiront savants sans l'être²⁷ »). La parole écrite est incapable de dialoguer au contraire de la parole orale, elle trace un « sillon mort²⁸ ». Pourtant, malgré son caractère inerte et stérile, le texte écrit est porteur de « durée et densité²⁹ » et, pour certains, demeure une spécificité de l'oralité³⁰.

La langue littéraire n'est pas demeurée à l'écart de cette querelle entre la langue orale et la langue écrite. Le roman peut ainsi être considéré comme un laboratoire où les auteurs se sont ingénies à examiner la parole du discours oral, allant parfois jusqu'à la reconstituer. Il faut, alors, s'attarder à comprendre les mécanismes de ces expériences tout autant que leurs finalités.

Albert Thibaudet, critique littéraire, explique les qualités romanesques de Flaubert en décrivant de quelles manières l'auteur investit dans le discours indirect libre le langage oral :

[...] Le style écrit n'est pas le style parlé, mais un style écrit ne se renouvelle, n'acquiert vie et perpétuité, que par un contact à la fois étroit et original avec la parole. [...] Il y a littérature là où les deux sexes sont présents, où se fait le mariage de la parole et de l'écrit. Et c'est le cas de Flaubert. Son style ne paraîtrait pas vivant s'il n'était animé par un courant de parole qui commence, [...], au langage populaire et se termine par le "gueuloir". [...] Mais écrire ne consiste pas seulement, ne consiste pas surtout à reproduire la langue parlée. Écrire consiste à prendre un appui sur la langue parlée, à se charger de son électricité, à suivre son élan dans la direction qu'elle donne. [...] Le style indirect double, c'est le style indirect simple, plus l'écrivain. Ce seront donc seulement des gens très artistes comme La Fontaine, La Bruyère et Flaubert, qui emploieront ces tournures, issues pourtant de la langue populaire, et qui donneront la sensation de la langue parlée en épousant dans la langue parlée le mouvement qui conduit à une langue qui ne se parle pas³¹.

²⁵ Platon, *Phèdre*, trad. Emile Chambry, 1964, Paris, Éditions GF, 274d, p. 164-165.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Claude Hagège, 1985, « Écriture et oralité », *L'Homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard, p. 89- 125, ici p. 94.

²⁹ *Ibid.*, p. 95.

³⁰ « L'écrit dessine un archipel dans les vastes eaux de l'oralité humaine. L'écrit, sans même s'arrêter aux différents formats de présentation du livre, constitue un cas à part, une technique particulière au sein d'une totalité sémiotique largement orale. » Georges Steiner, 2007, *Le Silence des livres*, Paris, Arléa, p. 8.

³¹ Albert Thibaudet, 1999, [1935], *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, p. 249-250.

L'écrivain est donc créateur d'un langage nouveau, à la fois marqué par la matérialité de l'écrit et le dynamisme de l'oral. Il n'est plus question ici de l'inertie de l'écrit mais cette capacité n'est réservée qu'à des « artistes » de la langue.

On s'attachera alors à examiner les techniques utilisées dans notre corpus et les possibilités offertes par le roman d'être en lui-même le créateur et le médiateur d'une mise en voix et en espace du récit. Ainsi durant la période de l'entre-deux-guerres, plusieurs écrivains francophones se positionnent selon la querelle en cours à l'époque entre un conservatisme grammairien, l'arrivée des surréalistes dans le champ littéraire et les expériences littéraires résumées par la formule de Jérôme Meizoz, le « roman parlant³² ». Nous vérifierons par exemple les marques d'une « stylisation d'une parole récitante³³ » pour comprendre de quelles façons et à quel niveau, à l'instar de Ramuz et Giono, Marcel Aymé « confie le récit à un narrateur-conteur, censé représenter la communauté elle-même³⁴ ». À ce titre, l'écart entre littératie et oralité serait-il alors une simple question de degrés et non plus une opposition indépassable ? En outre, l'auteur a-t-il privilégié dans ses jeux scripturaires et ses artefacts d'oralité une place pour la lecture active ?

De porte en passage

Une première étape nous permettra d'envisager les techniques narratives langagières constitutives des premiers romans de Marcel Aymé. Les idiolectes et dialectes bruissent au cœur des discours directs et indirects tandis que les silences aussi prennent place entre et dans les lignes. Marcel Aymé prête également la vue et l'oreille à l'univers cinématographique dans une écriture du contemporain. La langue romanesque s'hybride donc de nouveaux langages et d'une affiliation à la narration littéraire classique. On y verra alors se dessiner l'étendue des hétérophonies culturelles, puisant dans la résilience de l'intertextualité et sa cohabitation avec les oralités populaires.

Les romans prennent forme et matérialisent un univers scripturaire dont on peut lire les architectures comme autant de soumission que de rejet à l'ordre graphique. L'écriture semble suivre une ligne morale. Mais cette ligne peut devenir courbe et les sinuosités soulignent les distorsions narratives, voire l'ensauvagement du texte contraint à la raison graphique.

³² J'emprunte l'expression à Jérôme Meizoz, 2001, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, Genève, Librairie Droz.

³³ *Ibid.*, p. 330.

³⁴ *Ibid.*

En avançant à la manière d'un entomologiste, nous nous intéresserons ensuite à l'« objet » personnage. Nous verrons qu'il est en situation de lutte, pris dans la nécessité pour exister de se constituer une identité et une image graphiques. La numérotation achèvera ce tableau car la vie des êtres de papier n'échappe pas à une logique comptable.

Les personnages dans les romans étudiés ont cependant des échappatoires vis-à-vis des contraintes littéraires du quotidien. Puisant dans la force des oralités, communauté et individus ménagent d'habiles garde-fous coutumiers. L'exemple des croyances religieuses illustrera les enjeux en termes de pouvoir au cœur des belligérances entre public et privé, état/église, laïc/religieux, ...

Une dernière étape nous amènera à comparer l'habitus littéraire et l'homme de paroles mis en voix(e) dans la fiction de Marcel Aymé. Et pour terminer cette bal(l)ade ayméenne, je proposerai de sortir du champ romanesque pour approcher d'autres textes, d'autres voix(es) de l'auteur parleur si volubile dans son écriture, si mutique dans sa prise de paroles.

Partie I. Quand le roman se met à parler et la voix naissante de Marcel Aymé

*Capucet pense qu'un homme est toujours entre
son ombre et le soleil*

— Marcel Aymé (*TAC*, 345)

La langue romanesque repose sur le support écrit (se distinguant ainsi de la littérature orale voire de l'*orature*¹) mais reste redevable au langage oral, ce discours du quotidien. Ainsi, au XVI^e siècle la langue rabelaisienne est déjà une langue qui puise dans les ressources du parler familier tout en examinant ce même discours². Les écrivains vont façonner la langue orale, la travailler comme les artistes exploitent les qualités de leurs matériaux pour créer ce que le critique littéraire Albert Thibaudet nomme « le style écrit³ » en parlant notamment des romans flaubertiens. Cependant, Marcel Aymé publie son premier roman *Brûlebois* en 1926, période charnière entre deux guerres, période également d'une rupture consommée entre une langue commune et une langue littéraire⁴. Le jeune écrivain va se trouver progressivement immergé dans le vaste champ littéraire où les voix d'une littérature consacrée entrent en

¹ « Le style oral est un véritable genre littéraire. Il s'agit d'une tradition culturelle qui paraît apporter une justification à la création d'un terme, *orature*, lequel deviendrait symétrique de celui d'écriture, entendue comme littérature (souvent à l'exclusion de la tradition orale, certes tout aussi littéraire elle-même, au sens où elle conserve les monuments d'une culture, mais ne laissant pas de trace matérielle). » Claude Hagège, *L'Homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, *op. cit.*, p. 110.

² « La langue de Rabelais est une langue essentiellement parodique, [...] une langue familière inspirée de la place publique et qui n'hésite pas à employer blasphèmes et jurons, mais aussi une langue qui mélange les registres et va jusqu'à créer des mots lorsque le besoin s'en fait sentir. Dans chacun de ses récits, Rabelais problématise le langage, le donne à voir dans sa matérialité comique ou licencieuse, en dénonce les boursouflures tout en pratiquant lui-même excès et délires verbaux. » Lise Gauvin, 2004, *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Éditions du Seuil, en particulier p. 38.

³ Albert Thibaudet, 1999, [1935], *Gustave Flaubert*, *op. cit.*, p. 249.

⁴ « Ce constat d'une séparation complète entre langue commune et langue littéraire normée – la "belle langue" – se maintiendra tard dans le XX^e siècle et notamment chez les écrivains marqués par l'école de la Troisième République. » *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, 2009, sous la direction de Gilles Philippe et Julien Piat, Paris, Librairie Arthème Fayard, p. 18.

résonnance avec des langues écrites renouvelées, notamment, par l'apport de nouveaux procédés artistiques.

1.1. Marcel Aymé, à « l'âge du roman parlant » ?

La lecture des premiers romans de Marcel Aymé nous fait prêter l'oreille à de nombreuses voix dont il n'est pas toujours facile d'identifier le locuteur. Si les dialogues, reconnaissables à l'œil, font entendre divers personnages, le style indirect libre (voire le discours narrativisé)⁵ s'entremêlent parfois avec la voix narrative, une voix qui emprunte toujours le chemin de la troisième personne. Les artifices de la langue écrite permettent un brouhaha textuel auquel viennent s'ajouter des caractéristiques types de la langue orale. Or, Jérôme Meizoz a mis en lien une époque (l'entre-deux-guerres) avec un phénomène singulier dans le champ littéraire francophone : la naissance du roman parlant⁶. Pour déterminer dans quelle mesure les romans du corpus font partie de cette mouvance, deux axes d'observations sont à privilégier : les dialogues et la voix narrative. Il convient de vérifier si les romans du corpus correspondent « à de véritables *récits* (fictivement) *oralisés*⁷ » et, dans l'affirmative, de considérer les enjeux de ces procédés d'écriture.

1.1.1. La parlure dans les dialogues

Les passages au discours direct sont une transcription au plus près de ce que des personnages fictionnels pourraient se dire dans un milieu donné. En dressant un état des lieux, on peut lister les informations fournies par les paroles signalées et exposées par les tirets et les guillemets.

État des lieux

Le discours direct met en prise le lecteur avec des parlures qui sont autant d'échos d'entités géographiques. *La Table-aux-Crevés* prenant pour décor un village jurassien, les personnages patoisent à plusieurs reprises (« pochon » (TAC, 218), « crigne » (TAC, 230), « empigé » (TAC, 272), « jinguer » (TAC, 323)). Mais déjà dans *Brûlebois*, le cousin militaire vivant à Dole emploie le terme patois : « frigoulet » (B, 11). Avec *Aller retour*, les

⁵ Je me réfère à « La représentation de la parole » dans Jean Molino, Raphaël Lafhail-Molino, 2003, *Homo Fabulator Théorie et analyse du récit*, Québec, Leméac/Actes Sud, p. 197-229.

⁶ Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, op.cit.,.

⁷ *Ibid.*, p. 16.

dialogues font résonner différents lieux de la capitale. Au travers des voix, le lecteur parcourt des quartiers populaires : « Il est tapé, ce mecton-là... enfin, c'est toujours six balles de bonnards. Alfred ! donne-moi une fine et pis un paquet de tiges, des comme c'est que je fume d'habitude » (AR, 183) ; un champ de courses : « — Ropdodo est sûr, moi je le joue gagnant » (AR, 168) ; le bureau des comptables : « [v]otre balance d'hier doit être fausse, le solde créditeur ne correspond pas avec le chiffre de Plume. » (AR, 188) ; un établissement de jeu : « — Un cinq servi et un trois rentré à l'autre tableau » (AR, 175) ou encore un salon parisien : « — Oui, dit mélancoliquement M. Rasselène, c'est toujours une circonstance infime qui détermine notre heur » (AR, 209).

La période historique émerge du langage parlé comme l'expression d'une expérience et non pas comme une chronologie de faits. La première guerre mondiale, par exemple, est évoquée et sert de repères temporels dans les conversations. Ainsi, des conflits familiaux, privés ont pris naissance à cause de la situation historique particulière, publique et connue de tous. C'est le cas de Cugne désigné par le narrateur de « grand cocu de la guerre » (TAC, 276) :

« [...] Ah toi, on voit bien que tu n'as pas trouvé un garçon en rentrant chez toi après deux ans de Salonique. Un garçon qui est là, chez toi, que le monde te dit : " C'est bien le portrait de son père." Vingt dieux. À part ça, je dis pas que ça soit un mauvais galopin. Il vient bien. C'est pas de sa faute non plus, et moi je n'étais pas là pour empêcher. [...] » (TAC, 277-278).

Le marqueur temporel (après deux ans de Salonique) précise le contexte pour les récepteurs et aussi pour le lecteur contemporain. Mais au-delà de la possibilité de dater le récit, ce langage fait apparaître la complexité d'une situation banale à ce moment là, à savoir le retour des soldats confrontés à l'existence d'enfants illégitimes.

L'utilisation d'idiomes spécifiques à des micro-communautés est la marque du caractère endogène du discours direct. Dans *La Table-aux-Crevés*, le suicide d'Aurélie Coindet entraîne des attitudes spécifiques dans le camp des cléricaux et dans le camp des républicains. Le veuf, Urbain Coindet fait partie du conseil municipal et se trouve piégé par des manœuvres politiques :

Le père Boquillot, adjoint au maire, compatissait avec une idée de derrière la tête qu'il ne dissimula pas longtemps.

« Mon pauvre Urbain, on a de la peine pour toi, nous tous ici, surtout qu'en dehors et à part ça, on a la chose de dire qu'on est tout de même collègues au conseil. Ça fait. Alors, quand c'est l'enterrement ?

— Je ne sais pas, dit Coindet. J’y ai pas encore pensé.

— Écoute, on est vendredi. Il faut que ça se fasse dimanche, puisque c’est un enterrement civil. Ceux des pays à côté auraient le temps de venir, alors ça nous ferait du monde. Les réactionnaires enrageront » (*TAC*, 244).

L’emploi des déictiques (nous tous ici, ceux des pays à côté) n’est possible que dans une situation où le contexte est connu. L’utilisation du « nous » et du pronom personnel « on » inclut Urbain Coindet dans la communauté évoquée. En outre, le locuteur utilise des expressions incomplètes (ça fait), familières (à la chose de dire) révélatrices d’une proximité entre locuteur et coénonciateur où il n’est pas nécessaire d’être plus précis.

Le discours direct permet aussi de faire entendre la diversité de groupes sociaux présents et la hiérarchie qui en découle. La richesse du vocabulaire ou, au contraire sa pauvreté, le respect ou le détournement de normes grammaticales renseignent sur l’identité sociale du locuteur. Le dialogue entre le Bombé, vagabond de la rue des Vertus à Paris et l’oncle Suprême, rentier logeant dans le VII^e, avenue de la Bourdonnais, exemplifie la distance symbolique⁸ entre les deux interlocuteurs :

« — Monsieur Lédella, quel est votre métier ?

— Mon métier, j’en ai pas, j’en ai jamais eu. Je bricole un peu de tous les côtés... »

[...] « Quand je suis sans travail, et c’est souvent, je m’en vas le soir ouvrir les portières des autos devant les théâtres ou les boîtes de nuit. [...] Je “baronne” aussi sur les fêtes, mais c’est rare, parce qu’il faut être bien habillé. [...] Ce que je pourrais faire, c’est le métier de camelot, “à la sauvette”, puisque je ne peux pas avoir d’autorisation. Je connais le travail, j’ai déjà aidé un type qui travaillait là-dedans. Seulement, pour faire la sauvette à son compte, faudrait des capitaux, pas loin de deux cent francs, au prix que tout est... » [...]

« Monsieur Lédella, je veux être commanditaire de votre entreprise et je vous prête ces deux cents francs. Ne me remerciez pas, allez ... » (*AR*, 127-128).

La logorrhée du bossu est ponctuée de reprises du pronom personnel « je », d’ellipses dans la structure grammaticale. Les expressions sont familières, argotiques, il n’y a pas de formules de politesse. Inversement, la réplique de l’oncle Suprême est concise, les termes précis (« commanditaire », « entreprise ») mais n’invite pas à la réponse. La volonté est

⁸ Je me réfère au pouvoir symbolique énoncé par Pierre Bourdieu : « [L]es rapports de communication par excellence que sont les échanges linguistiques sont aussi des rapports de pouvoir symbolique où s’actualisent les rapports de force entre les locuteurs ou leurs groupes respectifs. » Pierre Bourdieu, 1982, *Ce que parler veut dire, l’économie des échanges symboliques*, Paris, Fayard, p. 14.

exprimée par deux fois : l'emploi du verbe « vouloir » et l'utilisation de l'impératif. La formule finale « allez » exprime des sentiments mêlés : l'envie de terminer cette conversation, le (déjà) regret de son geste, l'encouragement oral du dominant au dominé⁹.

Point trop de mots, les points de suspension font entendre les silences

Les dialogues dans l'écrit transcrivent la langue orale et l'auteur reproduit également les silences en utilisant très souvent les points de suspension, ce « signe du latent¹⁰ ». On peut distinguer différentes facettes de ces silences et interpréter des postures multiples des locuteurs. La phrase inachevée grammaticalement ou sémantiquement par les points de suspension, signale ainsi le doute dans l'esprit d'un personnage : « [m]aintenant, je ne sais plus... » (*TAC*, 260) ; « maintenant, la jeunesse, ça ne sait plus... » (*B*, 11). Le désarroi des personnages est audible à la lecture d'une pensée qui ne parvient pas à la formulation claire et complète ; mais elle est également visible, mise en valeur par la matérialité redondante des trois points.

Dans l'exemple suivant, l'utilisation du signe graphique est au contraire le signe d'un « savoir parler » en usage dans l'argumentation. Le père Milouin dialogue avec son gendre pour le persuader d'épouser une autre de ses filles, l'aînée venant tout juste de se suicider :

« — [...] Que ça soit un jour ou que ça soit l'autre, faudra que tu te remaries, y a pas. L'Aurélié causerait, elle te dirait pareil. En attendant que ça soit chose possible, la femme pourrait venir faire ton manger et le plus gros de l'ouvrage. Je dis la femme, ça pourrait être aussi bien une des filles. Ça serait même plus plaisant pour toi, une des filles. Parce que les vieux, ça radote toujours de trop ?

— Ma foi oui, murmura Coindet.

⁹ Le dialogue entre le Bombé et l'oncle Suprême est révélateur du « symbolisme dominant et symbolisme dominé » analysé par Claude Grignon et Jean-Claude Passeron dans *Le Savant et le Populaire*, 1989, Paris, Éditions du Seuil. Pour précision, la rencontre a lieu d'abord dans la bibliothèque où chacun des personnages évalue l'autre. Le Bombé, « [a]ssis sur le bord d'un fauteuil, [...] admirait qu'on pût avoir tant de livres et pensa qu'il était chez un savant. Enclin à ne point séparer les vertus les unes des autres, il conclut que l'oncle Suprême était bon, puisqu'il était savant. » (*AR*, 125-126). Quant à l'oncle Suprême, debout, « drapé dans une longue robe de chambre, [...] dont la physionomie s'exprimait en impératifs polis » (*AR*, 126) pense : « Un pauvre type, [...] qui crève la faim. Il a un visage très doux, mais si je lui donne à manger, il va dévorer. Après tout, c'est un pauvre entre des millions de pauvres tout simplement. Mais c'est ennuyeux de faire figure de mauvais riche. » (*AR* 126). En outre, la formule « allez » pourrait se lire comme une main tendue « christique » venant d'un être qui se nomme « Suprême ».

¹⁰ Au sujet de la notion de latence : « La latence se comprend comme une persistance (énonciative) qui signale que “tout n'est pas dit”, qu'“il reste à dire” : les trois points introduisent une forme de mi-dire, entre le point de la présence et de l'évidence et le blanc de l'absence et de l'indécidable. Le signe est, en ce sens, le reflet d'une prise en compte du “défaut du dire”, il est une des façons d'accompagner, implicitement, “le dire du dire de son défaut”. Le point de suspension est alors un modalisateur au sens où il propose un commentaire sur le propos qui précède. » Julien Rault, 2015, *Poétique du point de suspension. Essai sur le signe du latent*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Default, p. 53.

— Après, quand y en aurait une d’habituee à la maison, tu pourrais aussi bien... dame, c’est ce que l’Aurélie verrait avec le plus de contentement. Dis. Pourquoi que tu marierais pas une des filles... » (TAC, 228).

La première utilisation des points de suspension marque une pause volontaire dans le discours, qui témoigne d’une maîtrise de la langue orale¹¹. Ce n’est pas parce que le locuteur ne sait plus quoi dire mais parce qu’il ruse avec son gendre, le poussant à terminer la phrase à sa place. Mais comme ce dernier ne s’y risque pas, il devient plus pressant en utilisant l’impératif puis une fausse interro-négative (il n’y a pas de point d’interrogation, l’intention est déclarative et non interrogative).

Les seconds points de suspension servent au contraire à faire croire que rien n’est à ajouter, le père Milouin ayant fourni tous les arguments possibles (selon lui, bien évidemment). Le beau-père n’est pas en proie au doute, il est, au contraire, très sûr de lui¹².

Les points de suspension sont également présents lorsque les personnages soliloquent, faisant entendre leur voix intérieure. Justin Galuchey, dans *Aller retour*, livre sa colère lorsqu’il songe à sa femme alors qu’il est en compagnie de celle qu’il veut conquérir :

« Grosse tache, gros empêchement, f...le camp avec ta blanquette, ton enfant d’Irma et tes pantalons à festons. Tu me dégoûtes, tu m’embarrasses, et tu manges trop. Ah, oui, c’est ça, tu manges trop. Je ne veux plus te nourrir à ne rien faire, j’en ai assez... » (AR, 166).

Et

« Quelle plaie, Bon Dieu, d’être ficelée à cette Apolline. Si au moins je pouvais la cacher à tous les yeux, l’enfourer dans un coin de ma vie... Pourvu que Raymonde ne persiste pas dans son désir de la connaître. Je crois que si je n’aimais pas Raymonde, je partirais demain à Tombouctou, oui, à Tombouctou... Mais est-ce que je l’aime vraiment ? » (AR, 167).

¹¹ *Ibid*, p. 58 : « La *suspension* joue avec l’attente interruptive de l’emploi originel, créant un effet d’inachèvement, une simulation de rupture : la suite de la phrase intervient après le signe, de sorte que les constituants nécessaires ne sont que retardés (énoncé incomplet complété : attente). Cet usage renvoie à un autre ancêtre de la suite de points, les points de conduite, indicateurs de liaison entre deux éléments. Il met en évidence une caractéristique essentielle reposant sur la dimension graphique du signe : l’*espace* des trois points sépare quand le *continuum* des trois points relie. L’inachèvement syntaxique est provisoire, produisant une forme de dé-liaison, de dis-jonction. »

¹² *Ibid*, p. 62 : « La supplémentation témoigne, le plus souvent, de la présence d’un sujet relativement maître de soi, en position d’aplomb. La dimension réflexive ne concerne pas le langage échappant au locuteur mais ce qui échappe au langage. Ce n’est donc pas tant la difficulté à dire qui est signalée ici que la volonté (ou la possibilité), au-delà d’une certaine limite, de ne pas dire. »

Le langage intérieur de Justin est bien moins lisse que celui qui est verbalisé à l'oral. Les jurons, la vulgarité soulignent les propos qui versent dans l'excès, l'abrogation d'une pensée qui se limiterait à un cadre réaliste (référence à Tombouctou). Les répétitions de mot, les allitérations (grosse/gros ; f...le camp/festons) rythment les pensées et surtout, ouvrent le champ des possibles que le point de suspension laisse ouvert¹³.

Marcel Aymé continuera à utiliser fréquemment les points de suspension dans les dialogues de ses romans suivants et s'en amuse si l'on croit les propos que le personnage Michaud dans *Le Chemin des écoliers* (1946) tient à sa secrétaire :

Les dactylos d'aujourd'hui ne sont pas fichues de taper trois lignes sans flanquer partout des points d'exclamation et des points de suspension. [...] Qu'est-ce qu'on vous a appris à l'école ? [...] On vous a appris qu'en français, une phrase a un commencement, un milieu et une fin et qu'au bout de la fin, on met un point. [...], il n'y a pas besoin d'érection invocatoire ni de flatulences poético-suspensives. [...] Bientôt, on collera des points de suspension au bout des chiffres. La littérature est partout, elle ronge tout. Vous me regardez comme si je parlais chinois, mais c'est avec des points de suspension qu'un pays perd une guerre [...]. Ça vous épate et c'est pourtant la vérité nue avec un seul point au bout. Quand l'énergie se dégrade, elle prend le biais de la littérature et du trémolo. Et la poésie s'étire en points de suspension¹⁴.

Les points de suspension sont donc à la fois des marqueurs d'oralité (les silences) et l'expression potentielle d'un abus de pouvoir de la ponctuation et de la typographie.

1.1.2. La voix narrative, ambiguïté et complexité à l'œuvre

La voix narrative chez Marcel Aymé se réalise sur le « mode fusionnel¹⁵ », c'est-à-dire en une langue romanesque composite où le langage populaire de l'oral s'immisce dans la langue littéraire, fleuron d'un monde voué à l'écrit.

¹³ *Ibid*, p. 161 : « Il marque l'intériorité des possibles dans l'extériorité actualisée et s'adapte parfaitement à la notion de « sous-conversation » dans laquelle se mêlent monologues et dialogues imaginés. Par-delà le mouvement et le conscient émerge l'idée du vivant face à l'écrit mortifère, dans un discours qui prône le rythme, la vivacité, la respiration. »

¹⁴ Marcel Aymé, 2001, [1946], « Le Chemin des écoliers », *Œuvres romanesques complètes III*, Paris, Gallimard p. 816-817.

¹⁵ Nelly Wolf, 2007, « Fiction et diction démocratiques », *Les Voix du peuple et leurs fictions*, sous la direction de André Petitjean et Jean-Marie Privat, Recherches Textuelles n°7, Metz, CELTED, p. 19-37, ici p. 26.

Quand la langue orale donne de la langue à l'écrit

La matérialisation typographique des dialogues (tirets, guillemets) suggère les passages au régime du discours oral. Mais une frontière labile demeure entre la voix du narrateur et le discours indirect qui évoque des paroles rapportées d'un personnage. Le narrateur de *La Table-aux-Crevés* donne l'illusion de raconter « un bouche-à-oreille familial et spontané¹⁶ », un fait divers issu d'une communauté dont il fait partie. L'article devant les prénoms, l'emploi des termes patoisants (« jeta à huche-paume » (*TAC*, 238), « *gauillarder* » (*TAC*, 318)) ou l'usage d'une grammaire non conforme aux codes de la langue écrite (en dehors des dialogues) sont autant de marqueurs/surligneurs de l'intrusion de la langue orale dans une forme transcrite. L'exemple suivant nous présente Urbain Coindet, au lendemain du décès de sa femme, demeuré seul dans la ferme :

Le beau soleil qu'il faisait dehors. Coindet alla prendre l'air.

« Bon Dieu qu'il fait bon », dit-il en pissant sur le fumier.

Il avait envie de s'en aller au long des blés verts qui coulaient depuis le bout du clos jusqu'à la rivière, pour se délasser dans le matin frais. Mais on ne pouvait pas laisser l'Aurélié toute seule. Coindet prit le parti de rentrer, le regret au corps.

« C'est dommage, songea-t-il, qu'elle se soit pendue hier. Je pouvais pas avoir meilleur temps pour aller à la Table-aux-Crevés. »

Avant de passer le seuil de la cuisine, il regarda encore les jeunes blés qui se poussaient vers le soleil. D'un vert apéritif, ils étaient. Coindet alla au placard, y prit une assiette de lard froid. Il mangeait de si bon appétit qu'il se reprocha de n'être pas plus affecté.

« Bien sûr qu'on ne peut pas tout le temps pleurer, se dit-il. Quand même, je suis un drôle de corps... »

Il se rappelait le Noré Toubin qui avait perdu sa femme deux mois plus tôt.

« On l'entendait couiner depuis la croisade, pourtant y a pas plus mauvaise bête que le Noré Toubin. La Joséphine était pleine de bleus. Faut cependant que j'aille donner aux bêtes... » (*TAC*, 240-241).

Les phrases s'enchaînent en mélangeant diction et pensées du personnage entre guillemets et phrases relevant de la narration. Ces passages narratifs commencent par : « Coindet » ou « Il » et décrivent le personnage en action. La grammaire de l'écrit est respectée et le narrateur emploie des images idylliques (« les jeunes blés se poussaient »), un

¹⁶ Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, op. cit., p. 35.

vocabulaire soutenu (« affecté »). Mais, entre ces phrases au locuteur aisément identifiable, se mêlent une voix narrative qui emprunte de tournures grammaticales susceptibles d'être prononcées à l'oral : « [l]e beau soleil qu'il faisait dehors », « [d'] un vert apéritif, ils étaient ». Il y a à cet endroit une confusion possible entre la pensée du veuf et le commentaire du narrateur qui semble conter la voix intérieure du personnage. La même incertitude pèse avec l'utilisation du « on » à la place de « il » ou « je » dans la phrase : « [m]ais on ne pouvait pas laisser l'Aurélie toute seule ». Tout ce passage concerne le corps vivant de Coindet *versus* le corps mort de son épouse, le narrateur puisant dans la langue orale une vitalité lexicale et, ce faisant, présente un corps rabelaisien¹⁷ qui urine et mange de bon appétit le lard froid. Le travail stylistique fait ainsi sous-tendre l'harmonie entre la sensualité de la nature littérisée et le corps de l'homme (soleil ; fumier ; blés verts ; matin frais ; jeunes blés ; vert apéritif ; bon appétit). En revanche la femme est un corps (-) mort, une entrave (regret au corps) à l'énergie vitale d'Urbain Coindet. La tension entre le vivant et le mort est d'autre part considérée selon trois univers : humain (Urbain Coindet/ Aurélie Coindet), végétal (jeunes blés/fumier), animal (Noré Toubin qui couine, mauvaise bête, les bêtes à nourrir/lard froid). Le tissu composite de la voix narrative (à la fois littéraire et orale¹⁸) fait écho à l'universalisme de la scène mais aussi à la voix intérieure de Coindet à travers la formule « quand même, je suis un drôle de corps ». Le lecteur continue à être guidé par « la parole mémorielle du narrateur¹⁹ » qui se lie avec la « conscience narrative²⁰ » des personnages.

La part d'oralité reflète, sans aucun doute, l'artifice de la parole authentique²¹, celle qu'on ne peut réfuter. L'emploi du pronom personnel indéfini renforce le sentiment de proximité du narrateur/locuteur. Le narrateur est partie prenante de la communauté villageoise, donnant l'illusion d'en être le rapporteur attiré, de remplacer le pronom personnel « nous » utilisé dans les dialogues. À d'autres moments, « on » permet de faire entendre la voix intérieure du veuf : « on l'entendait couiner/ faut que j'aille donner à manger aux bêtes ». Cette voix intérieure fait écho à la voix narrative, entremêlant les deux dans une unique communauté de parole. Il émerge alors des phrases une réalité qui dépasse le cadre du

¹⁷ Mikhaïl Bakhtine, 1970, « Le "Bas" matériel et corporel chez Rabelais », *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, p. 366-432.

¹⁸ Mikhaïl Bakhtine, 1978, « Le Plurilinguisme dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, p. 122-151.

¹⁹ Isabelle Daunais, 2004, « « Nous étions à l'étude » : Mémoire et voix narrative », *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, dirigé par Marie-Pascale Hugo et Sarah Rocheville, Paris, L'Harmattan, p. 21-37, ici p. 31.

²⁰ *Ibid*, p. 36.

²¹ Au sujet de la question de l'authenticité, Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, *op. cit.*, p. 469-471.

récit, comme ici lorsqu'Urbain Coindet pense à son mariage : « [m]ême si on a rejugué l'un contre l'autre, on ne peut pas oublier tout d'un coup qu'on a été attelé ensemble pendant dix ans » (*TAC*, 219). L'utilisation répétée de noms génériques, donne aussi le sentiment que le narrateur s'abstrait momentanément de son histoire pour livrer un commentaire extradiégétique. Dans l'exemple qui suit, tiré cette fois-ci de *Brûlebois*, Charles Reboudin, s'impatiente, attendant l'arrivée du train, en compagnie de ses amis :

[...] il déplorait en lui-même que la psychologie des chefs de gare n'allât point jusqu'à interdire l'accès des quais aux parents des voyageurs. Moment bien redoutable, en effet, qui réunit des êtres chers dans l'attente du train qui doit emporter l'un deux. [...] C'est souvent dans ces quelques instants-là qu'un époux, après dix ans de félicité conjugale, s'aperçoit d'un défaut dans l'architecture de sa femme aimée ; qu'un ami croit découvrir la perfidie d'un ami dans un geste ou une intonation de voix ; qu'un commerçant trouve une raison de se méfier dans le nœud de cravate un peu lâche de son associé. Il ne faut pas chercher ailleurs que dans ces tête à tête le germe premier des divorces et procès de toute espèce (*B*, 75-76).

La locution adverbiale « en effet » introduit le commentaire du narrateur qui généralise en partant de la trame du récit. Mais l'emploi d'expressions populaires n'est pas seulement l'évocation d'une sagesse ancienne.

Dans les premières phrases de *Brûlebois*, le narrateur feint²² d'adhérer à la logique populaire pour mieux en souligner l'ironie : « Le 11 novembre 1918, qui fut le jour de l'armistice, il y eut, dans la seule rue des Nèfles, deux hommes qui guérèrent, l'un d'une mauvaise phlébite, l'autre d'une affection cardiaque qu'ils traînaient depuis le 3 août 1914. La joie fait de ces miracles » (*B*, 3). La brièveté de la formule, sorte de « vérité pratique » fait pendant à la longue phrase introductive. La précision de l'armistice est inutile, tout lecteur en ayant la connaissance. Le narrateur prépare, en réalité, le lecteur à la présentation qui suit « des deux miraculés » (*B*, 3) et dont, le caractère ironique, est assumé par ce narrateur-conteur²³.

²² Au sujet de l'ironie et de l'historien : « La phrase ironique est une phrase à double voix, une basse et une haute, et l'historien, qui a aussi comme programme de dire le réel, le vrai et notamment de révéler la voix basse du peuple, de dire les causalités cachées, est donc le complice (et traducteur) idéal de l'ironique Histoire qui parle à mots couverts. » Philippe Hamon, 1996, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette p. 111.

²³ « Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c'est *le discours d'autrui dans le langage d'autrui*, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. » Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*, p. 144, l'auteur souligne.

Le narrateur nuance parfois ses propos, voire les modifie par l'utilisation d'adverbes justement choisis. Dans le passage qui souligne le malaise éprouvé par Justin Galuchey dans le salon de son oncle, l'adverbe « presque » modifie le commentaire du narrateur. Si « sa gaucherie passait presque inaperçue » (AR, 159), cela sous-entend qu'en réalité, la gaucherie n'est pas une projection mentale du personnage mais une réalité.

Une mise en page de la voix narrative

La typographie livre aussi des détails intéressants comme autant d'artefacts de la parole. Dans *Brûlebois*, l'insertion de parenthèses dans un dialogue fait remarquer l'intrusion de la voix narrative²⁴ :

« [...] Quand je me rappelle... Plusieurs dieux ! (Il disait "Plusieurs dieux !" pour navrer les convictions de Mme Reboudin, qui croyait benoîtement en un seul Dieu, créateur du ciel et de la terre.) Plusieurs dieux ! Moi qui te parle, je peux causer, oui... je peux causer » (B, 11).

Le narrateur donne une explication logique à la forme du juron et, dans la même phrase, juge les personnages. L'adverbe « benoîtement » concerne Madame Reboudin mais la fin de la phrase englobe la totalité des croyants puisque l'existence d'un dieu unique, créateur du ciel et de la terre est un postulat des religions monothéistes, en particulier ici du catholicisme. La parenthèse donne l'illusion d'une confidence chuchotée à l'oreille du lecteur ainsi que d'une mise à distance d'un narrateur qui soliloquerait. Les révélations ainsi faites éclairent moins le personnage dont il est question que la connaissance sans limites du narrateur : « Dans tout le canton, on n'aurait trouvé personne, pas même le commandant Gondrelet, du train des équipages (lequel portait cependant un monocle), qui pût se prévaloir de cette aimable désinvolture [...] » (B, 3). Mais la parenthèse demeure peu présente dans les romans de Marcel Aymé au profit d'autres ponctuations.

Les tirets, en dehors des dialogues, manifestent, comme la parenthèse, un commentaire du narrateur dans le récit. Ce procédé est surtout usité dans *Aller retour* : « Justin prit son chapeau – il était 2 heures et demie – et sans rien dire, sortit » (AR, 173). L'aparté, habituellement présente dans l'univers de la dramaturgie, est un autre artifice du narrateur, donnant l'illusion qu'il parle en privé avec le lecteur, comme s'il était sur une scène. Dans l'exemple précédant, la remarque indique une information importante : le personnage quitte le

²⁴ Au sujet de « l'effet de confiance narrative » produit par l'utilisation des parenthèses, je renvoie à la lecture de Jean-Marie Privat, 2016, « (Et il la regardait.) Un destin entre parenthèses », *Flaubert*, 16/2016.

bureau à une heure incongrue, ce que le lecteur ne peut connaître. Mais il arrive également que l'aparté s'éloigne du récit romanesque pour livrer une pensée du narrateur. Ainsi, lorsque Justin et Raymonde voyagent côte à côte dans l'autocar, le narrateur décrit le désir naissant en détachant entre les tirets, une remarque sans lien avec l'action en cours :

Rien ne dénonçait à Raymonde le trouble nouveau où était Justin, ni dans son attitude ni dans ses paroles. Tout au contraire, Justin puisait de l'assurance dans la vigueur de son désir ; Raymonde, parce qu'elle avait dépouillé d'un seul coup son caractère spirituel, lui semblait plus proche, accessible à la philosophie sexuelle dont les êtres les plus rudimentaires – et surtout ceux-là – disposent immédiatement (AR, 165).

À la différence de la parenthèse qui semble contenir un univers en soi intercalé dans la narration, le tiret, à la faveur de sa sémantique algébrique exprime le retrait. Comme si le narrateur décidait de s'extraire de son récit pour deviser sur un autre mode d'écriture du discours.

La voix narrative s'expose aussi en détachant le paragraphe du récit en cours. Dans *Aller retour*, le narrateur disserte sur les liens entre mondes ruraux et littérature. Le paragraphe se détache du récit par un saut de ligne et un retrait :

La littérature lâche pied, restituant la campagne aux paysans, qu'elle tenait prisonnière dans son réseau d'adjectifs et de métaphores. [...] Le moulin tourne encore, il tourne à vide et les mots ont perdu leur superbe valeur...

Justin descendit de l'autocar sur la place de Vézizay (AR, 199-200).

Plus tardivement, dans le roman *Le Chemins des écoliers*, Marcel Aymé introduira des notes en bas de page qui sont autant de compléments biographiques (sorte de mini-récits enchâssés) sur des personnages mineurs qui ne font que traverser le roman et dont il ne donne parfois même pas l'identité. Mais il ne s'agit plus de produire un récit imitant la voix orale du conteur, au contraire, ces notes ressemblent à de sinistres carnets d'enquêtes :

Ketty fut pendant près d'un an la maîtresse d'un officier allemand. À la Libération, elle fut tonduée et arrêtée. Passant devant une commission d'enquête et comme on lui demandait pourquoi elle avait été la maîtresse d'un allemand : « Parce qu'il avait, répondit-elle, une belle gueule et qu'il me faisait jouir. Vous, avec vos gueules de cons, vous ne me ferez pas jouir. » Je tiens cette réponse d'un témoin. Pendant toute l'Occupation, la femme de Lolivier caressa le rêve de coucher avec un officier allemand

et n'y parvint jamais. Depuis la Libération, elle se dépense avec énergie pour faire interdire les camarades qui se sont compromis²⁵.

Il est intéressant de noter le caractère laconique de la note mais surtout son aspect purement informatif, sans affects. Le terme « témoin », l'utilisation de la première personne (ce sera le cas également dans le dernier roman *Les Tiroirs de l'inconnu* (1960)), nous donne moins l'impression d'entendre un conteur que de lire une chronique de l'Occupation.

La place et le rôle des phrases courtes dans la voix narrative

La voix narrative alterne phrases complexes et phrases simples. Ces dernières sont mises en évidence dans l'architecture du récit comme, par exemple, dans le portrait de Brûlebois :

Il était généralement coiffé d'une casquette à oreilles relevées, posée sur ses cheveux ébouriffés, timidement, comme un chapeau neuf sur la tête d'un premier communiant.

Brûlebois était un doux.

Ses yeux ne brillaient point pour la haine ou les concupiscences mauvaises. Ses convoitises n'allaient pas au-delà d'un litre de vin, ou, à la rigueur, d'un tonneau qui lui paraissaient être la fin raisonnable de toute activité humaine (*B*, 17).

L'affirmation (et la qualification) de « doux » permet de relier le portrait physique et moral du personnage. Mais au-delà de cette fonction, elle apparaît ici comme une définition entière du personnage. En effet, si l'on considère le sens spirituel²⁶, le substantif « doux » est un fil conducteur qui renforce le sens de l'adjectif : « un rire candide comme le 14 juillet, doux comme les pétales d'un chrysanthème blanc » (*B*, 8) ; « “ Brûlebois, tu es doux comme une fleur de cassis. Parce que tu es doux, tu seras l'un des apôtres du Dieu que je cherche.” » (*B*, 33) ; « Il était doux sous sa casquette à oreilles et le Bon Dieu le voyait bien » (*B*, 75). Le synonyme « débonnaire » fait écho à doux : « Sa silhouette débonnaire apaisait le paysage brûlé par le dur soleil d'août » (*B*, 42) et clôt même le roman :

²⁵ Marcel Aymé, *Le Chemin des écoliers*, *op. cit.*, p. 746.

²⁶ D'après le TLFi, « Domaine de la *spiritualité*. *Les doux*. Les débonnaires ». On trouve le substantif au pluriel dans la Bible, Matthieu, 5, 4 : « Heureux *les doux*, car *ils recevront la terre en héritage* ». L'emploi est ici au singulier mais la version manuscrite note la majuscule, « Brûlebois était un *Doux* », usage qui n'apparaît plus dans la version finale mais qui renforçait la vision du personnage en être divin dans un premier temps. On se reportera à l'annexe 1 où figure également une seconde majuscule supprimée par la suite : « le Verbe de Brûlebois ».

Et dans la salle du *Modern'Bar*, qu'éclaire le jour sale d'un matin de décembre, il meurt encore un dieu que n'anime plus le souffle de Brûlebois, Brûlebois, large d'épaules et bas de cul, feignant, saoulot et propre à rien – Brûlebois débonnaire devant les hommes, pur devant Dieu (*B*, 103).

La dernière phrase affirme l'autorité narrative car les termes ultimes se détachent du texte par l'utilisation du tiret et s'opposent définitivement au jugement social. On peut penser aussi, comme dans une conversation, que la phrase brève est un outil permettant de couper court²⁷ et d'enlever la possibilité d'une réplique, même imaginaire. Le narrateur possède ainsi le dernier mot et l'écrivain fait de sa phrase courte un élément textuel particulier, significatif, matérialisé²⁸.

Dans le chapitre VIII d'*Aller retour*, Justin et Raymonde se rendent au champ de course. Le voyage en autocar est le décor d'une scène de séduction où les pensées des personnages (surtout celles de Justin) entrent en résonance avec la gestuelle corporelle. La phrase « L'autocar roulait » est notée trois fois, marquant le caractère répétitif de la scène. Par deux fois, la phrase est détachée du corps du texte. Les deux amants sont assis côte à côte et sont en quelque sorte prisonniers de l'espace clos. Raymonde sait tirer parti de la situation : « [elle] profitait du mouvement de la voiture, exagérant l'effet des soubresauts, pour s'abandonner contre son voisin » (*AR*, 165). Justin s'enhardit « il se serra contre Raymonde, lui prit la main » (*AR*, 164) mais laisse l'image de son épouse venir envahir l'espace du bus : « Sa main abandonna celle de Raymonde, il se poussa à l'extrême bout de la banquette. Apolline se glissa entre eux, emplâtra Justin de réalité » (*AR*, 166). Le décor et la situation ne varient pas et Justin ne parvient pas à se défaire de la réalité, l'existence de son épouse. Raymonde, au contraire, impose sa volonté au cadre réel et subjugué Justin : «' [...] je veux qu'il m'aime... » Alors, comme elle avait eu seize ans vers la fin de la guerre, Raymonde recroisa

²⁷ « De la phrase polémique à la phase d'expression de la pensée, la langue littéraire a donc progressivement établi un lien entre la phrase brève et l'expression de la subjectivité. L'idéal rhétorique de la pointe a cédé devant une diversité plus grande de valeurs – jusqu'au retournement complet de l'efficace lucide à la représentation du trouble et du choc. Derrière l'ensemble de ces valeurs, c'est la clôture, toujours sensible, de la phrase brève qui est déterminante : en séparant, elle peut couper, et dans ce cas, le sens ne glisse plus d'une phrase à l'autre ; le texte devient plus difficile à construire comme tout. La phrase brève est alors principe d'émission : loin de signifier la maîtrise du discours, elle traduit tout au contraire une forme de déprise. » Gilles Philippe et Julien Piat (dirs), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, op. cit., p. 203.

²⁸ Je propose de relier cette analyse à l'article de Roland Barthes au sujet de la phrase flaubertienne : « La phrase devient ainsi, dans notre littérature, un objet nouveau : [...] parce qu'elle se donne toujours comme un objet séparé, fini, l'on pourrait presque dire transportable, bien qu'elle ne rejoigne jamais le modèle aphoristique, car son unité ne tient pas à la clôture de son contenu, mais au projet évident qui l'a fondée comme un objet : la phrase de Flaubert est une *chose*. » Roland Barthes, 1972, [1967], « Flaubert et la phrase », *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, p. 135-144, ici p. 142.

Je renvoie également à la consultation de l'annexe 2 où le tiret de la phrase de clôture apparaît nettement.

ses jambes et découvrit son genou jusqu'à la jarretelle. Les yeux de Justin étaient déjà désorbités très avant lorsque l'autocar stoppa » (AR, 168). La sécheresse contenue par l'évocation succincte de « l'autocar roulait » a comme conséquence de nuancer ce récit de séduction. Le narrateur, d'emblée, semble prévenir le lecteur que ce dernier n'est pas dans la lecture d'une scène romantique²⁹. L'âpreté de la formule est antagoniste au lyrisme et à la passion. Justin, enfermé dans ses ressentiments conjugaux et Raymonde, « joueuse » (AR, 167) ne vivent pas une scène tragique tout au plus un banal mélodrame. Encore une fois, la voix narrative impose jusque dans la structure romanesque sa mise en voix et son code de langage, à la fois sans artifice et conforme à la banalité de l'existence³⁰.

Une voix hors champ...littéraire ?

La voix narrative dans les romans analysés remplit le contrat du « roman parlant » mais Marcel Aymé semble procéder par expérimentation pour « oraliser » ses récits, les marqueurs stylistiques varient et le lecteur, bien souvent, ne retrouve pas ces marqueurs d'un roman à l'autre. On sait, cependant, que ces questions se sont présentées très tôt dans son parcours de romancier. Ainsi, dans une lettre adressée à son frère en 1927, il s'indigne de la lettre de rejet de l'éditeur Grasset au sujet du roman *Aller retour* :

Je m'attendais bien à ce que des critiques soient formulées, mais j'avoue que je ne les attendais pas là. Je redoutais surtout de me voir reprocher un défaut de construction et la ténuité de l'intrigue. Pour les expressions soi-disant archaïques, je ne marche pas non plus avec lui. Ce n'est pas pour faire des effets Sévigné que je les emploie ; simplement parce qu'elles sont parfaitement françaises, non inélégantes et parce que tout en étant fort académiques, elles se rapprochent de la langue du peuple. Quand j'emploie « à cause que » j'ai le sentiment de parler plutôt comme un fort des Halles que comme un inverti.

²⁹ Il peut également s'agir d'un clin d'œil adressé au lecteur. *Le train roulait* ou *Passionnette* est une chanson en vogue, composé par Ferdinand Louis Bénech en 1919, consultable en ligne : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42843273f>

Dans cette chanson on trouve le vers suivant : « Et le train roulait, roulait, roulait » auquel répond : « Et mon cœur battait, battait, battait ». Il s'agit du récit d'un amour impossible, et l'allusion semble porter un aspect prédictif pour le lecteur alors avisé.

³⁰ « Sans recherche, ni ostentation, Marcel Aymé se contente de rapporter les faits. Il utilise pour cela le langage parlé, à prédominance de phrases courtes et sans appareil. Son rythme est celui de la vie, ses personnages de leur côté parlent juste, c'est-à-dire que ses paysans s'expriment comme des paysans, ses ouvriers comme des ouvriers et à aucun moment on ne sent un artifice quelconque, même dans les phrases prétentieuses de ses bourgeois. » Hélène A. Scriabine, 1963, *Les Faux dieux*, Paris, Mercure de France, p. 74-75.

[...] Je désire que rien ne soit changé des formes subjonctives qui m'ont été reprochées par l'insane lecteur de Grasset³¹.

On notera le souhait de se « rapprocher de la langue du peuple » mais non de la restituer. Le terme de conteur³² a souvent permis de désigner Marcel Aymé plutôt que le qualificatif de romancier.

En revanche, Marcel Aymé ne se veut pas, à l'instar d'Henry Poulaille, le « promoteur d'un roman "prolétarien"³³ ». Un article publié par l'auteur dans *Les Nouvelles Littéraires*, le 9 août 1930, intitulé « Roman paysan et littérature prolétarienne » nous éclaire sur ce sujet :

Comme ses apôtres n'ont pas encore affirmé leurs prétentions, on ne peut que faire des hypothèses sur les fins de la « littérature prolétarienne ». D'abord, il semble que le parti le plus raisonnable soit d'attribuer aux mots leur valeur propre et de considérer la littérature prolétarienne comme étant destinée aux prolétaires. [...] On peut objecter qu'à ce défaut de culture la littérature prolétarienne se propose justement de remédier. Mais quelle drôle d'idée ! Les livres qui enseignent le peuple dans les belles-lettres doivent-ils être fabriqués spécialement pour lui ? et ne voit-on pas ce qu'il y a de précisément injurieux à son égard à lui infliger une littérature médiocre sous le prétexte qu'elle sera à sa portée ? Si tel est le but de la littérature prolétarienne, je me garderai d'y revendiquer une place, si modeste soit-elle... Mais mon hypothèse peut fort bien être fautive et il n'est pas sûr que la littérature prolétarienne soit destinée au peuple. Peut-être ne propose-t-elle, dans l'étude des milieux populaires, qu'un prétexte à faire œuvre d'art. Alors, le peuple n'est plus un objet de sollicitude pour les écrivains à tendance dite prolétarienne, il devient en quelque sorte leur matière première. Dans ce cas, la littérature prolétarienne ne fait que continuer une tradition littéraire déjà ancienne, qui n'a jamais menacé ruines, et il y a de nouveau que le nom. [...] ³⁴.

Si Marcel Aymé semble se désolidariser d'un mouvement littéraire faisant école, appelé « littérature prolétarienne », il serait, pourtant, en quelque sorte, un « romancier populiste par

³¹ Extrait de la lettre de Marcel Aymé à son frère Georges, le 14 juin 1927 reproduite dans Marcel Aymé, *Lettres d'une vie*, op. cit., p. 53-55.

³² Le 26 novembre 1929, le critique André Billy écrit un article dans *L'Oeuvre* où il utilise ce qualificatif, repris bien souvent dans le champ littéraire en parlant de Marcel Aymé : « *La Table-aux-Crevés* [...] étonn[e] à l'égal des plus fortes réussites que nous ayons vues ces derniers temps en l'art de conter. S'il est beaucoup de romanciers, et des plus brillants, dont on peut se demander jusqu'à quel point ils sont dans leur vraie voie, pour M. Aymé le doute n'est point permis : voici un romancier et, en tout cas, un conteur, un vrai. » cité dans « *La Table-aux-Crevés* Notice », *Œuvres romanesques complètes I*, Marcel Aymé, 1989, p. 1351.

³³ Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, op. cit., p. 211-269.

³⁴ Article cité dans Marcel Aymé, 1996, *Confidences et propos littéraires*, réunis et présentés par Michel Lécureur, Paris, Les Belles Lettres, p. 107-110.

défaut³⁵ ». Ainsi, en faisant « entrer le paradigme de l'oralité dans la langue littéraire, comme fondement de la voix narrative elle-même³⁶ », Marcel Aymé se place dans la mouvance d' « écrivains comme Giono, Ramuz, Queneau et Céline [qui] inventent des poétiques fondées non plus sur la tradition écrite mais sur la parole vive des locuteurs ordinaires³⁷ ». Il n'est pas impossible, bien sûr, que l'envie d'appartenir au restreint champ littéraire n'ait décidé, même inconsciemment, l'auteur à avancer sur un « terrain à la mode ». Pour autant, l'inconstance des outils stylistiques et linguistiques d'un roman à l'autre, la pluralité des univers abordés dès les premiers romans plaident davantage pour un écrivain /romancier faisant ses gammes, expérimentant des styles d'écriture que d'un réel engagement militant³⁸. Ce dernier est, sans doute, plus apparent dans les dialogues des œuvres théâtrales de Marcel Aymé postérieures à la seconde guerre mondiale³⁹.

1.1.3. La lettre, comme un reflet de la parlure ?

Brûlebois, *Aller retour* et *La Table-aux-Crevés* contiennent des lettres écrites par un personnage de la fiction romanesque. L'examen de trois lettres, celle de la Lune, d'Urbain Coindet et de l'oncle Suprême permet de lire les traces de l'oralité dans la compétence écrite. L'héritage scolaire entre alors en tension avec le quotidien et ses manifestations orales, de façon limitée cependant, en respectant l'orthographe et la grammaire du code écrit. Mais au travers de ces lettres apparaissent faiblesses ou au contraire forces des individus voulant se faire la voix de la persuasion.

³⁵ J'emprunte le terme à Cyril Piroux, 2013, « Marcel Aymé, romancier populiste par défaut », *Études littéraires*, vol.44, n°2, p. 101-114.

³⁶ Nelly Wolf, 2014, *Proses du monde les enjeux sociaux des styles littéraires*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, p. 29.

³⁷ *Ibid.*, p. 97.

³⁸ Au sujet de l' « *Ethos* populaire et oralité » : « [c]'est dans l'écriture que l'engagement de l'écrivain se joue, au sens où celle-ci engage un positionnement dans le langage et le monde social. » Jérôme Meizoz, 2016, *La Littérature « en personne »*. *Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine Érudition, p. 105.

³⁹ À propos d'une enquête de Michel Perrin publiée dans *Les Nouvelles littéraires*, le 14 avril 1960, Marcel Aymé évoque les raisons qui l'ont poussé à se tourner vers le théâtre : « — [...] J'avais été tenté par la forme dialoguée du récit. [...] — Toujours la même tentation, celle d'ajuster un récit sous une forme plus directe, plus percutante, plus pauvre aussi que la forme romanesque. Il existe d'ailleurs une certaine similitude entre la pièce de théâtre et le conte qui exigent tous les deux la même concentration des moyens mis en œuvre, le même renoncement à des divagations qui donnent tant de plaisir à écrire un roman. » cité dans : Marcel Aymé, *Confidences et propos littéraires*, op. cit., p. 22-23.

De la bouche cousue à la main malhabile

À la fin de *Brûlebois*, La Lune sollicite la présence de Charles auprès de son ami Brûlebois hospitalisé :

Monsieur Charles,

C'est pour vous dire que Brûlebois est bien malade à l'hôpital. Il dit qu'il voudrait bien vous voir ; seulement il faut vous dépêcher, parce qu'il est bien malade à l'hôpital.

Il voudrait vous voir.

LA LUNE. (B, 96)

Cette courte lettre est riche en enseignements. La Lune, ami de Brûlebois, a bénéficié d'une scolarisation, même courte. La lettre respecte des codes (la formule d'appel, la signature), elle est, en outre, correctement orthographiée. On retrouve également la « distance symbolique » mentionnée auparavant dans les dialogues. Cette distance est visible entre Monsieur Charles/ LA LUNE, entre la marque de politesse et le prénom/surnom en guise de signature. Le contenu textuel est cependant fortement axiologisé par l'oralité. Le verbe « dire » est répété, tout comme les deux informations principales : « il est bien malade à l'hôpital », « il voudrait vous voir ». L'adverbe « bien » utilisé trois fois est davantage sur un mode de supplique que pour simplement renforcer le propos et est surtout présent sous cette forme dans le langage parlé. Celui qui signe en lettres capitales (écriture enfantine ou débonnaire ?) et a écrit « d'une main malhabile » (B, 96) est aussi celui qui « n'arrive pas à trouver les mots qu'il voudrait dire pour consoler et rassurer » (B, 87). La Lune « souffre de sa gaucherie, de son impuissance à exprimer ce qu'il sent », il est démuné dans le langage oral et dans le langage écrit. Symboliquement, sa bouche est cousue, sa main est gauche, il est condamné à une vie de peu⁴⁰ : « [j]amais il ne s'est senti aussi pauvre. Ah ! s'il avait été dans les écoles, il dirait des choses... » (B, 88). Mais sa lettre, malgré ses maladresses porte ses fruits puisqu'elle fait revenir aussitôt Charles Reboudin : « En grande tristesse, Charles fit ses valises et quitta l'hôtel » (B, 96). Ce dernier reçoit en réalité trois lettres le même jour mais le

⁴⁰ Pour avoir une vision plus précise des liens entre la réussite sociale et le modèle scolaire de l'écrit, je renvoie à la lecture de Roberte Langlois, 2012, *Les Précurseurs de l'oralité scolaire en Europe, de l'oral à la parole vivante*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, en particulier p. 13 : « L'école française a pris pour modèle la parole savante imprimée. La lettre est devenue alors l'unique objet éducatif symbolique d'une réussite sociale future. » et p. 61-62 : « Sous la III^e République, Jules Ferry, alors premier ministre de l'éducation en 1880, accomplit le projet à la fois humaniste et révolutionnaire d'une éducation en français. [...] Jules Ferry deviendra le symbole d'une politique scolaire réussie, organisant l'instruction et l'école à l'échelle de la nation. Mais là encore, c'est paradoxalement par une pédagogie centrée sur la maîtrise de l'écrit et de la lecture, et non sur celle de la parole, que cette mutation linguistique va s'opérer. »

narrateur ne nous en propose que deux à lire. La première, écrite par Coralie, informe Charles de la rupture de leur liaison amoureuse : « *Je profite de mon anniversaire pour aller visiter l'Italie en compagnie de M. Clarochet, des pains d'épices, qui m'épousera dans un mois ou deux. [...] Je pense mon chéri, que tu n'auras pas trop de chagrin, [...]* » (B, 96). L'hypocrisie soulignée par cette missive vient contrebalancer l'amitié profonde qui existe entre les deux hommes, amitié qui n'est pas anéantie par la distance sociale soulignée dans cette lettre :

Quand Charles et la Lune nouèrent des relations, ils se connaissaient de vue depuis très longtemps. [...] Mais la Lune était distant et nourrissait une vague défiance à l'égard de Charles, qui, à ses yeux, n'était pas autre chose qu'un « petiot de riche », un fils d'archevêque. [...] Après quelques rencontres, naquit entre les deux pêcheurs une amitié basée sur une estime réciproque. La Lune reconnaissait en Charles d'heureuses dispositions pour la pêche, et même une certaine intelligence de l'art. De son côté, Charles admirait la science profonde qu'avait la Lune de toutes les subtilités d'un pêcheur de profession (B, 14-15).

Leur amitié se base sur une reconnaissance implicite d'un savoir-faire qui ne dépend pas d'un savoir-dire.

Écrire comme on parle

Urbain Coindet dans *La Table-aux-Crevés* écrit à son ami Victor resté au village alors que lui-même a fui à Dole avec son amante pour éviter la vindicte familiale et communautaire :

Mon cher Victor.

Je t'écris cette lettre pour te dire que je suis en bonne santé Comment vas-tu, toi. J'espère que mes bêtes sont bien accoutumées à ton écurie et que ça ne te donne pas trop de mal. J'ai à te recommander de faire attention à la Brunette et de lui donner du vert tant que tu peux, mais dis bien au gamin de faire attention qu'elle n'aille pas se gonfler de trèfle. Je dis ça à cause des trèfles et des luzernes qui sont à côté des communaux de la Rivière. Pour la jument, donne-lui ce qu'il faut d'avoine, mais pas plus, elle te donnerait du mal pour la tenir. Tiens-moi au courant du nouveau dans le pays et ailleurs. J'aurais voulu t'écrire davantage, mais tu sais bien ce que c'est. À bientôt de tes nouvelles, j'espère et je te donne la main sincèrement (TAC, 309).

Comme pour l'exemple précédent, les règles scripturales sont respectées et témoignent d'une scolarisation performante. De nouveau, la situation d'énonciation *in absentia*⁴¹ recèle des caractéristiques du parlé, oubliant (ou feignant d'oublier) l'absence de celui à qui s'adressent ces mots. Excepté la première phrase qui donne une information concise du scripteur (« je suis en bonne santé »), le reste du texte est en quelque sorte ce qu'Urbain Coindet imagine du village en son absence. Toutes les recommandations s'enchaînent comme si la pensée se déroulait simplement, à l'instar d'une conversation à l'oral, avec des termes précis qui font lien (bêtes ; écurie ; Brunette ; vert ; trèfle ; trèfles et luzernes ; communaux de la Rivière ; jument ; avoine). En revanche, cette lettre étant écrite dans une chambre, en ville ce que le paysan ne sait pas dire (les nouvelles qu'il ne connaît pas), va se formuler de manière très vague à l'écrit (« du nouveau dans le pays et ailleurs »). Il s'en remet même à la compréhension de son ami, avec qui il partage sans doute le même degré d'acculturation à l'écrit : « tu sais bien ce que c'est ». La formule finale, amicale évoque un geste de l'échange oral (se donner la main).

Urbain Coindet a davantage que la Lune acquis un savoir écrit mais il en ressent les limites car il ne parvient pas, en écrivant, à « dire » sa pensée :

Coindet fut mécontent de sa lettre. Tout à l'heure, il avait tant de choses à dire qu'il croyait bien remplir les quatre pages de son papier et au moment d'écrire, toutes les confidences qu'il sentait déborder de son cœur lui étaient apparues comme des indiscretions désobligeantes pour la Jeanne. Au lieu d'avouer qu'il s'ennuyait, il avait préféré ne pas parler de sa vie à Dole (*TAC*, 309).

L'exercice d'écriture de la lettre semble scléroser la pensée d'Urbain Coindet en reflet de son enfermement dans la petite chambre. Là où « la conversation défailait » (*TAC*, 304), le personnage demeure dans une grande torpeur, sous le poids du silence : « [u]ne grande partie de l'après-midi, il resta le nez sur la vitre à regarder tomber la pluie, se levant à de rares intervalles pour arpenter la chambre d'un air rageur » (*TAC*, 309). Les mots oraux et écrits sont absents et celui qui écrit comme il parle, n'a plus la possibilité d'exprimer ses maux. Cela reprend aussi les malentendus entre les deux hommes, audibles dans le discours direct : « Tu peux pas comprendre. Je peux pas t'expliquer » (*TAC*, 274).

⁴¹ Jean-Marie Privat, 2006, « Un habitus littéraire ? », art. cité, p. 127.

La lettre ultime

Dans un contexte tout à fait différent, celui d'*Aller retour*, une lettre produite par l'oncle Suprême est reproduite dans l'avant-dernier chapitre. Ce courrier suit une conversation entre Justin et son oncle. Celui-ci a voulu faire renoncer le comptable à ses projets de séduction envers Raymonde, la fille de son ami. La discussion n'ayant pas eu le succès escompté, l'oncle met au point un stratagème pour faire échouer les désirs de son neveu. Et la lettre est un appât ingénieux :

Mon cher neveu

N'aurais-tu point, par mégarde, emporté avec ta lettre une facture sur laquelle je ne puis mettre la main et qui m'est de grande importance. Demain lundi je ne suis pas chez moi, mais tu peux venir après-demain vers 4 heures me donner réponse. Tu auras le plaisir de rencontrer quelques personnes que je réunis justement. Si tu es retenu par des occupations, envoie-moi tout simplement la facture par la poste (AR, 204).

À l'adresse de la lettre, qui note le lien familial, succède une question oratoire. L'assertion est d'ailleurs soulignée par le point en place et lieu du point d'interrogation. L'oncle n'a pas d'intérêt à obtenir une réponse (qu'il connaît) à cette fausse question. Il multiplie les précautions pour ne pas faire douter son neveu, lui supposant même un acte non conscient (« par mégarde »). Les solutions proposées pour résoudre l'énigme de cette prétendue facture se veulent conciliantes (« tu peux venir »). En réalité, il manœuvre habilement et termine la missive par un impératif (« envoie-moi ») qu'il sait irréalisable, la facture n'ayant aucune existence. Il ne se donne pas la peine de signer et reste ingénieusement dans l'imprécision quant à deux informations, pourtant cruciales. Il ne précise pas les raisons qui fondent le besoin de retrouver cette facture (« qui m'est de grande importance ») ni l'identité des invités (« quelques personnes »). L'oncle Suprême maîtrise parfaitement l'art épistolaire et l'utilise comme un véritable piège. Les mots, d'apparence anodine, vont forcer Justin à une visite qui anéantira tous ses desseins.

Si Marcel Aymé emprunte la voie du roman parlant, c'est presque de manière fortuite, comme une expérimentation parmi d'autres. L'enjeu n'étant pas de s'engager dans une écriture militante mais de tester des procédés respectueux de la pluralité des langages qui permettent d'entendre la richesse du monde. Le jeune romancier écrit ainsi, dans l'article « Un jeune romancier nous parle du roman », le 9 décembre 1929 : « Ce qu'il est curieux de

connaître, c'est l'homme, l'homme tout nu, et son cœur, s'il en a un⁴² ». Mais s'il se refuse à considérer la qualité d' « observateur » comme nécessaire au romancier, on pourrait pourtant trouver cette même aptitude dans sa langue romanesque qui prête l'oreille aux parlures, aux idiolectes tout en continuant à s'inscrire dans une langue littéraire traditionnelle.

1.2. À la croisée des langages

Le discours romanesque de Marcel Aymé peut se lire sous deux régimes a priori antagonistes, d'une part une fidélité à une forme esthétique classique et ancienne ; d'autre part l'attrance pour des langages nouveaux, extérieurs à la littérature comme ceux révélés par l'univers cinématographique. Cette tension apparente, témoigne, en réalité, d'une liberté assumée par l'auteur ainsi que d'une méfiance à l'égard d'écoles littéraires désirant s'ériger en modèles et en systèmes d'écriture.

1.2.1. Le langage romanesque, entre écho littéraire et intertextualité?

Dès *Brûlebois*, Marcel Aymé fait référence de manière plus ou moins implicite à des textes de la littérature classique. Cette intertextualité⁴³ est, à la fois, une filiation consentie par l'auteur ainsi que la présence d'un dialogisme à l'œuvre.

Une filiation assumée ou l'héritage d'une histoire littéraire revisitée

En avant-texte de *Brûlebois*, se trouve une épigraphe du poète François Villon :

Combien qu'il soit rudement faict
La matière est si très-notable
Qu'elle amende tout le meffaict...⁴⁴

Cette citation suppose divers commentaires. Marcel Aymé n'introduira pas d'autres épigraphes dans ses textes ultérieurs. Celle-ci est donc un exemple unique mais sa spécificité est d'autant plus remarquable qu'elle précède l'écriture du premier roman, elle introduit (intronise ?) l'auteur dans le champ littéraire. Le choix, ensuite, reste problématique car il est difficile d'associer ces vers à un personnage en particulier du roman. On peut supposer que

⁴² Extrait d'un article cité dans Marcel Aymé, *Confidences et propos littéraires*, op. cit., p. 110-114, ici p. 111.

⁴³ Au sujet des termes « intertextualité » et « dialogisme », je renvoie à la lecture de Tzvetan Todorov, 1981, *Mikhail Bakhtine le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, en particulier « Intertextualité » p. 95-115.

⁴⁴ François Villon, *Le Grand Testament LXXVIII* (1461).

l'intérêt principal réside dans le nom du poète⁴⁵, François Villon. Ce dernier a laissé l'image du poète dissident, porteur de la voix des rues et des cabarets à l'opposé de Ronsard et des membres de la Pléiade, chantres de la France et du goût raffiné.

Marcel Aymé est sensible, donc, dès ses débuts d'écrivain, à l'héritage légué par des pairs mais il réévalue de manière très personnelle l'apport de chacun et, surtout, se place en porte-à-faux avec les choix institutionnels⁴⁶. Les préfaces, qu'il écrira par la suite, témoignent d'un intérêt éclectique pour des auteurs parfois éloignés entre eux dans le temps et l'espace d'un vaste champ littéraire : Aristophane, Lucien de Samosate, Rabelais, La Bruyère, Perrault, Andersen, Tolstoï, Tchekhov, Sérant, Véry, Brasillach, Blondin, Céline. Au-delà de l'exercice littéraire et éditorial⁴⁷, ces préfaces ont le mérite d'éclairer les choix de Marcel Aymé. La langue rabelaisienne est ainsi décrite :

Rabelais, lui, est l'explosion d'une extraordinaire puissance verbale qui trouve dans le mouvement même sa forme et ses significations sans le secours d'aucun moule et sans recourir à une mécanique des idées et des sentiments. Au lieu d'être un agent de liaison, une algèbre servant à déboîter les idées les unes des autres, à les épinglez dans un ordre convenu, la langue paraît avoir repris chez lui sa fonction première qui est de précéder la pensée et de la libérer comme par bonheur. Et lorsque nous lisons ces livres pleins *de faicts et prouesses espouventables*, c'est justement ce bonheur dans le déferlement des mots qui nous entraîne au-delà de ce qu'ils expriment, vers des horizons qui ne ressemblent à rien de connu, comme ferait la poésie⁴⁸.

La langue de Rabelais est bien conçue à la fois comme très libre (« sans le secours d'aucun moule ») et surtout comme force vive, empreinte d'oralité. Elle s'opposerait à une langue littéraire, corsetée, parfois inerte car « trop » écrite. Dans le même ordre d'idées, Marcel Aymé est également sensible à l'attention portée par des écrivains à la langue populaire. C'est le cas des conteurs, à l'exemple de Perrault :

⁴⁵ « [...] dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte – caution moins coûteuse en général que celle d'une préface, et même que d'une dédicace, puisqu'on peut l'obtenir sans en solliciter l'autorisation. » Gérard Genette, 1987, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, p. 161.

⁴⁶ Il termine par exemple sa préface aux *Contes* de Perrault, Club des libraires de France, 1964, de la façon suivante : « L'Université pense que Boileau et Gide sont des auteurs infiniment plus importants que Perrault. C'est bien ennuyeux. ». Le texte est repris dans Marcel Aymé, *Confidences et propos littéraires*, *op. cit.*, ici p.194.

⁴⁷ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, au sujet des préfaces allographes, p. 265-278. Les préfaces de Marcel Aymé possèdent bien un aspect informatif doublé du caractère incitatif où l'analyse critique permet de développer des notions chères au préfacier.

⁴⁸ Extrait de la préface aux *Cinq livres*, Magnard, 1965, dans Marcel Aymé, *Confidences et propos littéraires*, *op. cit.*, ici p. 168-169.

Charles Perrault était de ces poètes qui n'ont pas le don de s'exprimer en vers bien qu'ils aient la rage d'en écrire, mais ont reçu celui, plus précieux de répandre autour d'eux, le plus souvent à leur insu, la poésie qui les imprègne. Il fallait alors qu'un homme eût une sensibilité bien vive et beaucoup d'esprit aussi pour s'aviser tout seul que les Grecs et les Latins n'étaient pas toute la joie du monde et qu'à Paris comme en province, les lavandières chantaient sans avoir jamais entendu les noms d'Homère et de Virgile⁴⁹.

Toujours dans cette préface, Charles Perrault est opposé à Boileau que Marcel Aymé qualifie de « triste geôlier de la poésie française » et de « malfrat de l'orthodoxie poétique⁵⁰ ». La littérature n'a pas pour vocation, semble-t-il, de se laisser enfermer dans une cage, aussi dorée soit-elle. Sa langue s'intéresse à un monde populaire et doit s'y faire entendre/lire. Ce sera le cas de Verlaine, nommé « poète populaire » :

Il s'exprime toujours avec une simplicité limpide et il faut bien convenir que la musicalité du vers n'y perd rien. Il écrit en somme dans la langue de tout le monde, mais avec une élégance, une cambrure et une force de suggestion qui l'empêchent de tomber jamais dans la platitude. [...] N'importe quel public, s'il est un peu sensible, peut accéder à son œuvre et y trouvera ses joies. Par sa forme comme par sa substance, elle est le pain de tout le monde. [...] Dans notre littérature, les poètes populaires de cette qualité-là se comptent sur les doigts de la main. Verlaine se place au sommet, en compagnie de Victor Hugo et de Villon, avec lequel il a tant d'affinités. Malheureusement, ce grand poète populaire, qui devrait être lu à l'atelier et dans les chaumières, on ne le connaît pas assez⁵¹.

Marcel Aymé assume pleinement ses filiations dans le monde littéraire mais se donne le droit de choisir des références. Ces dernières sollicitent une langue audible/lisible par un lectorat populaire. Au-delà de ces déclarations qui appartiennent au péri-texte, il est nécessaire de s'arrêter sur l'intertextualité présente dans le roman, pour en découvrir le mécanisme et les enjeux.

⁴⁹ Extrait de la préface aux *Contes*, Club des libraires de France, 1964, dans Marcel Aymé, *Confidences et propos littéraires*, op. cit., ici p. 191.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 192.

⁵¹ Extrait de l'article de Marcel Aymé « Verlaine, poète populaire » paru le 15 mars 1944 dans l'hebdomadaire *L'Écho des étudiants*, repris dans Marcel Aymé, *Confidences et propos littéraires*, op. cit., p. 229-232.

Dans les romans de notre corpus, de nombreux ponts se dessinent entre le texte parcouru et la mémoire du *déjà-lu*. Victor Hugo, Balzac, Flaubert, mais aussi Virgile sont convoqués de manière plus ou moins explicite et consciente par le narrateur.

En partant de l'exemple du couvre-chef de Justin Galuchey, l'employé de bureau d'*Aller retour*, je vais cartographier la présence de cet accessoire et comprendre de quelles façons il nous met en dialogue avec, entre autres, la casquette de Charles Bovary. Le chapeau melon, bien plus qu'un objet secondaire, est un prolongement de la pensée du personnage et l'accompagne dans la narration de sa transformation. Ainsi, au cours du second chapitre, Justin Galuchey prend conscience dans le même temps de son allure quelconque et de sa vie simple, situation qu'il souhaite bouleverser. Le langage gestuel accompagne la révolte verbale :

La bise soufflait avec violence, mais Justin n'en avait cure et, toujours cheminant, regardait dans sa vie. À vrai dire, il ne s'apercevait pas bien. [...] Sur ses lèvres, des mots crus se bourraient, aux syllabes gargouillantes de vie grasse qui rigolaient à l'avenir. Et puis une large colère par tout le corps, la bride lâchée aux invectives, en jalousie de ce qui aurait pu être. D'une claque, Justin enfonça son chapeau melon sur ses yeux et, les épaules remontées en bataille, partit dans une rue déserte (AR, 118).

Le chapeau melon est donc bien d'abord convoqué comme rappel de la soumission du personnage⁵³ et agit comme révélateur : « [a]u mouvement qu'il fit pour ôter son chapeau, Justin s'aperçut dans une glace. Il n'était pas beau. » (AR, 119). L'aspect misérable est toutefois atténué puisque dans les premiers manuscrits est précisé : « Sur le marbre, son chapeau bavait de la pluie » (AR, *Notes et variantes*, 1319). Ce jugement autodépréciatif du personnage est suivi par une scène où Justin Galuchey se bagarre dans le bar, tentant de défendre un ivrogne et désirant gagner par cet acte, un statut de héros. Il ne réussira qu'à s'attirer l'animosité des spectateurs :

Une poussée de rage mauvaise le projetait vers le dehors, la porte ouverte l'aspira.[...] À toute volée, il reçut son chapeau par le nez, l'ivrogne sur les jambes et la

⁵² J'emprunte l'expression au titre de l'article de Jean-Marie Privat, 2013, « Ethnocritique d'une *fameuse* casquette », *Recherches & Travaux*, n°82, p. 91-102.

⁵³ « [...] Charles était là. Il avait sa casquette enfoncée sur ses sourcils, et ses deux grosses lèvres tremblotaient, ce qui ajoutait à son visage quelque chose de stupide ; son dos même, son dos tranquille, était irritant à voir, et elle y trouvait étalée sur la redingote toute la platitude du personnage. » Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1972, [1856], Paris, Librairie Générale Française, p. 122.

porte du bar se referma. [...] Assis sur le bord du trottoir, Justin pensait avec difficulté. Sa conscience s'accrochait à des idées simples, qu'il formulait sommairement :

« Heureusement, mon chapeau presque neuf ... » (AR, 121-122).

Le couvre-chef est un reflet de la condition sociale du personnage. L'objet reçu en pleine figure est celui de ce « Galuchey de pacotille » (AR, 118) dont le personnage va alors devoir se débarrasser comme s'il se délivrait d'une seconde peau :

Il était tout près de 8 heures moins un quart et Galuchey sentit en lui comme un deuxième Galuchey – l'ancien – qui se contractait dans la gêne d'être en retard sur l'heure accoutumée. D'un coup de cognac, Justin le réduisit au silence et sortit, presque farouche. À grands pas, il marcha jusqu'au carreau du Temple, acheta une casquette de sport, revint poser son chapeau melon chez sa concierge et, le chef coiffé de sa nouvelle acquisition, prit avec assurance la direction de la rue des Francs-Bourgeois. 8 heures sonnaient lorsqu'il entra au bureau (AR, 130).

Cet achat est significatif : Justin Galuchey fait le choix radical de se départir de son ancien « moi », celui du comptable modèle et besogneux. Si son chef est « coiffé », c'est doublement car muni de cette casquette de sport (qui le démarque des autres comptables), il va, dans les paragraphes suivants, littéralement *coiffer son chef*, le détrôner pour prendre sa place. Pour ce faire, Justin Galuchey dramatise des gestes banals lorsqu'il entre dans le bureau : « [l]entement, il retira sa casquette, son pardessus et gagna sa place, le cœur battant » (AR, 133). Ces déplacements, d'apparence anodine, sont le début d'une série de comportements inhabituels chez le personnage, qui, agrémentés d'une forme de dérapage verbal vont provoquer l'hilarité et le chahut dans le bureau :

Barillet avait fait choir sa règle sous la table afin de rire librement. Des rires gloussés s'abritaient derrière des buvards et des feuilles de papier à en-tête. Jeannerin riait avec candeur, sans essayer de dissimuler, les poings aux hanches et la contagion de ce rire fut telle qu'un rire multiplié, énorme en joie, vint à plein vacarme battre l'estrade du père Blanc (AR, 135).

Or, cette scène porte en elle l'écho d'un célèbre incipit où la présentation de Charles Bovary s'accompagne d'un fort désordre sonore :

Ce fut un vacarme qui s'élança d'un bond, monta en *crescendo*, avec des éclats de voix aigus (on hurlait, on aboyait, on trépidait, on répétait : *Charbovari ! Charbovari !*), puis qui roula en notes isolées, se calmant à grand'peine, et parfois qui reprenait tout à

coup sur la ligne d'un banc, où saillissait encore çà et là, comme un pétard mal éteint, quelque rire étouffé⁵⁴.

On serait tenté de conclure que les malheurs commencent avec cette casquette pour Justin Galuchey comme pour Charles Bovary. Mais alors que le collégien flaubertien subit son destin à l'ombre d'une casquette « d'ordre composite⁵⁵ », Justin Galuchey, provoque le sort, tente sa chance après avoir troqué son chapeau melon pour une casquette de sport. Le couvre chef de Justin Galuchey (que le narrateur ne décrit pas) n'a cependant, d'autre intérêt que de permettre au personnage de se singulariser au milieu de ses pairs. Le rond-de-cuir passe réellement d'un univers à un autre, mais demeure un être tout aussi quelconque. Ce n'est pas par hasard si le chahut provoqué dans le bureau des comptables est similaire au vacarme de la salle de classe. Charles Bovary est âgé de quinze ans à son arrivée au collège, l'âge auquel Justin Galuchey quitte sa campagne pour découvrir la vie de l'employé de bureau parisien. Cette scène serait donc comme une seconde naissance (n'oublions pas le souhait de se débarrasser d'un ancien « moi ») où Justin Galuchey entend bien ne plus subir son existence mais la mener. L'achat de souliers neuf lui donne un temps l'illusion de ne plus porter symboliquement des sabots, mais, en définitive, dans l'univers insolite de la maison de jeu, il est rattrapé par sa ressemblance avec le destin malheureux de Charles Bovary : « Il avait les pieds bots » (AR, 175). Cette assertion résonne comme une prédiction de *fatum*. Dans l'établissement de jeu, celui qui aimerait devenir maître de son destin, demeure voué aux coups du sort.

L'intertextualité, qui prend forme dans l'accessoire réaliste du chapeau, permet de convoquer le roman flaubertien sans se prêter seulement au jeu du pastiche. Le bureau des comptables, devient au travers des comportements de Justin Galuchey, un lieu semblable à la salle de classe décrite dans *Madame Bovary*. Mais si le comptable n'éprouve pas un embarras similaire à celui de Charles Bovary avec sa *fameuse* casquette, il n'en demeure pas moins, comme vu précédemment, lié symboliquement au personnage flaubertien.

L'attention portée aux accessoires du personnage (ici le chapeau et les souliers) est également une caractéristique d'une « rhétorique de la visualité⁵⁶ » qui prend pour modèle des

⁵⁴ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁵ *Ibid*, p. 4.

⁵⁶ « A la rhétorique réaliste s'est substituée dans le roman une rhétorique de la visualité qui tente d'inclure des fonctionnements propres à l'univers technologique contemporain, et de vulgariser à travers les récits en images l'aléa, l'inertie, la redondance. » Jeanne-Marie Clerc, 1984, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture*, Berne, Éditions Peter Lang SA, p. 350.

romanciers (dont Flaubert⁵⁷) mais qui va, aussi, beaucoup s'attacher aux techniques du cinématographe.

1.2.2. Le roman et le langage cinématographique

Les liens entre l'œuvre de Marcel Aymé et le cinéma sont multiples et féconds. Du point de vue de la réception, il est indéniable que les très nombreuses adaptations cinématographiques et télévisuelles ont contribué à faire connaître Marcel Aymé auprès d'un large public. Mais son écriture, elle-même, témoigne d'un intérêt pour le cinéma porteur d'un langage nouveau, basé sur l'image, la présence et le mouvement corporels. Le succès d'un cinéma burlesque contemporain, à travers la figure de Charlot, est également à prendre en considération dans l'analyse de ce qui lie écriture romanesque et langage cinématographique.

Une rencontre ancienne et fructueuse

Marcel Aymé est sensible à la présence du cinéma dans le paysage contemporain. Dès son premier recueil de nouvelles « Le Puits aux images », il décrit l'arrivée du cinéma dans les campagnes (*Le Puits aux images*, 1927) et l'existence des studios de cinéma dans les grandes villes (*Noblesse*, 1930). Le cinéma est devenu un loisir courant⁵⁸ dans la France urbaine et apparaît, comme toile de fond, dans l'espace romanesque. Le jeune Charles Reboudin résume ainsi ses projets à la mort de Brûlebois : « [d]e temps en temps, j'irai à la pêche, une fois par semaine au cinéma, et tous les soirs à l'apéritif au même café » (*B*, 103). Pour les époux Galuchey d'*Aller retour*, le cinéma est la preuve d'une vie monotone : « Leur vie était parfaitement régulière, parce que leurs pensées et leurs désirs, ignorants de la fantaisie, étaient un jour comme l'autre. Ils allaient au cinéma le dimanche soir. (*AR*, 118). Quant au curé du village de Cantagrel, il met en garde la jeune fille du hameau avant son départ pour Dole :

⁵⁷ « Que le roman soit devenu visuel convient très bien à Flaubert, qui se revendique comme romancier du regard. » Jeanne Bem, 2016, *Flaubert, un regard contemporain*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, p. 18.

⁵⁸ « Apprécié désormais par tout le corps social, transformé en véritable industrie par les géants Pathé et Gaumont, le cinéma est devenu à la fois une institution et une culture. Émancipé des genres périphériques, il a inventé un langage neuf qui lui permet d'investir tous les genres et tous les styles, du policier au vaudeville, de l'historique au sentimental, de l'avant-garde à l'aventure. En moins de vingt ans, ses images sont devenues une composante majeure, et ordinaire, de la vie des Français. Les difficultés économiques rencontrées par la production nationale au lendemain de la Grande Guerre et la part prépondérante prise alors par le cinéma américain ne changent rien à l'affaire. Muette ou parlante, française ou étrangère, l'image cinématographique triomphe comme culture et règne sur les imaginaires. Il existe près de 4000 salles dans la France des années trente, qui diffusent 400 films et totalisent près de 250 millions d'entrées par an. La presse cinématographique prospère, les vedettes paradent et le public suit. » Dominique Kalifa, 2001, *La Culture de masse en France. I. 1860-1930*, Paris, Éditions La Découverte, p. 68-69.

« Jeanne Brégard, dit-il, quand vous serez à Dole, il ne faudra pas oublier la messe. À Dole, l'église est belle, cinq fois grande comme l'église de Cantagrel, en pierre priante lancée haut. Vous irez aussi au cinéma, mais je ne suis pas inquiet, vous verrez bien que l'église ressemble aux bois de l'Étang. » (TAC, 302).

Mais l'intérêt du romancier pour le cinéma ne tient pas seulement pour son expansion dans le paysage contemporain. Marcel Aymé est ainsi, pour un temps, critique, et publie un compte rendu de trois films soviétiques (dont *Le Cuirassé Potemkine*) en 1930⁵⁹. Il va, aussi, écrire pour le cinéma. Il est en effet chargé de rédiger les dialogues du film *La rue sans nom* (1933), tiré de son propre roman paru en 1930. Le roman, lui-même semble, par ailleurs, avoir été construit dans une perspective cinématographique comme le souligne Michel Lécureur :

La Rue sans nom, bien qu'il n'ait rien confié à ce sujet, avait été traité comme un film avec ses décors, ses successions de scènes, ses entrées et sorties de personnages. Le titre lui-même rappelait *La Rue sans joie* de Pabst et beaucoup de dialogues pouvaient être empruntés au roman sans qu'ils aient à subir la moindre modification. Pierre Chenal, qui s'en était bien rendu compte, connut là une belle réussite commerciale, [...] ⁶⁰.

Le romancier prolongera en 1935 la collaboration avec Pierre Chenal, en proposant des dialogues additionnels pour le film *Crime et Châtiment*, adaptation du roman de Dostoïevski. Ce travail de dialoguiste va se poursuivre pendant de nombreuses années et tend à prouver la considération qu'avait Marcel Aymé pour le 7^{ème} art. Mais, ce qui est d'autant plus pertinent pour l'analyse de l'écriture romanesque, c'est le rapport que l'auteur a considéré très tôt dans la notion de réalité artistique à l'œuvre dans le roman et au cinéma :

C'est une opinion répandue dans le public qui lit les romans que la vérité psychologique doit se mouler sur la réalité. [...] Le grand mérite du cinéma, dans les œuvres imaginées, sera d'avoir fait apparaître sans discussion que la vérité artistique n'est pas forcément conforme à la réalité, qu'elle l'est même assez rarement. Au cinéma, en effet, le spectateur est toujours en face de la réalité, puisque le film est la réalisation visuelle – et auditive maintenant – d'une chose imaginée. Par là même il devient relativement aisé de saisir « la réalité de l'invraisemblance ou du mensonge artistique » qui saute aux yeux. Voilà qui est d'une grande conséquence pour le romancier. Cela lui

⁵⁹ *La Revue du Cinéma*, 1^{er} septembre 1930, extrait publié dans *Album Marcel Aymé*, iconographie choisie et commentée par Michel Lécureur, 2001, Paris, Gallimard, p. 97. On notera, en particulier, l'intérêt de Marcel Aymé pour la justesse du jeu des acteurs, et plus précisément l'importance des mouvements : « *Le Cuirassé Potemkine* est un beau film, remarquable par la simplicité du jeu des acteurs, qui est à proposer aux fabricants de France et d'Amérique.[...] dans un épisode aussi nettement limité, tous les mouvements sont essentiels et courent au dénouement. Encore fallait-il choisir : le choix a été excellent. »

⁶⁰ *Ibid.*, p. 128.

permet de penser que le document, la chose vue carnet en main, évaluée au compas, et habillés de bonne grammaire, ne sont pas des éléments nécessaires et suffisants à une œuvre vraie. [...] Ainsi, il semble que ce soit au cinéma que nombre de romanciers actuels aient trouvé leur direction. Devant l'écran, ils ont découvert toute la force de vérité qui tient dans une déformation de la réalité ; [...]. Des gens moroses accusent ces romanciers-là de ne donner, comme le cinéma, que l'illusion de la vérité. Mais qu'est-ce qu'on peut bien demander de plus⁶¹ ?

L'argumentation de Marcel Aymé est double. L'intérêt artistique est premier et dépasse le souci de vérité faisant du roman autre chose qu'un simple documentaire. Mais le vrai travail du romancier va chercher au-delà du seul appareillage écrit. L'évocation du compas et de la grammaire est bien un clin d'œil aux outils scolaires, qui représentent le lieu de conservation d'une langue (orale et écrite), soumise aux codes stricts d'un langage écrit dominant. Roman et cinéma partagent donc l'attrait pour un nouveau langage qui se donne pour ambition de dépasser le compte-rendu de biographies tout en évoluant en dehors de normes définies *stricto sensu*. Il convient cependant d'examiner de quelles façons la représentation visuelle et sonore a aussi pénétré l'univers romanesque, en modifiant son écriture.

La technologie à l'œuvre

Le récit d'*Aller retour* présente la chronologie d'une métamorphose non aboutie d'un timide comptable en bourgeois parisien, cette tentative de transformation s'étalant du mois de novembre à début mars. Dans le chapitre II, les plans s'enchaînent entre le présent et le passé du personnage, temporalités examinées à la fois par le narrateur et par Justin Galuchey lui-même. Le chapitre commence et se termine par l'élaboration de deux mensonges de Justin, l'un destiné à sa femme et l'autre à son meilleur ami. La structure du chapitre s'organise comme un montage⁶² de scènes autonomes (la satisfaction suscitée par le mensonge fait à l'épouse ; la déambulation et les réflexions de Justin sur son passé et son présent ; le passé de Justin de son enfance à sa vie d'adulte par la voix narrative ; la révolte verbale de Justin, la bagarre dans le café ; la rencontre entre Justin et son ami/confident ; la satisfaction suscitée

⁶¹ Extrait de l'article « Roman et cinéma » paru dans *L'Ordre*, 26 octobre 1930 et présenté dans Marcel Aymé, *Confidences et propos littéraires*, op. cit., p. 114-115.

⁶² « De fait, le cinéma offre de nouvelles pistes avec ses procédés de discontinuité (changements de plan, déplacements du point de vue, etc.) qui s'appuient sur une technique remarquablement féconde, celle du montage, en particulier discutée et théorisée par les cinéastes russes [...] La technique du montage contamine toute la littérature du premiers tiers du XX^e siècle. » Isabelle Krzykowski, 2010, *Machines à écrire. Littérature et technologies du XIX^e au XX^e siècle*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, p. 223.

par le mensonge fait à l'ami). Le lecteur s'immisce dans l'intimité du personnage au travers d'un jeu de miroir : le narrateur expose le passé de Justin tout en s'effaçant devant l'exploration personnelle du personnage. Le lecteur entend ainsi la voix narrative qui elle-même est témoin de la voix intérieure du personnage⁶³.

Ce montage⁶⁴ de l'écriture romanesque n'est pas dénué de confusions, ou, au moins, de frontières labiles entre un univers réaliste et un univers onirique, par exemple. Les derniers instants de la vie de Brûlebois se résument dans une image poétisée, un fondu enchaîné qui associe la rose et le verre de vin :

La petite sœur est bien contente. Sur la grande table, elle va chercher une belle rose rouge qu'elle met dans le verre de Brûlebois. Par la fenêtre, un rayon de soleil tombe sur la fleur et les yeux troubles de Brûlebois s'agrandissent et fixent la tache rouge. Ses lèvres murmurent : « Du vin, du vin... » D'un dernier effort, il essaie d'atteindre le verre. Les mots merveilleux se mettent à chanter, comme au temps des ivresses heureuses... « Kalédine, Estramadour, Chandernagor... Chandernagor... » Le tintement de la cloche de midi résonne dans sa tête, longtemps, et puis s'en va, emportant l'âme de Brûlebois (*B*, 101-102).

Le raccord entre deux images est double : la vision de la rose se confond avec le verre de vin rouge, l'agonie de Brûlebois est un rappel d'une scène du chapitre III, où le personnage vit un moment d'ivresse heureuse :

Quand les fumées du vin commençaient à obscurcir sa conscience du monde matériel, il écoutait en lui des sonorités merveilleuses : « Chandernagor, Kalédine, fier Sicambre, conquistador, Estramadour... » Ces mots sans liens et sans suite logique évoquaient pour lui des apothéoses, des rutilances d'or, des palais précieux, des clochers

⁶³ « Les effets de miroir, vulgarisés par le cinéma, largement exploités par le roman moderne, transforment le personnage en contemplateur de soi-même, réunissant dans une même image dédoublée l'observateur et l'observé qui ne font plus qu'un, et supprimant la distinction entre le même et l'autre. Voir, être vu, deviennent équivalents, dans ce système indéfini de redoublement iconique où le réel se démultiplie dans une sorte de vertige métaphysique. [...] De la même façon, entre le romancier et nous, s'établit une sorte d'échange permanent, par l'intermédiaire de cette rhétorique d'un discours visuel, fragmentaire, démultiplié et ambigu, dont le lecteur ne peut suivre les méandres égarants qu'en y projetant ses propres fantasmes et qui pointe sa présence en creux dans le texte, comme la caméra inscrit celle du spectateur dans l'image. » Jeanne-Marie Clerc, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture*, op.cit., p. 389.

⁶⁴ « [...] le procédé de Marcel Aymé fait penser à un feu d'artifice et cela malgré la simplicité de l'exposé. Même quand l'auteur ne fait pas intervenir le fantastique, on s'attend toujours à une surprise. Le récit de Marcel Aymé est tantôt un dessin animé, tantôt un film à rebondissements. Merveilleux ou réaliste, le sujet est plein d'imprévu. L'auteur ne donne pas l'impression de nous raconter du "déjà vu", il semble découvrir lui-même les faits. » Hélène Scriabine, *Les Faux dieux*, op. cit., p. 86-87.

irradiant dans un ciel d'opale... Et mille carillons chantaient dans l'âme de Brûlebois (B, 18).

Le soin sera laissé au lecteur de conclure le récit de Brûlebois sur une apothéose finale : l'agonie d'un vagabond parvenu au paradis d'une ivresse sans fin ou au contraire l'échec d'un homme que l'alcool a condamné à ne plus même percevoir la beauté de la rose. L'imaginaire personnel de chaque lecteur/spectateur se superpose, ainsi, aux images romanesques pour élaborer dans ce dialogue un nouveau récit à chaque lecture. Les techniques d'écriture seules, empruntées au cinéma, ne parviennent pas à expliquer le renouveau du langage romanesque. L'irruption d'univers particuliers, aussi catégorisés que le western, révèle une autre source d'analyse prometteuse pour entendre des voix neuves dans le roman de Marcel Aymé.

Le western, à la conquête du roman ?

Dans *Brûlebois* et *La Table-aux-Crevés*, deux scènes analogues méritent une analyse comparatiste. Dans les deux cas, le narrateur présente des personnages venant rendre visite à un (des) mort(s). Ces scènes, descriptives, paraissent surgir d'un western. Les termes lexicaux ne font que renforcer cette impression tout en créant une dimension humoristique :

Le lendemain matin, Beudot traversait la place Casimir-Périer, lorsqu'il vit un grand nuage de poussière s'élever du côté de l'occident. Il reconnut avec terreur les collatéraux de la défunte qui débarquaient du tramway à vapeur ; toute la tribu des Travotet, Berignot, Chausson, Gorgeret, Pascabian. Ils étaient dix-sept. C'étaient des gens besogneux, avides, aux visages tristes et aux semelles ferrées, qui habitaient à l'ouest de la ville des bourgades aux consonances toutes pareilles : Archelange, Vriange, Mortange, Bertrange. Pendant seize ans, Reboudin les avait tenus à l'écart, ne les recevant que de loin en loin et, à la nouvelle de la double mort, qu'ils avaient apprise on ne savait comment, par un flair d'hyène peut-être, ils se ruèrent dans sa maison avec l'espoir vague de quelque curée. [...] Autant que son embonpoint le lui permettait, Beudot se hâta vers la rue des Nèfles et jeta l'alarme dans la maison.

« Charles ! les Dévorants ! Cherche les clefs, ferme les portes, vite ! N'ouvre que la salle à manger et ferme bien les placards. Je vais leur ouvrir moi-même. J'essaierai de les retenir, mais fais vite, Sang Dieu ! »

Comme il achevait, la sonnette retentit sur un rythme brutal. Lentement Beudot descendit l'escalier. Devant la porte, les Dévorants frémissaient d'impatience, les narines palpitantes, les yeux luisants et clignotants, la lèvre supérieure retroussée sur des canines féroces. La porte ouverte, ce fut une ruée dans le couloir. La horde, courant presque,

bouscula Beudot, sans faire attention à lui. Ils étaient silencieux et, dans le corridor, on n'entendait que le glissement des pieds ferrés sur le tapis et le bruit que faisaient les dix-sept parents tristes en avalant leur salive, par une contraction de leur gosier serré de convoitise. Le flot déferla dans la chambre mortuaire et, après un arrêt devant les deux lits, se répandit dans les étages (B, 50-51).

La parodie avec le genre cinématographique est multiple et s'appuie sur des éléments propres à la technique romanesque et/ou cinématographique. Les référents visuels descriptifs reprennent l'univers des westerns (« nuage de poussière », « tramway à vapeur », « semelles/pieds ferrés ») ; l'alternance des mouvements lents et rapides rappelle l'effet d'un travelling (la lenteur de Beudot descendant l'escalier/ la ruée des dix-sept) ; la concentration portée sur des bruits précis (sonnette, glissement des pieds, contraction du gosier) participe au climat de tension fréquent dans ce type de film où est suggéré l'imminence d'un conflit ou d'un duel (Beudot jette effectivement l'alarme).

L'onomastique participe, elle aussi, à la sensation de déplacements géographique et culturel du récit. La toponymie joue sur une dualité comique des lieux, mettant au même plan des lieux réels du Jura (« place Casimir-Périer », « Archelange, Vriange »), des lieux imaginaires mais aux consonances familières (« Mortange, Bertange ») et des termes empruntés à la conquête de l'Ouest : « occident », « tribu », « ouest », « hyène », « horde ». L'anthroponymie, quant à elle, fusionne sous l'appellation de « les Dévorants⁶⁵ », ces dix sept personnes aux patronymes pourtant bien identifiés et listés (« Travotet, Berignot, Chausson, Gorgeret, Pascabian »). Le terme unique servant à désigner cette « tribu » renvoie aux désignations faites communément dans les westerns pour qualifier les indiens :

S'il est fait souvent référence aux Apaches, c'est qu'ils avaient une réputation de cruauté. [...] Dangereux et perfide, l'homme rouge est une incarnation des forces sauvages et effrayantes de ce monde. Il relève du domaine de la Nature et non de la Culture. Il est un démon et a partie liée avec le feu et le monde animal⁶⁶.

Si « Dévorants » ne fait pas explicitement référence à l'homme rouge, le lien avec une animalité forte doublée d'une cruauté bestiale est réel. Les caractéristiques physiques de ces proches des défunts en font des bêtes sauvages (« la lèvre supérieure retroussée sur des

⁶⁵ Il y a sans doute une intertextualité balzacienne, un emprunt fait au roman *Ferragus*. On trouve dans la préface « Histoire des Treize » la définition suivante de Balzac, p. 20 : « Dévorants est le nom d'une des tribus de *Compagnons* ressortissant jadis de la grande association mystique formée entre les ouvriers de la chrétienté pour rebâtir le temple de Jérusalem. » L'utilisation du terme par Marcel Aymé est également détournée du sens premier du substantif masculin : « Ouvrier, membre de l'association des Compagnons du Devoir » (TLFi).

⁶⁶ Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, 2007, *Western (s)*, Paris, Klincksieck, p. 122-123.

canines féroces », « flair d'hyène »). L'appellation unique permet également la dissolution des patronymes cités, l'aliénation de l'identité au profit d'un ensauvagement, égal à celui recouvert par le terme « apache⁶⁷ ».

On peut envisager différentes hypothèses à l'utilisation de ce passage parodique. Le narrateur, en effet, exploite une veine comique féconde : il décrit une scène traditionnelle et réaliste (la visite aux défunts) en la plaçant dans un décor artificiel et imaginaire (le western). Ce faisant, il établit une complicité avec l'imaginaire du grand public⁶⁸, tout en modernisant l'écriture romanesque. Le chemin de fer, qui devient ici le « tramway de fer » est un symbole de modernité ambivalent qui souligne autant le progrès technique que la montée de violences qui se lit en parallèle de la pose des rails. Dans le roman, c'est bien l'irruption de la sauvagerie au beau milieu de la place Casimir-Périer⁶⁹, le trouble dans la quiétude de la petite ville bourgeoise que permet le tramway.

Un autre cliché du western apparaît dans *La Table-aux-Crevés* lorsque la famille Milouin vient visiter leur fille défunte :

[...] la porte fut poussée comme à grand vent. C'étaient les parents de l'Aurélie, père, mère et sœurs. Ils entrèrent comme une cavalerie et mirent seulement pied à terre devant le lit de la morte. La mère Milouin et ses trois filles commencèrent à pousser des cris déchirants pour les oreilles. Elles se faisaient mal à la gorge. Le père Milouin, debout au pied du lit, cachait son visage dans ses mains, tête de vieux renard, une ruse dans chaque ride. Les veilleuses s'étaient levées et, à chapelets coulants, priaient aux côtés du vieux. Les cris des quatre femmes Milouin allaient s'apaiser lorsque la mère souleva le mouchoir qui dissimulait le visage de l'Aurélie. Dans la pénombre, l'Aurélie faisait une grimace épouvantable. Les filles se remirent à hurler jusqu'à fatigue. [...] Les filles

⁶⁷ « Au vagabond des campagnes répond, plus hideux encore, le vagabond des villes, le rôdeur, [...]. Héritier des coquillards de Villon et des escarpes de la monarchie de Juillet, il continue de peupler ce "troisième dessous" balzacien ou hugolien que la révolution haussmannienne n'est pas parvenue à résorber. Franc-tireur de l'armée du crime, le rôdeur – terme vague qui désigne tous les exclus de l'ordre industriel – devient, à mesure que se police la société urbaine, une scorie insupportable. La peur qu'il suscite s'exacerbe à la fin des années 1890. L'invention du terme "apache" est à cet égard décisive, qui permet soudain d'associer toutes les formes de délinquance urbaine dans un amalgame tenace. [...] L'existence de jeunes ouvriers déclassés et progressivement passés à la délinquance n'est pourtant pas un phénomène nouveau, mais leur réunion sous la bannière "apache" permet tout à coup de pointer un danger majeur et lui donne une ampleur inconnue. [...] Désormais doté d'une identité clairement établie, l'apache devient omniprésent. » Dominique Kalifa, 1995, *L'Encre et le Sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, p. 152-153.

⁶⁸ « La période qui correspond approximativement à celle des années 1920, peut rétrospectivement être qualifiée de moment faste pour les films sur l'Ouest... [...] La production est importante : près de mille neuf cents courts et longs métrages de 1921 à 1929 seulement. [...] Le genre acquiert un statut, il se met vraiment à exister. Ce n'est pas un hasard si l'usage du mot "western" se répand petit à petit entre 1910 et 1925 pour devenir courant comme substantif après 1925. Tout cela confère à la période du western muet une place particulière qui la distingue des périodes suivantes. » Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Western (s), op. cit.*, p. 74.

⁶⁹ La figure politique de Casimir Périer renvoie à l'image de la grande bourgeoisie parisienne.

s'arrêtèrent de crier tout d'un coup, sur un signe de leur mère [...]. Alors les femmes y allèrent grand train, à gueules mélangées. L'Aurélié n'avait pas pu se suicider, elle était bien trop pieuse, elle avait donné assez de preuves de sa résignation ; il y avait quelque chose de bien louche, mais qui serait tiré au clair, on en faisait le serment à l'Aurélié. La mère voulut même conférer à sa promesse une solennité particulière. Elle s'agenouilla au chevet du lit, prit la main de l'Aurélié pour la mettre à portée de son cœur. Nettement, l'Aurélié ne marcha pas. Son bras raide refusa tout mouvement. Une minute, les pleureuses en restèrent coites, les moelles superstitieuses. [...] Avant de passer la porte, le vieux regarda ses harpies d'un air satisfait, comme un metteur en scène ses acteurs (TAC, 224-227).

Ce passage parodie la charge de la cavalerie en renversant les attendus : il ne s'agit pas de rétablir l'ordre militaire face à l'attaque d'indiens ensauvagés mais, au contraire, cette fausse cavalerie fait entrer « à grand vent » le désordre et le chaos dans la chambre mortuaire. Le climat sonore est assourdissant (« cris déchirants », « hurler jusqu'à fatigue ») et fait alterner une saturation de sons avec des moments de silence total (« s'arrêtèrent de crier tout d'un coup », « les pleureuses en restèrent coites ») comme une preuve du caractère artificiel de la scène. Les références au monde cinématographique se doublent d'un clin d'œil au théâtre lorsque « le vieux regard[e] ses harpies d'un air satisfait, comme un metteur en scène ses acteurs. » La porte, matérialise et délimite, de plus, le décor de cette scène. La bande son cinématographique accompagne, enfin, un visuel basé sur une gestuelle grotesque (« grimace », « gueules mélangées », « bras raide »). En réalité, le comique de ce passage repose sur « la subversion du geste⁷⁰ » propre au cinéma burlesque.

1.2.3. Langage gestuel et burlesque cinématographique

L'hybridation présente dans le burlesque au cœur du roman

Le personnage romanesque est parfois explicitement affilié au burlesque comme dans le cas de Brûlebois dont les culottes sont « dignes d'inspirer Charlot » (B, 17). La filiation peut être moins clairement annoncée mais tout aussi éclairante. Observons ainsi la scène où Urbain Coindet et Jeanne Brégar, son amante future vivent une scène érotique au chevet de l'épouse décédée :

⁷⁰ J'emprunte cette expression au sous-titre de l'essai *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Emmanuel Dreux, 2007, Paris, L'Harmattan.

Dans la chambre obscure, un rayon de soleil presque vertical tombait par une fente du volet plein au pied de la fenêtre. Coindet se pencha sur la Jeanne jusqu'à toucher ses cheveux blonds avec sa bouche. Il dit à voix très basse :

« Il fait un beau temps, dehors, un beau temps. »

La Jeanne tourna la tête pour le regarder, ils furent presque bouche à bouche.

« C'est vrai, dit-elle, on se croirait aussi bien juillet. »

Coindet, les bras pendants au long du corps, se sentit devenir écarlate. Il tourna le dos à l'Aurélié. La Jeanne ne bougeait pas, la tête un peu renversée. Coindet comprenait bien que sa femme n'était pas morte tout à fait, il était comme engourdi. Alors il recula jusqu'au lit, posa la main par hasard dans l'assiette d'eau bénite et fit une grande aspersion au cadavre en geignant.

« Ah, Bon Dieu, on n'a jamais les mains où on voudrait. »

La Jeanne l'avait suivi, elle lui passa ses deux bras autour du cou et lui prit la bouche. Truchot arriva dans le moment. Les voyant embrassés, il leur jeta un regard indigné et arracha brutalement la Jeanne (*TAC*, 247-248).

Ce passage présente une succession d'éléments hybrides et dissonants. Les corps sont léthargiques, ni parfaitement vivants – (« La Jeanne ne bougeait pas » ; « il était comme engourdi ») – ni parfaitement morts (« sa femme n'était pas morte tout à fait »). Les personnages évoluent dans un clair-obscur (chambre obscure/rayon de soleil) qui les place en représentation picturale. Mais ce récit est aussi en soi une scène théâtrale car les précisions au sujet des postures corporelles (« se pencha [...] jusqu'à toucher ses cheveux blonds » ; « bouche à bouche » ; « bras pendants », « la tête un peu renversée »), de l'intonation (« à voix très basse ») fonctionnent comme des didascalies. Enfin, la « grande aspersion » de Coindet est « le geste burlesque de la pantomime⁷¹ ». Le mouvement amplifié du bras et de la main se heurte aux bras ballants tandis que la réplique anéantit totalement la valeur purificatrice de l'aspersion d'eau bénite. En effet, par le truchement du juron, de la phrase de circonstance (ce « on » intègre Coindet à l'humanité dans son ensemble), le geste devient inédit alors qu'il est évoqué à quatre reprises sous les traits du rituel dans le roman. Cependant, Urbain Coindet est burlesque malgré lui car la voix narrative instrumentalise le rire burlesque comme le ferait un marionnettiste. Ainsi, Urbain Coindet « pos[e] la main par hasard » et se laisse prendre la bouche par Jeanne. Les dialogues n'ont pas non plus l'autonomie propre à l'univers théâtral. En effet, l'évocation du mois de juillet par Jeanne

⁷¹ *Ibid.*, p. 30 : « C'est l'élément rythmique d'un comique corporel qui est mis en avant, où le rire découle d'une invention gestuelle qui fait naître l'inattendu et l'irrésistible des habituelles routines de la farce, du café-concert et du cirque. »

déclenche un souvenir que le narrateur évoque en introduction à cette scène : « Coindet savait qu'il était aimé de la Jeanne. Depuis le dernier 14 juillet [...] » (*TAC*, 246). La compréhension du lecteur passe donc par cette fusion entre la narration (forme écrite) et le dialogue (forme orale) et se traduit dans l'émoi corporel (« Coindet [...] se sentit devenir écarlate »).

En résumé, dans cet extrait les humains ne semblent jamais être à la bonne place ni à la bonne distance les uns des autres. Les corps sont d'abord statiques et traduisent une forte proximité qui s'entend dans le double langage de Jeanne. Puis le mouvement est amplifié, le rythme s'accélère lorsque Jeanne passe les bras autour du cou et l'embrasse. L'expression « prendre la bouche » sous-tend l'idée de conquête comme si de, nouveau, Urbain Coindet n'était qu'un pantin que la jeune femme manipule. Enfin, l'intrusion d'une tierce personne modifie la scène. En un instant, les mouvements deviennent brefs et violents (« jeta un regard » ; « arracha brutalement »). La voix narrative orchestre la maladresse d'Urbain Coindet, souligne le caractère déplacé de la scène (geste sacralisé/ posture érotique) et s'appuie sur un langage romanesque, théâtral, cinématographique et pictural⁷². Mais au-delà de l'aspect composite de la trame burlesque, on peut observer le langage corporel à travers l'exemple du gag burlesque.

Le langage corporel : l'exemple du gag burlesque

Le corps est un élément central dans de nombreux passages très descriptifs où le mouvement désordonné, renversé, du personnage symbolise une situation problématique. Le gag intervient dans le récit, non pas seulement pour divertir le lecteur mais peut aussi participer à la construction narrative⁷³. Toujours près du corps de la défunte, l'attitude du veuf marque l'origine d'un quiproquo qui restera de manière latente, présent dans la suite du récit :

Tout à coup, par la porte entrebâillée de la cuisine, un bourdon entra comme un été et voltigea dans la chambre avec un bruit d'aéroplane. Coindet en était émerveillé et le suivait du regard avec amitié. L'insecte, dans cette chambre sombre qu'il parcourait à grande volée, cherchait le printemps brusquement empêché, se rapprochait de la bougie

⁷² Michèle Reich, 2017, *Le Comique de l'hybridation et l'Exhibition du comique dans les formes dramatiques et paradramatiques contemporaines*, La Plaine Saint Denis, Éditions Connaissances et Savoirs, en particulier p. 199 : « Le burlesque, aujourd'hui se rattache à la grande aventure des *Temps Modernes* qu'est le cinéma, art du mouvement. » ; p. 224 : « Plus le burlesque moderne est parabolique, fantaisiste, plus il se voit susceptible de susciter un rire *exhibé*. Il traverse tous les arts, toutes les époques, tous les partis pris esthétiques, au théâtre, aujourd'hui. » et p. 225 : « Le burlesque repose sur l'idée de perte, de cassure, celle de la nostalgie d'un ordre perdu. La différence entre le résultat et l'objet désiré, loin de provoquer le *pathos* du grotesque, exhibe le rire dû à la sensation du ridicule. Il s'applique au bouleversement des corps dans l'espace. »

⁷³ « il [le gag] opère toujours une sorte de détournement, de subversion de la logique narrative [...] » Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, *op. cit.*, p. 74.

en décrivant de grands orbes. Coindet s'avisa que cette bestiole était tout de même irrévérencieuse et se leva pour la chasser. Il lui ouvrit la porte toute grande et, avec son mouchoir, essaya de la mettre dans la direction, sans brusquerie. Mais le bourdon, aveugle, se cognait aux murs, rebondissait d'un coin de la chambre à l'autre coin sans trouver d'issue. « Il ne comprend pas », murmura Coindet qui engagea la poursuite en brandissant son mouchoir. Il n'y avait pas moyen de l'attraper, ce bourdon. On croyait le tenir dans un angle, il échappait. Coindet s'échauffait, courait à travers la chambre en bousculant les chaises et jurait entre ses dents. La poursuite l'occupait si bien qu'il n'entendit pas frapper à la porte d'entrée, pas plus qu'il n'entendit marcher dans la cuisine. Enfin, il poussa un grand cri de triomphe et abattit l'insecte qu'il écrasa du pied.

« Ah la saloperie, ça y est quand même. »

En se retournant, il vit, arrêté au seuil de la chambre et tenant à la main sa casquette, Capucet qui ouvrait des yeux effarés.

« J'ai fini par l'abattre quand même, expliqua Coindet. Un bourdon qui faisait du train que t'aurais dit un avion. » (TAC, 241-242)

Le langage oral, présent dans cette scène est dissonant à plusieurs points de vue dans cette chambre mortuaire où s'engage une poursuite⁷⁴ entre Coindet et le bourdon. Le langage verbal est déplacé (Urbain Coindet jure, pousse un cri de triomphe), son corps occupe un espace de plus en plus important, ses mouvements sont brusques et entraînent le désordre dans la pièce (les chaises sont bousculées). Toute son attitude est le reflet d'un corps (trop ?) vivant face à la défunte, statufiée et complètement oubliée. La porte est de nouveau un élément du décor qui participe à la narration car c'est bien lorsque le personnage ouvre la porte en grand qu'il fait entrer le chaos qui s'arrêtera seulement lorsque Capucet se trouvera sur le seuil.

Ce langage gestuel, cinématographique et verbal accompagne une oralité confuse, basée sur le quiproquo. En effet, tout repose sur un *malentendu* puisque Capucet, en réponse aux paroles d'Urbain répondra : « "Alors, t'l'as tuée" » (TAC, 242) comme une évidence devant le corps de la défunte. Le jeu de lumière accentue encore la confusion dont l'insecte est ici à la fois sujet et objet. Ainsi, la pièce est sombre (la mort(e) est dans l'ombre) mais le bourdon est attiré par la flamme de la bougie, qui l'induit en erreur et l'entraîne vers un intérieur assombri. Comme au cinéma, la lumière semble mettre en avant ce qui reste caché, ici le personnage défunt⁷⁵.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 131 : « La poursuite [...] va rester l'une des figures favorites du cinéma burlesque [...] ».

⁷⁵ « On s'aperçoit, en particulier, que le rôle de la lumière est moins de faciliter la vision que de souligner les zones d'ombre où elle se prolonge, et dont le pouvoir suggestif établit une véritable communication entre la salle et la scène. Comme si le spectateur avait besoin de cette médiation obscure entre lui et les acteurs pour se sentir personnellement impliqué par et dans l'espace diégétique. Tel est bien le fonctionnement majeur du cinéma que

Et de même que pour l'analyse du western présent dans le récit, le narrateur introduit un concept de modernisme et de machinisme, le bourdon étant comparé ici à un aéroplane. Une tension se lit, à cet égard, entre deux univers de croyances culturelles autour de la perception de l'insecte. Dans divers rites mortuaires anciens, les abeilles ont un lien symbolique fort avec le défunt, elles accompagnent parfois l'âme du défunt et les ruches portent des signes de deuil. Or, dans ce texte, Urbain Coindet voit d'abord dans l'animal un présage de beau temps et se laisse distraire avec plaisir de cette veillée qui l'ennuie. En outre, il s'agit bien du bourdon et non de l'abeille. On peut songer à l'expression populaire « avoir le bourdon » qui serait ici tournée en dérision, le veuf n'ayant pas l'état d'âme attendu. Enfin, il juge la présence et le bruit « irrévérencieux » lorsque le bourdon évoque chez lui des images d'aéroplane comme si l'univers cinématographique était venu se superposer à la scène réaliste.

L'emprunt de techniques du cinéma pour l'écriture romanesque permet donc de renouveler ingénieusement un récit romanesque traditionnel. La visite aux défunts, la veillée sont décrites sur un mode réaliste, mais l'introduction du burlesque et de la parodie permettent de subvertir le rite ici représenté. En effet, dans ces exemples pluriels, la mort est complètement occultée, les lieux sont, au contraire, le théâtre de débordements en tous genres de personnages qui sont *pleins de vie*. Les corps ont des mouvements de grande envergure, les voix sont fortes et les lieux sont exposés au vacarme. Le cinéma des années 1920, en particulier avec le western, est déjà un genre composite qui emprunte au cirque, au music-hall et à la littérature populaire. Y faire référence puis y puiser des techniques narratives augmentent la capacité langagière, mêlant le son, l'image et le mouvement. Enfin, l'attrance pour le cinéma et sa transposition dans le roman, véritable « cinématographie de l'écriture⁷⁶ » sonnent comme une évidence chez Marcel Aymé qui conçoit la littérature comme devant être comprise par le peuple au sens large.

d'établir cette tension entre le vu et le non vu : par le jeu des regards, des champs contrechamps, des personnages décentrés, de la suggestion auditive, de l'ombre et de la lumière, le récit filmique s'orchestre autour de l'espace écranique mais le déborde infiniment, imprégnant le spectateur de l'existence de ce qu'il ne voit pas. » Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, 1993, Paris, Nathan, p. 157-158.

⁷⁶ J'emprunte le terme à Jean Cléder, 2012, *Entre littérature et cinéma, les affinités électives*, Paris, Armand Colin, p. 178 : « En deçà des lignes de partage que pourraient tracer successivement naissance, connaissance et reconnaissance du septième art, il est évident que la littérature s'est employée à construire des dispositifs visuels que l'on peut rétrospectivement rattacher au cinéma – parfois de manière étrangement précise, y compris dans des textes et chez des écrivains peu curieux ou respectueux du cinéma. Au-delà de ces lignes de partage, on a pu observer que la réquisition de procédés cinématographiques peut augmenter les pouvoirs de la littérature sans la priver du moindre privilège – et il pourrait être utile de systématiser cette hypothèse qui prend nom ici de cinématographie... » et p. 194 : « Des cinématographies de l'écriture au cinéma des écrivains : ce qui est important, c'est évidemment le déplacement lui-même, qui commande acculturation, métissages, hybridations. »

1.3. Les hétérophonies culturelles : quand la culture est dans la langue (orale et romanesque)

Le cadre de chacun des premiers romans de Marcel Aymé varie : *Brûlebois* se passe à Dole, *Aller retour à Paris* et *La Table–aux-Crevés* dans un village fictif franc-comtois. Cette disparité des espaces écrits engendre des représentations sociales et culturelles diverses mais toujours placées dans des rapports hiérarchiques⁷⁷. Ainsi, de la capitale à la ville provinciale, et jusque dans les villages, personnages et voix narratives questionnent « l'autre proche⁷⁸ », celui qu'on envie ou méprise, ou parfois les deux à la fois⁷⁹. Une lecture ethnocritique des expressions courantes que la langue écrite et littéraire suggère plus qu'elle ne *dit*, permet de souligner l'importance de la boiterie symbolique et de la suspicion d' « idiotie ».

1.3.1. Du clochard au mal chaussé, entre boiterie symbolique et gros sabots

Tout au long de la métaphore filée du boiteux, la mesure de l'altérité est questionnée au travers des usages idiomatiques et idiolectaux présents dans l'écriture romanesque. Les exemples issus des trois romans du corpus, mettent en scène tour à tour un clochard (*Brûlebois*), un comptable (Justin Galuchey) et un laboureur (Urbain Coindet). Aucun de ces personnages ne présente de malformations physiques mais tous les trois sont, ponctuellement, porteurs d'une claudication symbolique.

⁷⁷ « La distance sociale et la précarité du niveau de vie isolent le "peuple" au sens restreint (*popolino, vulgus*), le tient à l'écart comme une masse périphérique sous-développée et le cantonne dans une culture "populaire". [...] La différenciation selon les classes biologiques, les classes sociales, les classes professionnelles est horizontale. Ses effets se compliquent de ceux dus à la distance spatiale par rapport aux foyers d'élaboration et d'exercice de la culture centrale. Ce qui donne une série de paliers ou d'échelons : capitale nationale, capitale provinciale, marché local, commune rurale. [...] L'amenuisement des ressources, de la capitale au village, est particulièrement marqué dans un pays à forte centralisation capitale comme la France, [...]. Avant la mise en œuvre des moyens modernes de communication, cette distance signifie absence ou lenteur des échanges, isolement presque complet de certains villages. » Marcel Maget 1968, « Problèmes d'ethnographie européenne », *Ethnologie générale*, Jean Poirier dir., Paris, Gallimard, p. 1247-1338, ici p. 1284-1285.

⁷⁸ Marc Augé, 1989, « L'Autre proche », *L'Autre et le semblable*, Martine Segalen dir., Paris, Presses du CNRS, p. 19-33.

⁷⁹ Eugen Weber écrit au sujet de la migration : « Le paysan se sentait inférieur parce qu'il était paysan, parce qu'il était lié à une condition qu'il méprisait. Méprisant sa propre situation, il partageait le mépris du bourgeois envers lui, ce bourgeois qu'il détestait et enviait à la fois parce qu'il avait su prospérer en fuyant la terre. » Eugen Weber, 2011, *La Fin des terroirs 1870-1914*, Paris, Fayard, p. 345.

Une vie de saute à cloche pied

Brûlebois est, entre autres, le récit romanesque des derniers mois de la vie d'un clochard. Pourtant à aucun moment ce terme de *clochard* ne sera utilisé⁸⁰. Le personnage de *Brûlebois*, est un ancien sous-préfet devenu porteur de valises à la gare. L'alcoolisme le réduit à la misère sociale, économique et culturelle. On ne découvre cependant le personnage qu'à la fin du premier chapitre. Cette rencontre est imaginée sous un mode burlesque : La Lune, pêcheur solitaire, qui s'est fait passer pour malade afin de ne pas être incorporé dans l'armée pendant la première guerre mondiale, réveille *Brûlebois*, enviné, qui gémit près d'une fontaine. Le narrateur rapporte au discours direct une parole de *Brûlebois* qui annonce un motif récurrent dans le roman : « Mon soulier du pied gauche ! T'as pas idée de ça ! J'ai perdu mon soulier... » (B, 8). L'analogie avec le conte *Cendrillon* est donc posée dès le début par la voix même du personnage. On apprendra au chapitre V que c'est par dépit amoureux qu'il a été évincé de son poste de sous-préfet et s'est mis à boire pour oublier ses déconvenues. Il n'a pas trouvé chaussure à son pied. La suite du roman présente un personnage vu comme un double inversé de *Cendrillon*⁸¹. Aux oppositions évidentes : homme *versus* femme et jeunesse *versus* vieillesse, s'ajoutent d'autres couples de contraires à fort potentiel symbolique. Le nom « *Cendrillon* » évoque le passage de la jeune fille de son domicile d'enfant à celui de la jeune épousee⁸². *Brûlebois* représente au contraire le motif de la combustion, la destruction sans renaissance possible car c'est le personnage lui-même qui se détruit (son corps est qualifié de « vieille fibre usée » (B, 19), « vieux tronc de saule » (B, 30)). Ce qu'il boit le brûle ou littéralement il *brûle la chandelle par les deux bouts*. Le personnage La Lune lui demande les raisons de cette déchéance par une formulation très explicite : « Mais enfin, [...] pourquoi que tu te noircis comme ça ? » (B, 15). L'utilisation de « se noircir » comme synonyme populaire de s'enivrer peut évoquer le charbon de bois, forme consumée du végétal reprise dans le nom *Brûlebois*.

Les lieux fréquentés par les personnages offrent également une comparaison significative. Si *Cendrillon* fait son entrée dans la société par la salle de bal, pour *Brûlebois* (qui a choisi de tourner le dos à la société), la salle de bal appartient au passé : « Tu m'aurais vu en frac, quand il y avait bal à la sous-préfecture, que t'en serais resté comme deux sous de flan. C'est rien de ça, mais qu'est-ce que tu baveras si je te disais que j'avais ma loge au

⁸⁰ Mais en 1931 paraît dans *Gringoire* une nouvelle de Marcel Aymé : « Les clochards » repris dans le premier recueil de nouvelles *Le Puits aux images* (1932).

⁸¹ Nicole Belmont, 2007, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, Paris, Éd. José Corti.

⁸² Nicole Belmont, 1999, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, p. 215.

théâtre, une loge avec des drapeaux tout le tour... » (B, 32). Brûlebois est « trouvé » pour la première fois près d'une fontaine (fausse fontaine de jouvence ?) et c'est à cette même place qu'il est emporté vers l'hôpital, lieu où tout s'achève. Si minuit est l'heure fatidique pour Cendrillon, c'est « le tintement de la cloche de midi [qui] emport[e] l'âme de Brûlebois » (B, 102). Le caractère magico/merveilleux du conte initial et oral disparaît dans l'écriture romanesque. Malgré tous les efforts de La Lune (chez qui « une source vive avait jailli d'affection maternelle » (B, 15)), Brûlebois ne peut échapper à son destin d'ivrogne pour lequel il n'a « point de regrets » (B, 86).

De même, alors que la jeune Cendrillon se transforme dans la tradition du conte en femme/princesse, Brûlebois passe du jeune sous-préfet au statut de Charlot, vedette récente du cinéma contemporain à Marcel Aymé⁸³. Le personnage reste en marge, dans un entre-deux permanent (« vieil enfant alcoolique » (B, 15) où il est « débonnaire devant les hommes, pur devant Dieu » (B, 103)).

La Lune et Brûlebois forment enfin un couple atypique, une improbable osmose entre deux êtres liminaires⁸⁴ que le texte romanesque sublime. Car, si la formule idiomatique « clochard⁸⁵ » est à l'esprit du lecteur, le narrateur brouille la lecture en immisçant des figures de la mythologie et des traditions populaires. Ainsi, Brûlebois possède « une tête d'aegypan apaisé » (B, 16) et La Lune est une « figure de carême aux os saillants » (B, 5). Brûlebois est donc un personnage hétérophonique⁸⁶. En effet, sa boiterie symbolique est tout à la fois une condition sociale (clochard), une figure de conte parodiée (Cendrillon inversée), un mythe⁸⁷ revisité (fusion entre « jambe de bique » et « à cloche-pied »). La Lune et Brûlebois ressemblent par ailleurs physiquement au couple traditionnel formé par Monsieur Carnaval et La Vieille Carême⁸⁸.

⁸³ Le film *La Ruée vers l'or* date de 1925.

⁸⁴ Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa définissent le personnage liminaire par : « ces figures bloquées sur les seuils, figés dans un entre-deux constitutif et définitif, [...] ». Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa « Entrée en idiotie », *Idiots Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, Nancy, PUN/Éditions Universitaires de Lorraine, 2012, p. 11.

⁸⁵ Selon le TLFi, « clochard » est dérivé du verbe « clocher » au sens de « boiter » ou de « cloche » au sens de personne incapable. La boiterie symbolique est en tout cas bien présente dans le terme « clochard ».

⁸⁶ « [...] cette terminologie [*hétérophonie*] présente l'intérêt de mettre l'accent sur la pluralité des énonciations culturelles et sur les rapports de force symboliques (dissidence, soumission, insurrection, domination, etc.) qui les structurent. » Jean-Marie Privat, 2017, « Le Chapeau de l'arpenteur », *À l'œuvre, l'ouvrier*, Sophie Ménard et Jean-Marie Privat (dirs.), Nancy, Presses Universitaires de Lorraine, p. 47-84, ici p. 54.

⁸⁷ Il y a sans doute une analogie à remarquer entre « Brûlebois, vieux tronc de saule en marche sur ses deux souliers bosselés » (B, 30) et Œdipe « celui qui a les pieds enflés » dans Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, 1986, « Le Tyran boiteux : d'Œdipe à Périandre », *Œdipe et ses mythes*, Paris, Éditions La Découverte, p. 54-78, ici p. 54.

⁸⁸ Le corps de la Lune (« grande carcasse étirée » « figure de Carême » (B, 5), « grandes pattes de faucheur » (B, 6) et celui de Brûlebois (« petit homme trapu » (B, 7), « une tête barbue et hilare » (B, 8), « trotinant dans ses

L'intertextualité avec le conte de Cendrillon accentue l'épilogue tragique de Brûlebois lorsque ce dernier « se sent écrasé sous le fardeau de sa vie de saute à cloche pied, qui le pousse hors des sillons tranquilles que l'effort a tracés pour le calme » (B, 82). L'hapax dans l'expression « une vie de saute à cloche pied » semble souligner la volonté du narrateur de ne pas s'enfermer dans la filiation des contes mais aussi de performer le texte en allant d'une langue idiomatique à un idiolecte verbal. La boiterie symbolique ici mise à jour, pointe un état définitif, une vie dont le narrateur conte la fin en forme de bilan. Il n'en est pas de même dans les deux romans suivants où la claudication intervient à un moment précis dans la trajectoire biographique des personnages.

Un aller-retour, des sabots aux pieds bots

Les habitants des villes ne regardent pas forcément d'un bon œil l'arrivée des campagnards. Le sabot, objet usuel des paysans se charge d'une extrême violence socio-symbolique. L'expression « voir, entendre venir quelqu'un avec ses gros sabots » laisse entendre sans ambiguïté l'idée d'une personne dénuée de finesse. Ce préjugé social est présent, en filigrane, dans deux romans de Marcel Aymé : *Aller retour* et *La Table-aux-Crevés*.

Justin Galuchey, fils de paysan, devient comptable grâce à l'entremise de l'instituteur et à l'ambition de son père, comme le raconte ce dernier :

« Mon garçon, te voilà à cette heure que tu as quinze ans et le maître dit que tu fais honneur au cours d'adultes. Je ne veux point que tu continues l'état de paysan qu'est chose guère avenante et toute bonne pour rester gueux. Le maître t'a trouvé une place à Paris, dans des bureaux. Tu pourras, si Dieu veut bien, devenir comptable et marcher en souliers la semaine comme le dimanche. [...] Demain, tu mettras une chemise propre pour aller remercier le maître et tu lui porteras le poulet qui cloche d'une patte » (AR, 116).

À l'âge de trente ans, le personnage constate qu'il a tourné le dos au monde rural, au contraire de son épouse :

« Je ne me croyais pas changé à ce point-là. On ne se douterait pas comme la vie de Paris et l'amour d'une jolie femme peuvent transformer un homme. Je m'explique mieux,

culottes vastes » (B, 42)) sont marqués par les oppositions similaires à ceux de Monsieur Carnaval et de la Vieille Carême.

maintenant, pourquoi la vie m'est devenue insupportable avec Apolline qui, au fond, est restée une paysanne » (AR, 201).

Pourtant, le fils de paysan devenu rond-de-cuir garde au fond de lui le sentiment d'être dans un univers étranger lorsqu'il se trouve au milieu de la société bourgeoise parisienne :

Justin était encore desservi par la gêne constante qu'il éprouvait chez l'oncle Suprême à se mouvoir dans un cadre et dans un milieu qui lui étaient étrangers. Il ne s'accoutumait que lentement à l'estime soudaine de son oncle et toujours lui semblait-il qu'il eût oublié de laisser ses sabots à la porte (AR, 158).

Une scolarisation réussie a permis à Justin de se déplacer de son village à la capitale. Mais l'acculturation trop rapide à l'univers de la bureaucratie n'est pas suffisante pour lui permettre d'y évoluer avec aisance⁸⁹. Les sabots qu'il imagine encore porter semblent résonner bien bruyamment pour celui qui « regret[ait] de n'avoir pas cette facilité d'élocution et cette promptitude à la répartie qui tant le séduisaient chez son oncle » (AR, 158). Après quinze ans passés dans la capitale (autant que les années d'enfance à la campagne), Justin ne réussit pas à troquer symboliquement ses sabots pour les souliers prédits par son père même lorsqu'il « était chaussé de souliers neufs, les plus pointus qu'il eût trouvés » (AR, 145). Lorsqu'il entre pour la première fois au *Cercle vert*, une maison de jeu, sa démarche évoque le poulet « qui cloche d'une patte » offert à l'instituteur :

Il marchait dans le sillage de la jeune fille, hésitant, cherchant des points d'appui, maladroit dans cette ambiance étrangère à tout lui-même, cet être qui avait l'habitude d'avoir des habitudes. Il se sentait comme une caricature minuscule dans le coin d'un grand cadre ovale. Il avait les pieds bots (AR, 175).

L'intertextualité flaubertienne est à l'œuvre sur un plan symbolique où se rejoignent pieds bots et sabots⁹⁰, comme cela a déjà été analysé auparavant. Mais ces pieds bots le rattachent donc aussi inévitablement à la ferme familiale.

⁸⁹ « La soumission aux valeurs de l'école renforce et accélère le reniement des valeurs traditionnelles qu'elle suppose. Par là, l'école remplit sa fonction d'instruments de domination symbolique, contribuant à la conquête d'un nouveau marché pour les produits symboliques citadins : lors même en effet qu'elle ne parvient pas à donner les moyens de s'approprier la culture dominante, elle peut au moins inculquer la reconnaissance de la légitimité de cette culture et de ceux qui détiennent les moyens de se l'approprier. » Pierre Bourdieu, 2002, [1989], « Reproduction interdite, la dimension symbolique de la domination économique », *Le Bal des célibataires, crise de la société paysanne en Béarn*, Paris, Éditions du Seuil, en particulier, p. 237-238.

⁹⁰ Le Dictionnaire Culturel en langue française d'Alain Rey: « selon Wartburg, *sabot* représenterait le croisement de *savate* avec *bot*, autre forme de *botte* "objet mal dégrossi, crapaud". »

L'évaluation dépréciative est un sentiment personnel : « ces maladroites, ces infractions au code de la civilité puérile et honnête n'avaient pas, aux yeux des familiers de l'oncle Suprême, l'importance que leur prêtait Justin et sa gaucherie passait presque inaperçue » (AR, 159). Lesdits codes de civilité existent, cependant bel et bien, et ne sont pas forcément connus du fils de paysan⁹¹. Le personnage romanesque est condamné par le regard du citadin bourgeois et par la voix narrative⁹² à demeurer un homme de la campagne, définitivement voué à être celui qu'on voit venir avec ses gros sabots. Mais la boiterie symbolique de Justin Galuchey n'existe qu'au moment où ce dernier décide de se métamorphoser, ce n'est pas l'aboutissement d'un état comme pour Brûlebois, définitivement clochard. Car le personnage de rond-de-cuir est ici parfaitement « emprunté » comme si les habits (et chaussures) portés n'étaient qu'un masque cachant sa réelle identité, à savoir l'éternel fils de paysan. Il en fait, par ailleurs, lui-même le constat avant même la fin du roman :

« Je pourrais avoir dix et quinze maîtresses, je n'en resterais pas moins le paysan que j'ai toujours été et si je passe de la brune à la blonde, ça ne sera jamais pour un escalier de raisons. Heureusement, mon complet se tient encore bien, mais quand le pantalon fera des bosses aux genoux, qu'est-ce qu'il restera de ma métamorphose ? Bien peu de chose » (AR, 182).

Quand Coindet casse le (son ?) sabot

La condescendance du monde urbain pour le monde rural est également soulignée dans *La Table-aux-Crevés*. Dans ce premier roman rural de Marcel Aymé, Urbain Coindet, un laboureur, veuf de fraîche date, se réfugie à Dole avec sa jeune amante, pour échapper à la vindicte charivarique. En effet le statut de veuf ainsi que l'âge de la femme rendent cette relation amoureuse coupable aux yeux de la communauté. Mais, en louant une chambre chez des particuliers, le couple se heurte au dédain suscité par des corps trop présents/audibles⁹³ pour les colocataires de l'immeuble :

⁹¹ Norbert Elias, 1969, *La Civilisation des moeurs*, Paris, Calmann-Lévy.

⁹² Au sujet du caractère ambigu du style indirect libre et de son probable ethnocentrisme de classe, je renvoie à Claude Grignon, 1989, « Composition romanesque et construction sociologique », *Le Savant et le Populaire*, Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *op. cit.*, p. 205-227.

⁹³ Au sujet de l'hexis corporelle des bourgeois, je renvoie à l'analyse de Pierre Bourdieu : « Son hexis corporelle même, où s'exprime toute sa relation objective au monde social, est d'un homme qui doit se faire petit pour passer par la porte étroite qui donne accès à la bourgeoisie : à force d'être strict et sobre, discret et sévère, dans sa manière de s'habiller, mais aussi de parler – ce langage hypercorrect par excès de vigilance et de prudence –, dans ses gestes et dans tout son maintien, il manque toujours un peu de carrure, d'ampleur, de largeur et de largesse. » Pierre Bourdieu, 1979, *La Distinction*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 390. Urbain Coindet et Jeanne

Ces Coindet, ils parlaient haut, riaient à grands coups de gosier, n'essayaient pas leurs pieds sur le paillason et cavalcadaient à semelles battantes sur le parquet sonore. Déjà les locataires de l'étage inférieur se plaignaient du potin qu'on leur menait sur la tête. [...] « Tu verras, disait l'hôtesse à son époux, qu'un de ces jours ils remettront leurs sabots. » S'il avait pensé à mettre des sabots, Coindet n'y eût pas manqué (*TAC*, 310).

La voix narrative prend ici à son compte le discours des Dolois, l'article défini reprenant, comme à l'oral, l'adjectif démonstratif. L'habitat semble envahi par la présence physique et sonore du couple paysan⁹⁴. Urbain Coindet va, par ailleurs, réagir avec une réponse non verbale au mépris affiché :

Avant de sortir, Coindet renouvela ses recommandations à la Jeanne. « Paie-leur une semaine d'avance, mais s'ils font des manières la moindre des choses, ne te mets pas à genoux. Avec ces gens-là, il faut parler fort ou ils se croient tout permis. » Il quitta la chambre en claquant de la semelle sur le plancher aussi fort qu'il était possible (*TAC*, 311).

Les « citadins proprets » (*TAC*, 310) craignent l'invasion de leurs voisins campagnards, admis à partager la cuisine seulement « sur la promesse [...] de leur céder chaque mois un poulet plumé et un demi-litre d'eau-de-vie » (*TAC*, 303). L'échange don/contre-don est inégal : l'espace de la cuisine est partagé contre un don oral (la promesse) et un double don matériel (poulet plumé/ eau-de-vie) comme s'ils donnaient leur parole de renoncer à une certaine sauvagerie latente⁹⁵. Dans le manuscrit, Marcel Aymé note d'abord une diminution du prix du loyer en échange de l'eau-de-vie, précisant que « [l]'usage de la cuisine était laissé aux locataires » (*TAC, Notes* : 1378). Le choix de la version définitive accentue le rapport symbolique dans l'arrangement conclu entre le propriétaire de la ville et le locataire de la campagne.

Le sabot est cependant présent dans la chambre doloise mais sous la forme d'un bibelot que Coindet, par maladresse, casse :

Bréard, dans leurs attitudes et leurs manières de s'exprimer sont à l'extrême opposé de l'hexis corporelle bourgeoise.

⁹⁴ « Le corps apparaît comme l'enveloppe qui coupe l'individu de l'"extérieur" et "renferme" la véritable personne, [...]» Norbert Elias, 1997, [1^{ère} éd. Fayard pour la traduction française, 1991], *La Société des individus*, Paris, Fayard, en particulier p. 165. Les corps trop présents fragilisent la quiétude de l'intérieur bourgeois en le soumettant aux agressions du monde extérieur.

⁹⁵ Il n'est pas étonnant de lire le choc des styles de vie dans la cuisine où si l'on se réfère à Pierre Bourdieu, *La Distinction, op. cit.*, p. 216 : « On pourrait, à propos des classes populaires, parler de franc-manger comme on parle de franc-parler ».

Coindet, lassé du spectacle immobile de la fenêtre, vint lisser ses moustaches devant la glace de la cheminée. Les nombreux bibelots qui encombraient le marbre retinrent son attention. Il prit un sabot de porcelaine rose, le regarda par-dessus, par-dessous.

« C'est bien fait, murmura-t-il, on dirait bien un sabot. »

En voulant replacer l'objet, il le laissa tomber sur le parquet. Coindet jura en sourdine et se hâta de ramasser les morceaux.

« Ils le verront peut-être pas. On ne devrait pas toucher à ces choses-là non plus. C'est délicat » (*TAC*, 306).

Urbain Coindet casse un sabot de pacotille, or dans l'expression idiomatique populaire « casser son sabot⁹⁶ » signifie perdre sa virginité. Les liens entre sexualité/fécondité et chaussure sont, par ailleurs bien établis dans les rites⁹⁷ entourant les mariages. Y a-t-il chez le personnage (même inconsciemment) la volonté de briser une sorte de malédiction, son premier mariage étant stérile ? Encore une fois, l'usage langagier est symbolique⁹⁸, car l'enjeu de cette scène repose sur la légitimité du paysan à se trouver dans un espace urbain, bourgeois. Sa remarque (« c'est délicat ») est pourtant très pertinente car la situation potentiellement charivarique du couple est réellement « délicate ».

Le sabot a donc une place dans l'univers urbain, mais sous une forme esthétisée, fragile et décorative, comme une image de la campagne miniaturisée et exposée pour le plaisir des gens de la ville. Urbain Coindet a bien conscience de ce décalage entre son corps de paysan⁹⁹ et l'ameublement de la pièce (il est noté en première version : « Quand on a des mains de paysan comme j'en ai, on ne devrait pas. [...] Je suis pas fait pour vivre au milieu de la fanfreluche » (*TAC, Notes* : 1379)). Les sabots qu'il ne porte pas à la ville semblent pourtant faire corps avec sa personne comme s'il ne pouvait, symboliquement, plus les enlever.

Si Urbain Coindet et Justin Galuchey ont en commun d'être des « boiteux » temporaires, leur réaction face aux préjugés sociaux diffère. Le comptable se soumet : « “[j]e n'avais pas d'aptitudes”, murmura-t-il avec une grande humilité » (*AR*, 212) tandis qu'Urbain

⁹⁶ On songe également à l'expression « mêler les sabots » pour désigner une relation sexuelle. Cette expression se trouve dans la nouvelle « Les Sabots » (1883) de Maupassant

⁹⁷ Arnold Van Gennep, 1998, [1943], « Cérémonies familiales : du berceau à la tombe », *Le Folklore français*, vol.1, Paris, Robert Laffont, p. 360-366.

⁹⁸ Jean-Marie Privat, 2009, « Parler d'abondance. Logogénèse de la littérature », art. cité, p. 84-85.

⁹⁹ Pierre Bourdieu analyse la prise de conscience de la condition paysanne avec la conscience du corps : « C'est parce qu'il saisit son corps comme empaysanné qu'il a conscience d'être paysan empaysanné. Il n'est pas exagéré de prétendre que la prise de conscience de son corps est pour lui l'occasion privilégiée de la prise de conscience de la condition paysanne. » Pierre Bourdieu, *Le Bal des célibataires*, *op. cit.*, p. 117.

entre en résistance, son prénom laissant entendre qu'il a bien « sa » place dans l'univers urbain.

1.3.2. Portraits d'« idiots » à la ville et à la campagne

Brûlebois et Capucet ont en commun d'être des vieux célibataires vivant à la marge de la société et possédant les caractéristiques requises au statut de personnages liminaires¹⁰⁰. Tous les deux ont été scolarisés, mais par choix, se sont réfugiés dans l'« idiosphère¹⁰¹ », davantage révélateurs qu'acteurs des logiques rationnelles, que ce soit en ville ou à la campagne. Figures laides mais attirant l'empathie, leur présence dans le texte dépasse le souci de réalisme.

Brûlebois, le renoncement à l'acculturation

Brûlebois, dans le roman éponyme est défini par son « goût de l'ivrognerie et son inaptitude à saisir les réalités » (B, 19). Cet ancien sous-préfet, devenu commissionnaire et porteur de valises à la gare, a tourné le dos à sa vie d'antan. Le « vieil enfant alcoolique » (B, 15) a renoncé à son héritage scolaire et « [à] l'âge de cinquante-sept ans, il avait gardé intacte la faculté de s'étonner des choses les plus simples » (B, 17). Les cafetiers ne peuvent refuser de servir à boire à celui « qui avait été au collège avec Gendot le notaire, Basquin l'avoué, et tant d'autres messieurs considérables qu'il tutoyait – la chose était notoire » (B, 16). Mais son passage à l'école a fait de lui un homme capable de « parler comme un livre¹⁰² » ce qu'il revendique :

« Y a encore rien de tel que de causer avec les gens pour comprendre les bienfaits de l'instruction, pas vrai ? Il peut pas croire que j'avais ma loge, c'est pourtant la vérité. Et les distributions de prix ? Je prononçais un discours d'une heure de temps pour vous dire que je suis pas le premier venu... » (B, 32).

La qualité de la performance orale est directement liée aux valeurs positives de l'instruction scolaire ce que souligne Brûlebois qui en a la conscience. Il est par ailleurs prêt à proposer en offrande son « bachot de philosophie » (B, 69) en échange pour la fin de sa vie

¹⁰⁰ « L'idiot prendrait place, dans cette catégorie, à côté de certains illuminés, saints des temps modernes, hommes ou enfants sauvages, vieux célibataires, éternels adolescents, etc. » Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais, Marie Scarpa, *Idiots Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, op.cit., p. 11.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰² Françoise Waquet, « Un monde réglé », 2003, *Parler comme un livre, L'oralité et le savoir (XVII^e –XX^e siècle)*, Paris, Éditions Albin Michel, p. 151-185.

d' « une place sous l'acacia, devant la sortie des voyageurs » (B, 70). Ce souhait n'est pas exaucé, Brûlebois va se retrouver sous l'emprise graphique d'une autre institution, l'hôpital.

Si Brûlebois utilise à plusieurs reprises l'apophtegme¹⁰³ latin cela reste toujours cependant de manière détournée, comme un souvenir un peu flou de ses années d'études. Ainsi, il prononce : « *Sic transit gloria mundi*¹⁰⁴ » (B, 33) en conclusion de ses aventures sentimentales malheureuses et « *Quisquis laborat beatus sit*¹⁰⁵ » (B, 67) pour convaincre ses auditeurs au café. Mais la première citation concerne la nomination d'un pape et ne semble pas de circonstance tandis que la seconde est faussement attribuée par Brûlebois à Démosthène et de nouveau n'a pas d'écho dans la situation d'énonciation. Par l'emploi de références lettrées, le personnage demeure à la lisière de l'acculturation, comme plongé dans un état réel mais terni par le temps.

L'apparence physique, et notamment vestimentaire, du personnage corrobore son souhait d'exister à la marge des normes communes :

Il avait une façon de s'habiller bien agréable aussi. Ses vêtements, provenant de quelque largesse d'une âme pitoyable, étaient toujours trop grands. Son veston se donnait des airs de redingote et ses culottes, encore que diminuées par un large pli au bas des jambes, se tassaient en accordéons, dignes d'inspirer Charlot. Il était généralement coiffé d'une casquette à oreilles relevées, posée sur ses cheveux ébouriffés, timidement, comme un chapeau neuf sur la tête d'un premier communiant (B, 16-17).

Bien malgré lui, Brûlebois est un « passeur ». À l'image du copiste Bartleby dont le renoncement à écrire devient une incarnation de la résistance, Brûlebois symbolise le renoncement heureux. Le jeune Charles Reboudin en fait un acte de foi : « Brûlebois avait l'art de s'amuser de rien. Il m'a laissé un héritage, et je veux être un prêtre du farniente » (B, 103).

¹⁰³ Au sujet des apophtegmes, je renvoie à la consultation de Charlotte Schapira : « [...] l'apophtegme n'est pas proverbe, parce qu'il est une formule à paternité non seulement connue mais – qui plus est – illustre. Il partage cependant avec le proverbe le fait d'être une citation de notoriété générale et faisant partie, par conséquent, d'un savoir commun au locuteur et à l'interlocuteur ; comme le proverbe, l'apophtegme est une formule à forme fixe, et qui s'intègre telle quelle dans le discours continu. [...] l'apophtegme présente une autre différence essentielle avec le proverbe : il est un énoncé allusif, lié déictiquement aux circonstances de l'énonciation première, [...] » Charlotte Schapira 1999, *Les Stéréotypes en français : Proverbes et autres formules*, Paris, Éditions Orphrys, en particulier p. 111.

¹⁰⁴ « Ainsi passe la gloire du monde ». Cette locution latine est généralement présente dans les pages roses du dictionnaire Larousse. Le dictionnaire des locutions latines apparaît dès la première édition du *Nouveau dictionnaire de la langue française* de Pierre Larousse en 1856, consultable en ligne sur le site Gallica.

¹⁰⁵ « Que celui qui travaille soit heureux ». Cette expression est vraisemblablement un emprunt à une grammaire latine.

Le narrateur n'emploie pas le terme de marginal pour définir Brûlebois. C'est le personnage lui-même, au travers de son attitude qui rend compte de son caractère marginal. Alors qu'il se rend à un enterrement, il choisit de se tenir à la fin du cortège :

Brûlebois attendit que le cortège fût formé et prit la queue. Non pas qu'il se trouvât déplacé au milieu de tous ces messieurs en habits de fête. Il pensait ne le céder à personne pour l'élégance et la bonne tenue, mais il se trouvait mieux à la fin. Il se détachait du cortège comme une signature, et son horizon, au lieu d'être limité à des chapeaux melons, était bien plus varié. Il pouvait se livrer à d'intéressantes observations (B, 52).

Ce positionnement dans l'espace rend compte des sens multiples du caractère marginal. Il se met ainsi, volontairement, en bordure d'un événement car il se tient à la périphérie (« prit la queue », « la fin »), et se montre extérieur ; il est spectateur (« horizon varié, se livrer à d'intéressantes observations »). Il est dans l'espace graphique de la marge où se trouvent les commentaires d'un texte. Sa position délimite l'espace : il le cadre (notion de fin) de manière concrète mais aussi de manière figurative dans la comparaison avec la signature. Ce corps qui se positionne est un corps qui émerge, qui signe sa présence au bas d'une liste. Il l'en est ainsi car Brûlebois, tout en accomplissant un geste pur d'oralité (participation à un cortège) exprime, au travers de la comparaison avec la signature, son « capital littéraire¹⁰⁶ ».

Brûlebois, comme le conclut le narrateur « débonnaire devant les hommes, pur devant Dieu » (B, 103) vit avec l'absence de toutes convoitises : « Je n'ai été qu'un pauvre purotin et j'ai vu sans envie les hommes qui sont riches. Je ne les ai même pas méprisés » (B, 90). Celui qui possède « une tête d'aegypan apaisé » (B, 16), est un vagabond de la ville, heureux, figure littéraire, le proche parent du charlot cinématographique¹⁰⁷.

Capucet, l'idiot nécessaire au village (et au roman) ?

Présent dès le premier chapitre du roman, Capucet est aussi le personnage central dans la mesure où il dénoue l'intrigue. Le récit se clôt sur l'image du garde champêtre agonisant sur la table de cuisine de Coindet. Autel profane, la table est à mettre en lien avec la faïence bleue, qui, une fois décrochée, permet la pendaison d'Aurélié Coindet dès les premières lignes. Il est vrai que ces deux morts « arrangent » la biographie de certains personnages

¹⁰⁶ Jean-Marie Privat, « Un habitus littéraire ? », art.cité, p. 125. Brûlebois est un ancien sous-préfet, figure lettrée au regard de la société et des institutions.

¹⁰⁷ « [...] Charlot est souvent lui-même une pensée gestuelle : il n'habite que son propre corps en mouvement, pour renouveler constamment l'aventure de sa propre vie matérielle. Une matérialité qui échappe au monde qui l'entoure, un monde qui n'a aucune prise sur lui une poursuite pour Charlot n'est qu'esquives successives. » Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, op.cit., p. 160.

même si elles troublent la quiétude de la commune villageoise. Ainsi, la mort d'Aurélie va permettre le remariage d'Urbain Coindet avec la jeune femme qu'il aime et le décès de Capucet évite le bain de sang attendu dans le conflit qui oppose Urbain Coindet et son futur beau-frère. Jeanne Brégard, la nouvelle compagne d'Urbain orchestre ces tensions, en conversant avec la Vierge : « La Jeanne n'avait presque pas d'hypocrisie. Tout à l'heure, en apprenant que l'Aurélie s'était pendue, elle avait trouvé que la Sainte Vierge faisait bien les choses » (*TAC*, 246), et : « Dans un coin de la cuisine, la Jeanne remerciait la Sainte Vierge de toutes les choses qu'elle avait faites pour elle et priait aussi pour le repos de Capucet » (*TAC*, 349).

Capucet est un personnage singulier, non seulement dans la construction romanesque mais aussi comme révélateur des comportements humains. Il est bien un lien physique et moral entre deux communautés : « Seul de Cantagrel, Capucet était accueilli dans les maisons de Cessigny comme s'il eût été des leurs ; [...] » (*TAC*, 234) ; « Faisant la navette entre les derniers rangs de Cantagrel et le groupe de Cessigny, il cherchait une ornière, [...] » (*TAC*, 269) ; « Il rit encore, content d'avoir rendu service au Noré et à Coindet » (*TAC*, 276). Sa candeur lui fait tenir le rôle d'arbitre dans les conflits car il est un observateur neutre : « Capucet plaignit le curé et voulut excuser les fidèles de Cantagrel » (*TAC*, 283). Mais lorsqu'il s'exprime en tant que garde champêtre, il n'est pas écouté : « Capucet, agent de l'autorité, voulut dire quelque chose. On ne l'entendait pas, on ne le voyait pas » (*TAC*, 222). Sa bonne volonté ne remplace pas son manque de compréhension des événements : « Capucet était étonné. Il y avait toujours des choses qu'il ne comprenait pas » (*TAC*, 276). Ses tentatives d'évitement des querelles sont souvent vaines : « Coindet était devenu tout blanc. Capucet qui ne l'avait jamais vu dans cet état-là, le prit par la manche de son veston. Coindet ne le sentit même pas » (*TAC*, 279) ; « “Le bon garçon, c'est toi, Capucet. Seulement, voilà, t'es rusé comme un veau de trois jours à peu près. Y a des choses que tu peux pas te douter qu'elles sont.” [...] Mais le Frédéric avait oublié Capucet » (*TAC*, 288). À la toute fin, son corps sacrifié sera ce rempart ultime face à la violence des autres car cette dernière ne semble jamais l'atteindre : « Capucet sourit à l'univers apaisé » (*TAC*, 336). Les ennemis d'hier redeviennent des amis, unis par l'homicide :

Penchés sur le visage du mourant, Brégard et Coindet pleuraient à grands sanglots d'homme. Coindet avait mis ses mains sous la tête légère et baisait le front blanchi à la mort, tandis que Brégard haletait :

« Capucet, cause-moi. C'est nous, tous tes copains. Ah, vingt dieux, il bouge. Capucet, mon gentil. Je toucherai plus un fusil, je te jure, on fera ce que tu voudras. Tu

vois, j'aime bien Coindet. Ne saigne plus, ah mal sur nous... » [...] Les quatre meurtriers, abrutis et silencieux, regardaient le pauvre corps allongé sur le bois (TAC, 348-349).

Capucet est un personnage liminaire comme Brûlebois mais jamais en marge du récit comme peut l'être Aurélie Coindet avec qui on peut lire une construction en miroir¹⁰⁸. La spécificité du personnage permet au narrateur d'amplifier les caractéristiques des communautés présentes, qui se font face. Le garde champêtre relie les hommes car il constitue un alter ego pour chaque individu tout en demeurant l'idiot qui parle « d'une voix innocente qui ne sa[it] rien de rien » (TAC, 231)¹⁰⁹.

Brûlebois et Capucet, les précurseurs d'une tradition de l'idiot dans les romans de Marcel Aymé ?

À l'instar de Brûlebois, Marcel Aymé a donc créé Capucet, un « grand benêt » (TAC, 231), garde champêtre mais aussi, comme nous venons de le voir, l'idiot du village. Physiquement, il est à l'opposé de l'ivrogne dolois (petit homme courtaud, large d'épaules et bas de cul (B, 16)). Capucet est « long et sec comme acacia en hiver, [a] la voix chevrotante et du nez » (TAC, 220). Brûlebois et Capucet ont cependant beaucoup de points communs : un alcoolisme vécu comme un but suprême, un célibat et une empathie forte qui intègre les humains dans un univers harmonisé. Tous deux sont en réalité les premiers d'une série de personnages qu'on pourrait classer comme étant des êtres simples, candides. Par la suite, chaque roman de la campagne proposera un personnage proche de Capucet. Ce sera le facteur Déodat dans *La Jument verte* (1933), le paysan-garagiste Gustalin dans *Gustalin* (1938), le fossoyeur Requiem dans *La Vouivre* (1943).

Ils se démarquent chacun par une intelligence restreinte : pour Déodat « C'est joli la rosée dans la haie, les grands acacias. Mais lui n'en sait rien, il n'a pas besoin d'y penser » (JV, 892) ; Gustalin fait partie des « personnes sans malices » (G, 612) ; et quant à Requiem « [L]es idées lui venaient lentement » (V, 567). Malgré cette innocence, ils exercent tous une

¹⁰⁸ Capucet présente aussi d'importantes analogies inversées avec le personnage pour enfants, Bécassine. Je propose de lire l'article « Bécassine ou comment on fait les bécasses » de Marie-Christine Vinson, 2012, dans Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais, Marie Scarpa, (dirs)», *Idiots Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts, op. cit.*, p. 23-40. Marie-Christine Vinson montre en effet que Bécassine n'a pas de nez et souffre (selon ce que dit le personnage) d'un trop plein d'idées. Or, Capucet « a du nez » (TAC, 220) et « n'a pas d'idées » (TAC, 345). Et à l'inverse de la Bécasse, Capucet peut s'entendre phonétiquement comme « Capu sait »... Mais au-delà de ces oppositions, tous les deux sont véritablement restés dans un entre-deux propre aux personnages liminaires.

¹⁰⁹ Capucet est donc tout à la fois un innocent et un formidable médiateur. On retrouve cette caractéristique du « non-initié sur-initié » dans Marie Scarpa, 2009, « Le Personnage liminaire », *Romantisme*, vol. 145, n°3, p. 25-35.

profession au service des autres et ont beaucoup d'estime pour leur métier et pour eux-mêmes : « Déodat montait la côte en songeant qu'il était facteur. C'est une bonne place. S'il ne l'avait pas méritée, il ne l'aurait pas eue » (*JV*, 890) ; « Mais j'ai la prétention qu'un moteur me parle, à moi. Me parle comme une personne » (*G*, 509) ; « Faire une jolie fosse, bien d'équerre, sans un éboulis, les pans filant droit d'un coup jusqu'au fond, ce n'est pas tout le monde qui peut » (*V*, 567).

L'aspect pittoresque¹¹⁰ de ces personnages réside, en partie, dans ces professions qui les distinguent des paysans. Mais aussi dans leurs comportements en décalage avec leur condition sociale. Ainsi Déodat se lance dans une bagarre d'enfants : « Son sac de facteur qui pend sur sa hanche n'est plus qu'un sac d'écolier [...] il se jette dans la mêlée qu'il domine de haut, il soutient le chant d'une voix ample, et il gueule plus fort que les autres gamins, [...] » (*JV*, 894). Gustalin et Requiem se réfugient dans les rêves : « La Flavie, comme je lui ai dit, un jour qu'elle m'aura mal causé, je m'en irais d'ici pour toujours. [...] Un bon garage que j'amortis en cinq ou dix ans, sans me passer de bien vivre à côté » (*G*, 602) ; « La cloche de Vaux-le-Dévers s'était remise à sonner pour les noces de Requiem, qu'on célébrait au château en présence d'une assemblée de sous-préfets, de comtes, de marquis et de brigadiers de gendarmerie, pendant qu'il sautait, cramponné à la corde, dans le porche de l'église » (*V*, 702).

Ces personnages d'idiots sont récurrents dans l'œuvre romanesque et permettent de faire entendre au lecteur une polylogie culturelle¹¹¹ où le monde de l'écrit cohabite avec le monde de l'oral. En effet, ils sont tous les trois des personnages polylogiques dans la mesure où tous sont assujettis, certes à des degrés divers, à la rigueur scripturaire (Déodat livre le courrier, Gustalin apprend son métier dans un manuel et Requiem convoque la rectitude de l'équerre). Mais ils se distinguent par des manifestations orales surprenantes : Déodat se lance dans une mêlée d'enfants où il chante, gueule ; Gustalin et Requiem se réfugient dans leurs rêves qu'ils construisent en récit où réalité et onirisme fusionnent. Les personnages se réinventent un futur : Déodat « redresse sa taille de géant au milieu de ses camarades d'école » (*JV*, 894), Gustalin « sourit à des temps nouveaux » (*G*, 506) et Requiem « assis au bord d'un fossé effeuillait une marguerite » (*V*, 649). Dans l'espace romanesque, l'idiote à

¹¹⁰ Annick Salinesi, 2015, « Quelques personnages pittoresques dans l'œuvre romanesque de Marcel Aymé », *Cahier Marcel Aymé*, n°33, Villers-Robert, Éditions Société des Amis de Marcel Aymé, p. 107-121.

¹¹¹ « polylogie culturelle, que nous définissons comme l'interpénétration d'une cosmologie à dominante orale et d'une cosmologie plus ou moins structurée par l'écrit. » Jean-Marie Privat, 2017, « Le chapeau de l'arpenteur », art. cité, p. 63.

travers sa spécificité permet aussi de déconstruire les représentations homogènes de l'univers rural.

1.3.3. La campagne au pied de la lettre ou comment parler/écrire (de) l'« Autre »

Marcel Aymé interroge assez rapidement dans son œuvre la proximité, réelle ou non, de la langue littéraire, romanesque et la parole de l'autre, populaire et rurale. S'il se place dans une position légitime pour l'évoquer, c'est à double-titre. Il fait valoir tout autant son enfance campagnarde que sa connaissance du champ littéraire dans la prière d'insérer¹¹² de *La Jument verte* :

J'ai d'abord voulu rire à des souvenirs anciens dont plusieurs datent d'avant ma naissance, et puis faire le compte de mes sentiments d'amitié et de méfiance à l'égard de ces paysans que je crois ne pas mal connaître, puisque j'ai vécu de leur vie, très longtemps avant qu'on pût me convaincre d'être un « homme de lettres », c'est-à-dire un homme aveugle et sourd (mettons borgne et dur d'oreille) à tout ce qui n'est pas une proie flatteuse pour sa plume.

Dans ces quelques lignes, Marcel Aymé instrumentalise astucieusement la notion de véracité dans ce qu'il présente comme des souvenirs témoins du monde paysan. Or, ce roman bouscule les codes réalistes en introduisant un élément absurde (une jument verte) qui tiendra cependant des propos cohérents en référence à une culture réelle¹¹³. À travers deux autres romans, *Aller retour* et *Gustalin*, la voix narrative évalue encore différemment la difficulté de l'écriture romanesque à raconter un espace exogène.

¹¹² Extrait de la prière d'insérer écrite par Marcel Aymé pour son roman *La Jument verte*, citée par Pol Vandromme, *Aymé, op. cit.*, p. 147.

¹¹³ Pour une compréhension des procédés d'écritures qui permettent de lier réalisme et fantastique, notamment dans la voix narrative, je renvoie à la lecture de Charles W. Scheel, 2005, « Le réalisme magique de Marcel Aymé à Gabriel Garcia Márquez », *Réalisme magique et réalisme merveilleux, Des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, p. 123-148, en particulier p. 134 : « On retrouve donc ici la combinaison typique du réalisme magique ayméen, à savoir : une narration unissant l'invraisemblable et l'ancrage dans la réalité sans la moindre trace de vergogne rationnelle si je puis dire (ni de la part du narrateur ni d'une instance auctoriale), et l'intrusion parallèle d'un commentaire ironique et satirique des mœurs villageoises, dans cette même narration (intrusion surtout narrative, mais à coloration auctoriale à cause du pastiche littéraire : il y a du Voltaire et du Rabelais dans tout ceci). Bref, la réticence auctoriale joue son rôle consistant à ne pas menacer la résolution de l'antinomie des codes par le narrateur, sans qu'elle inhibe en quoi que ce soit sa verve de conteur : le mode magico-réaliste est sauf – et ironique. » et p. 136 : « La jument verte, c'est le cheval narratif magique dont l'auteur se sert pour pénétrer dans la Troie réaliste. »

« *La littérature lâche pied* » ?

Les années après-guerre voient revenir au goût du jour un « régionalisme triomphant¹¹⁴ ». La littérature régionaliste est mise à l'honneur par l'attribution de prix prestigieux et Marcel Aymé se place effectivement dans cette mouvance avec l'obtention du prix Renaudot¹¹⁵, plus significatif que le prix Corrad de la Société des Gens de lettres, obtenu en 1926 pour *Brûlebois*. Louis Pergaud a précédé Marcel Aymé dans la lignée des auteurs francs-comtois. Mais Marcel Aymé publiera finalement peu de romans à caractère régionaliste (5 se passent en terre franc-comtoise), la majorité a Paris en toile de fond. Les liens entre la littérature et les univers ruraux sont examinés dès *Aller retour*, lorsque Justin Galluchey, rend visite au notaire de son village natal. Le narrateur décrit le lieu en partant de la place du village mais, très vite les remarques généralisent l'image fantasmatique de la campagne née sous la plume de l'écrivain :

La littérature lâche pied, restituant la campagne aux paysans, qu'elle tenait prisonnière dans son réseau d'adjectifs et de métaphores. [...] Les choses rurales ont une valeur en dehors des mots, malgré la littérature qui s'obstine à chanter la nature en mètres usés. [...] C'est bien fait. À force de tirer sur la corde lyrique, il fallait qu'elle cassât. [...] Un jour, les médailles militaires ont fleuri sur la campagne française. Ça a commencé ce jour-là. La littérature était bien contente. Elle a dit : "C'est la guerre... appétits déchaînés... nouvel état d'esprit... Je n'y comprends rien, mais ma vieille mécanique est toujours solide et le moulin tourne." Le moulin tourne encore, il tourne à vide et les mots ont perdu leur superbe valeur... (AR, 199-200).

L'emploi du terme générique « la littérature » repris par trois fois sur quelques lignes souligne la prise de distance du narrateur avec le récit. Le commentaire est dépréciatif voire moralisateur (« c'est bien fait »). Dans le manuscrit initial, l'expression « les poètes parcheminés » remplace le terme « littérature ». Marcel Aymé a, semble-t-il, voulu renforcer le sentiment d'antagonisme entre une matérialité concrète, complexe (« choses rurales ») et une projection mentale, stéréotypée, prisonnière de l'univers littéraire. Et les poètes parcheminés renvoient à une littérature d'antan. Or, l'analyse faite dans ce texte englobe tout autant une vision passéiste qu'une estimation du champ littéraire contemporain où l'auteur (en

¹¹⁴ Anne-Marie Thiesse, 1991, *Écrire la France*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 99.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 201-202 : « Pendant une vingtaine d'années, le roman régionaliste rafle les prix décernés par les Goncourt [...]. Le Renaudot, créé en 1926 récompense cette année-là *Nicolo Peccavi* (Armand Lunel), puis en 1929 *la Table-aux-Crevés* (Marcel Aymé), en 1933 *le Roi dort* (Charles Braibant), en 1937 *Mervale* (Jean Rogissart), en 1945 *le Mas Théotime* (Henri Bosco). »

1927) peine à se faire accepter. On connaît, par ailleurs, l'opinion de Marcel Aymé grâce à sa participation à une enquête portant sur les dangers de l'exode rural :

Le seul danger incontestable, l'immense danger est d'ordre spirituel. Les paysans représentent une réserve inappréciable pour l'équilibre de la pensée, en ce sens qu'ils ne connaissent pas la standardisation. Ils vivent à l'abri de ce cauchemar citadin de la vie taylorisée qui traîne après elle son cortège funeste : paresse de la pensée à laquelle le machinisme se substitue de plus en plus, paresse du muscle, paresse de l'initiative, abolition du geste initial, de la pensée initiale, mort de l'individualisme au profit d'un bas égalitarisme de pensée. Voilà pourquoi il faut déplorer la dépopulation des campagnes qui représentent un capital de sagesse, un contrepoids à la civilisation mécanique, aux perroquets de la technicité qui ânonnent des mots creux prometteurs de jours radieux¹¹⁶.

Il y aurait donc, selon l'auteur, une déperdition de la relative altérité culturelle du proche lorsque la campagne se dépeuple au profit de la ville. La littérature peut alors se faire l'expression d'un imaginaire rustique, l'attrance pour une culture populaire présente dans des milieux cultivés et urbains¹¹⁷.

« *Un chromo de quatre sous* » ?

En 1938, dans le roman *Gustalin* Marcel Aymé propose une écriture nouvelle (par rapport à ses textes précédents) du monde rural. Comme il le précise, « [l]'histoire se présente un peu comme la fable retournée : le rat de ville venant cette fois rendre visite au rat des champs¹¹⁸ ». Victor Jouquier, professeur de la Sorbonne à la retraite, retourne dans son village natal, accompagné de son épouse, Sarah. Cette dernière regarde le village avec ses yeux de bourgeoise cultivée et commente/traduit dans une langue littéraire sa perception de l'espace :

Toute la matinée fut un enchantement pour tante Sarah. On était dans le mieux du printemps, sur la moitié mai. Derrière la maison, le grand jardin n'était qu'une floraison vaporeuse : fruitiers, plantes potagères, aubiers dans les haies, massifs de lilas, corbeilles

¹¹⁶ Extrait de la lettre écrite par Marcel Aymé le 8 août 1930 adressée à M. Raoul Toscan, citée par la Société des Amis de Marcel Aymé, *Cahier Marcel Aymé*, n°33, p. 13-15.

¹¹⁷ « Les lendemains de la Première Guerre mondiale suscitent ainsi une floraison d'organismes voués à améliorer la culture des masses, [...]. La solution passe par la redécouverte, voire l'invention d'une culture communautaire, des traditions folkloriques, la résurgence d'une culture paysanne et traditionnelle, danses, chansons, contes ou arts populaires, autrefois vilipendée par l'Église et les élites comme dégradante et maintenant réhabilitée. Ce "revivalisme" folklorique se développe autant dans les milieux de gauche (le Front populaire crée le musée des Arts et Traditions populaires) que dans ceux de droite. » Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France. 1860-1930, op. cit.*, p. 99.

¹¹⁸ Extrait de la prière d'insérer écrite par Marcel Aymé pour son roman *Gustalin*, citée par Pol Vandromme, *Aymé, op. cit.*, p. 151.

de fleurs. Un Monet, très réussi, dit-elle à l'oncle Victor, consciente de l'exaspérer. [...] Cette rivière était comme on en trouve dans les poèmes d'anthologie, avec des méandres, des coquetteries, des saules inclinés, des secrets. Tante Sarah la trouva exquise, un peu conformiste tout de même. Côté façade, on était dans le village. Sur le chemin où passaient des gens, des attelages, elle pouvait entendre les paysans, le patois du pays, qu'ils parlaient lentement, n'ayant, semblait-il, point d'autre souci que le balancement de leurs phrases, si fortement rythmées qu'elles sonnaient à des oreilles étrangères comme la récitation d'un chant. En face, de l'autre côté du chemin, demeuraient les Michelet, deux vieillards qui menaient une vie effacée, sans famille. Ils avaient perdu leurs trois fils à la guerre et la ferme était grande (G, 522).

La voix narrative joue un double jeu. Elle s'associe à la voix du personnage (emploi du « on », insertion du dialogue direct, langue littéraire parodiée) tout en l'encadrant avec des formulations courtes, proches de la langue orale (« le mieux du printemps, sur la moitié mai », « ils avaient perdu leurs trois fils à la guerre et la ferme était grande »). Dès son arrivée dans le village, le narrateur souligne le clivage culturel entre tante Sarah et les ruraux. Sa lecture des lieux la maintient dans un ressenti artistique qui la rend aveugle à la réalité quotidienne, à savoir la présence de cette ferme trop grande, preuve d'une tragédie locale et banale. Il y a, ainsi, une rupture temporelle entre le cadrage chronologique du récit (« mieux du printemps, moitié mai », « la guerre ») et l'évocation de lieux qui existeraient hors d'un temps vécu (poèmes, tableau de Monet, chant). La campagne et « [s]es paysans seraient des vestiges vivants du temps passé¹¹⁹ » que la littérature met au goût du jour. Le personnage mondain, cependant, n'entend pas (ou feint de ne pas entendre) cette distorsion propre à la fiction. En effet, Sarah Jouquier tente de dialoguer avec les ruraux comme si elle était, non pas à la campagne, mais dans un salon parisien :

[...] elle avait tenu devant la famille du menuisier les propos suivants : « Cette petite église de Chesnevailles, je l'aime de tout mon cœur. Hier après-midi, je priais devant l'Immaculée Conception accrochée à un pilier, vous savez la Vierge, et tous ces angelots avec leurs petits culs roses. Un chromo de quatre sous, un pauvre article de bazar à bondieuseries...mais la présence de Dieu en faisait un pur, un adorable chef d'œuvre, mille fois plus touchant qu'un tableau de maître parce qu'il ne devait rien qu'à Lui. [...]

¹¹⁹ Jean-Marie Privat, 2014, « Un gros livre noir... » : Un entretien sur le folklore avec Jean-Marie Privat, dans *L'Art du folklore. Europe – Afrique – Amériques*, sous la direction de Mélina Cariz, Alice Delmotte-Halter, Salomé Roth et Vinciane Trancart. Avec la collaboration de Jean-Marie Privat, Nancy, PUN-Éditions Universitaires de Lorraine, coll. "EthnocritiqueS. Anthropologie de la littérature et des arts", p. 273-312.

Et quel personnage pittoresque, ce M. Taille, avec son ventre et son tablier à bavette. Je vous dirai qu'il m'intimide... » (G, 539).

Ces considérations sont reçues différemment par les auditeurs. Le mari d'abord s'indigne car il perçoit les jugements de sa femme comme des injures faites aux locaux :

« Vous avez parlé d'un chromo de quatre sous et d'une bondieuserie, c'est faire bien peu de cas d'une chose à laquelle ils sont probablement très attachés. [...] Une acrobatie de femme savante, [...]. Mais le comble, c'est le pittoresque de Taille ! [...], mais vous devriez sentir ce que cette notion de pittoresque a d'essentiellement citadin et, dans le cas particulier, d'insolent citadin. Les gens de Chesnevailles ne sont nullement flattés de vous fournir des personnages d'album et, quoi que vous puissiez penser, ils ont d'autres raisons d'être » (G, 539-540).

La référence au chromo¹²⁰ permet à Victor Jouquier de rappeler à sa femme le caractère « déplacé » de ses remarques sur les objets de dévotion. En effet, les goûts de l'intellectuelle parisienne¹²¹ n'ont pas, littéralement, leur place dans l'univers rural qu'il convient de maintenir à distance¹²². En réalité, le narrateur précise que « ce qui les [gens du village] choquait, au contraire, c'était sa simplicité, son empressement à vouloir être des leurs » (G, 541). Le langage de Sarah serait donc acceptable à condition qu'il demeure celui d'une personne extérieure et étrangère au village, du moins aux yeux des habitants. Mais son mari semble avoir lui-même oublié ses mises en garde, se vexant de voir des pots de confiture dans le buffet de la ferme de son neveu en lieu et place de ses quinze tomes des *Origines du jansénisme...*

Le narrateur donne une description de Sarah Jouquier, insistant sur l'éloignement de son personnage avec les villageois :

Quand elle vexait, on ne pouvait lui en vouloir, c'était par naïveté ou par trop d'instruction (des riens, des façons d'accueillir certains usages locaux, par exemple, qui

¹²⁰ Ce chromo n'est pas sans rappeler une scène du roman *Aller retour*. Dans ce dernier, le peintre Louis Moselet, ami de l'oncle Suprême, propose de faire « une composition » de la photo de mariage, autre détournement d'un objet valorisé pour des raisons non esthétiques dans le monde rural.

¹²¹ Peut-être faut-il voir au travers de Sarah Jouquier, une critique des auteurs mondains, à l'instar de Proust. Il note en effet dans sa prière d'insérer de *Gustalin* : « J'ai introduit une dame juive dans le cortège du rat de ville. Son rôle n'est guère que de témoin, mais il m'a paru que cette personne, par sa simple présence, saurait mieux qu'une autre fixer la position du citadin en face des ruraux. Depuis qu'un certain nombre d'entre eux, renonçant à une indépendance exemplaire, se sont condamnés à n'être plus que des crieurs de slogans intellectuels, les Juifs semblent en effet porter en eux et résumer l'essentiel de l'esprit citadin. » extrait de la prière d'insérer écrite par Marcel Aymé pour son roman *Gustalin*, citée par Pol Vandromme, *Aymé, op. cit.*, p. 151-152.

¹²² « [...] il n'est pas de lutte à propos de l'art qui n'ait aussi pour enjeu l'imposition d'un art de vivre, c'est-à-dire la transmutation d'une manière arbitraire de vivre en manière légitime d'exister qui jette dans l'arbitraire toute autre manière de vivre. » Pierre Bourdieu, *La Distinction, op. cit.*, p. 60.

faisaient penser à l'étonnement d'un Européen dans un village nègre, ou encore une inaptitude à en juger autrement que d'un point de vue si général, si hautement humain, qu'on se faisait l'effet d'un être gothique, attardé dans un autre millénaire) (G, 521).

L'utilisation des parenthèses interpelle le lecteur comme une mise en garde, le narrateur tient un commentaire extra diégétique comme cela a été analysé auparavant. On peut supposer qu'il interroge la place de la littérature de terroir (« la célébration du monde rural et des traditions paysannes est un phénomène général à l'Europe de la première moitié du XX^e siècle¹²³ ») ; ou encore la mode du « roman nègre ». En effet, « [l]e paysan intéresse pour ce qu'il représente d'élémentaire, de primitif. Il en est de même pour le "nègre"¹²⁴ ». Mais, surtout, le narrateur évoque directement le contexte des colonies et des expositions universelles où se trouvent, mêlées, les notions de primitivisme, évolutionnisme et différentialisme culturels¹²⁵. Victor Jouquier y fait directement référence dès le premier chapitre en dissuadant son épouse de « visiter » la cuisine de Gustalin : « " — Voyons Sarah, je vous en prie, restez là. Les maisons de Chesnevailles ne sont pas des ménageries" » (G, 508)¹²⁶. Sarah Jouquier, en estimant les gages honteusement bas de la bonne à la campagne, construit un discours évolutionniste. Mais la valorisation du patois en tant que diversité du langage évoque un récit différentialiste et le « chromo de quatre sous » élevé au rang « d'adorable chef d'œuvre » devient un argument en faveur du primitivisme. C'est pour cela que Sarah Jouquier est décrite comme étant à la fois naïve et trop instruite. Victor Jouquier est, certes, un universitaire mais il « se présent[e] à peu près comme un vieux paysan qui [a] passé sa vie dans des habits du dimanche » (G, 521) et comme son neveu paysan, a une « méthode pour reconnaître le bien et le mal en les tâtant avec la main, comme une poire ou un camembert [...] » (G, 542). En réalité, le regard porté vers celui qu'on évalue comme étant l'Autre doit être nuancé. En effet, la voix narrative et celle des personnages peuvent exprimer des sentiments complexes, plus divers qu'il n'y paraît à première vue.

¹²³ Anne-Marie Thiesse, *Écrire la France, op.cit.*, p. 240.

¹²⁴ Éliane Tonnet-Lacroix, 1993, *La Littérature de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Paris, Nathan, p. 90.

¹²⁵ « Les années 1930 sont encadrées par deux expositions internationales, coloniale en 1931, "universelle" en 1937, qui revendiquent pour Paris le statut de capitale du monde. Le souci de manifester tout à la fois la grandeur de l'empire et la valeur universelle du message de la France se traduit d'une façon tangible dans l'érection du temple qu'est le Musée de l'Homme. Le nouvel humanisme qui s'affirme dans l'entre-deux-guerres se veut à la fois pleinement universel, au sens où il entend prendre en compte toute l'humanité, et fondé sur le postulat que Soustelle appelle "la variété des cultures et de leurs expressions". » Benoît de l'Estoile, 2010, [2007], *Le Goût des Autres. De l'exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, p. 136.

¹²⁶ Le terme de « ménagerie » pourrait évoquer les expositions ethnographiques de la fin du XIX^e siècle à Paris. Je renvoie à la lecture de William H. Schneider, 2004, [1982], « Les expositions ethnographiques du Jardin zoologique d'acclimatation », *Zoos humains Au temps des exhibitions humaines*, sous la direction de Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo, Sandrine Lemaire, Paris, La Découverte, p. 72- 80.

Est-on toujours le (bon) Sauvage de quelqu'un ?

Dans *La Table-aux-Crevés*, comme je l'ai montré auparavant, le narrateur souligne la distance et la méfiance croisée des citadins à l'égard des ruraux¹²⁷. Mais Urbain Coindet se montre aussi négatif et critique face à « ces gens-là » (*TAC*, 311) : « Pendant le repas, il voulut être gai, fit des plaisanteries sur les logeurs. La Jeanne riait de l'entendre imiter, avec une petite voix de tête, les intonations distinguées de la propriétaire » (*TAC*, 308) ; « Coindet n'aimait pas les logeurs et raillait la dignité de leur maintien » (*TAC*, 310). Mais Coindet reproche surtout à la communauté urbaine les velléités de domination sur le monde rural :

« Qu'est-ce qu'ils ne se croient pas, disait-il à la Jeanne. C'est arrogant parce que ça a du meuble et quatre sous de retraite. Mais je ne changerais pas tout ce qu'ils ont seulement contre la Table-aux-Crevés. » La Jeanne protestait mollement :

« Ça n'est pas du mauvais monde. Ils ont les idées d'ici, qu'est-ce que tu veux.

— Tais-toi donc, des aristocrates qui voudraient nous dominer. Ah oui, les idées de la ville, c'est du propre. Ça vaut encore mieux de manger son lard chez soi que de la galantine au milieu de ces gens-là » (*TAC*, 311).

En somme, Urbain Coindet ne s'offusque pas de la présence de deux univers, l'un rural et l'autre citadin. Mais il n'accepte pas que les valeurs (économiques et sociales) de la ville oppriment les siennes. Pourtant, lui-même hiérarchise les habitants du hameau voisin à son village : « [...] on sait ce que c'est que les bonnes personnes de Cessigny » (*TAC*, 338). En cela, il ne fait qu'être l'écho de la pensée villageoise : « On disait, que c'était de la graine à part » (*TAC*, 233) ; « On est bien obligé de dire les choses comme elles sont. Ces gens de Cessigny, c'est de la graine difficile ; je cause des hommes, bien entendu » (*TAC*, 338). Présentés comme des êtres dénués de conscience politique, ils ne sont donc pas des citoyens au même titre que les habitants de Cantagrel :

Presque toujours indifférents aux initiatives de la municipalité, les gens du hameau, lorsqu'il s'agissait de questions religieuses, avaient une façon de donner leur avis qui sentait le sang frais. Ils ne s'occupaient pas de politique et étaient toujours en retard d'un ou deux présidents de la République (*TAC*, 234).

¹²⁷ On se reportera aux recommandations faites à la collecte de données sur le folklore dans *Revue du folklore français/ organe de la Société du folklore français*, janvier-février 1930, n°1, « Plan d'enquête », p. 41 : « Ne pas faire l'esprit fort, ni le monsieur. Dissimuler ses connaissances scientifiques ; faire la bête, l'ignorant. Les paysans sont réticents et timides en dehors de leurs connaissances agricoles : ils ont peur qu'on se moque d'eux, qu'on les regarde comme arriérés. [...] La puissance d'attention moyenne est faible dans les milieux ruraux : trois quart d'heure de questions sont un maximum ; cesser l'enquête dès qu'on s'aperçoit de la fatigue et de la distraction de l'interrogé » consultable en ligne sur <https://gallica.bnf.fr>

Et :

Le hameau de Cessigny, qui faisait partie de la même commune et de la même paroisse que Cantagrel était étranger aux conceptions de la politique pure. Il suffisait à ces bûcherons qu'il y eût un gouvernement. Ils croyaient qu'il y avait un gouvernement comme il y a des rivières, des montagnes. La moitié des hommes étaient interdits de leurs droits civils pour condamnation. L'autre moitié, par solidarité, s'abstenait de voter. [...] Lorsque les libertés paroissiales leur paraissaient menacées, les hommes du hameau avaient une manière souvent décisive d'intervenir, presque toujours brutale. On voyait bien, disait Forgeral avec un dédain rageur, qu'ils n'avaient pas l'habitude de la politique » (*TAC*, 251).

Comme le fait remarquer le maire Forgeral, les habitants du hameau manquent d'esprit civil. Les méthodes violentes dont ils usent pour résoudre les conflits et leur méconnaissance des rouages administratifs font des « paroissiens de Cessigny [...] des étrangers » (*TAC*, 251). Jeanne, elle-même habitante du hameau compare Urbain Coindet aux hommes du hameau : « Au hameau, les hommes étaient d'une autre trempe » (*TAC*, 337).

L'incivilité supposée augmentée d'un rapport spécifique à la nature conduisent Urbain Coindet à devenir un « sauvage » à Dole mais le paysan évalue de la même façon les habitants du hameau. Ces derniers ne sont d'ailleurs pas en reste pour garder secrets certains savoirs comme leurs liens avec les morts : « Les morts ne se résignaient guère et il y avait des nuits où ils n'en finissaient pas de se plaindre dans les arbres. De tout cela, on ne parlait qu'entre gens de Cessigny. On laissait à leur méprisable ignorance les habitants de la plaine [...] » (*TAC*, 234). La voix narrative ironise le dédain des gens de la ville : « Plusieurs locataires, du monde très convenable, s'étaient montrés offusqués du sans-gêne » (*TAC*, 310). En ce qui concerne les ruraux et leurs inimitiés envers les gens du hameau, le narrateur ne prend pas position et souligne que cette opposition est réelle mais non permanente. Ainsi Coindet nuance les propos négatifs de son ami Victor : « “ — C'est un air qu'ils ont comme ça, dit Coindet timidement. Dans le fond, ils sont ni meilleurs ni pires qu'ailleurs ” » (*TAC*, 338). Le même Victor avait aussi tenu des paroles semblables : « “il est fait comme les autres” » (*TAC*, 331). Quant à Frédéric Brégard, il précise que sa querelle avec Urbain Coindet ne doit pas nourrir les ressentiments des gens du hameau envers ceux du village¹²⁸ :

¹²⁸ La version manuscrite est encore plus éloquent : « Ça m'est arrivé d'aller à la chasse avec ceux de Cantagrel. Quand on tuait deux lièvres, on avait chacun un lièvre ; quand on en tuait trois, il voulait qu'y en ait deux pour moi. Un homme du bois et un homme du plat, est-ce que ça ne fait pas deux hommes. Moi je ne veux pas qu'il y ait de la bataille parce qu'un de Cantagrel m'a fait du tort. Il aurait pu être du hameau la même chose. Des fois

« Quand la culture gagnait guère, ceux de la plaine venaient travailler l'hiver au bois. J'ai travaillé avec eux, on était payé pareil. Vous vous regardez comme des chiens, pour quel os, Bon Dieu. Souvent je me suis trouvé d'aller à la chasse avec un de Cantagrel : un homme du bois et un homme du plat. Quand on tuait deux lièvres, est-ce que ça ne faisait pas un lièvre pour chacun. [...] La chose de régler me regarde, rien que moi » (*TAC*, 335-336).

La mésalliance entre les habitants du hameau et du village semble donc moins importante que celle qui règne entre univers rural et urbain, du moins si l'on écoute attentivement la voix narrative.

La structure des romans de Marcel Aymé exprime la complexité culturelle des univers représentés. Entre un attachement à des pratiques rurales et l'attraction vers un modernisme urbain, les personnages de fiction sont au cœur de conflits, jugent, évaluent l'« Autre » en mesurant l'altérité à l'aune de codes culturels propres. Les habitants des villes méprisent les gens de la campagne tout en folklorisant les espaces ruraux comme s'ils étaient des réserves de vérités premières. Les habitants des champs sont attirés par des modes de vie urbaine mais se dénigrent dans cette recherche. Marcel Aymé, au travers de la voix narrative met en garde le lecteur contre une littérature qui s'égare parfois dans des espaces exogènes qu'elle tente d'enfermer sous l'emprise littéraire. De la même manière, Marcel Aymé revendique non sans humour son enfance à la campagne et son appartenance au champ littéraire... S'il fustige un langage littéraire quelque peu emprunté et artificiel, il n'en demeure pas moins fidèle à des traditions littéraires en soumettant à ses textes, une intertextualité assumée comme un écho littéraire.

on a des disputes, le cœur nous chauffe contre un homme qu'a pas bien agi, contre une chose qui est parce qu'elle s'est trouvée d'être. Que ça ne vaut pas la peine. Vous étiez tous à vous regarder comme des chiens » (*TAC, Notes et variantes*, 1386).

Partie 2. Des récits cousus de fil blanc ou comment lignes droites et courbes s'entremêlent dans la trame romanesque

*Tel est le pouvoir du langage : lui qui est tissé
d'espace, il le suscite, se le donne par une ouverture
originnaire et le prélève pour le reprendre en soi*

— Michel Foucault, *Dits et écrits*, p. 439

Les personnages romanesques de Marcel Aymé évoluent dans des espaces aux descriptions sommaires. Pourtant, la présence d'une ligne, visible ou imaginaire dans les paysages sert l'idée d'organisation morale de l'espace. La notion de temps peut également se lire au travers de la mesure omniprésente et du pouvoir exercé ou subi par ce schème. L'architecture textuelle propose cependant des distorsions à cette rectitude. La présence de coins, comme autant de recoins à la raison graphique, sont à analyser dans divers lieux. Les déplacements de certains personnages sont des déambulations, parcours originaux aux tracés singuliers. Enfin, l'exemple de la cuisine dans *La Table-aux-Crevés* nous permettra de nous déplacer de l'épicentre à la périphérie en suivant le fil conducteur de la violence humaine qui est mû par sa propre logique.

2.1. Quand la ligne (de conduite ?) s'impose au-dehors et au-dedans du texte romanesque

Le récit romanesque soumet partiellement l'espace et le temps à l'image de la ligne droite qui traverse de part en part la trame narrative. Il convient d'en mesurer l'importance et l'impact dans la biographie des personnages.

2.1.1. Au-dehors, des paysages à l'équerre

En ville comme à la campagne, dans les romans de Marcel Aymé, on lit une géométrisation des paysages dans lesquels l'appareil politique applique des systèmes de

mesures qui codifient l'espace. L'invention d'outils techniques a d'autre part permis de segmenter et d'organiser la nature, considérée non plus dans sa globalité mais dans la multiplication d'unités autonomes et visibles¹.

L'architecture urbaine, l'unité s'oppose à l'infini

Dans *La Table-aux-Crevés*, Urbain Coindet promène son regard d'homme des champs sur le monde urbain lorsqu'il se trouve contraint de loger à Dole :

Il colla son visage à la vitre et s'absorba dans la contemplation de la maison d'en face. C'était une grande bâtisse à deux étages, sans caractère particulier. Après un quart d'heure d'examen, Coindet prononça sans se retourner :

« Y a de la pierre. »

[...] Il continua son examen compta les barreaux des persiennes et multiplia le chiffre par le nombre de fenêtres. Puis il songea que le calcul n'était pas forcément juste, il compta les barreaux de chaque persienne. L'opération confirma le premier chiffre et il en fut attristé comme si toute la fantaisie de l'existence venait de lui mourir dans les mains. Levant la tête, il regarda le ciel comme il avait l'habitude à Cantagrel. Le ciel, un pan coincé, était gris, uni. La rue, en bas, était déserte, claquée de pluie. Coindet se retourna et vit la maison des persiennes reflétée dans l'armoire à glace (*TAC*, 306).

L'examen visuel d'Urbain Coindet commence sur un plan large (la façade de la maison) pour s'achever sur le comptage de chaque barreau. Ce faisant, il rationalise ce qu'il voit, l'ordonnant en unités de plus en plus petites. Le dépit vécu par le personnage provient de la modification des repères. Paysan pragmatique, il maîtrise le calcul des éléments visibles qu'il place en regard de ce qui est infini comme ici, le ciel. Or, sa vision habituelle est empêchée par l'entrave de l'architecture urbaine, le ciel n'est plus qu'« un pan coincé ». Il ne peut alors penser le ciel comme il le faisait dans son village le soir de la mort de son épouse :

Sur le plat pays, où la vie mourait de noir, le ciel d'un bleu qui n'était pas à portée de la main avait toute l'importance. Coindet y voyait les choses préférables. Qui étaient tout de même de la terre. [...] Coindet avait entendu dire que chacune des étoiles du ciel était grande des milliers de fois comme il ne savait plus quoi. Ce soir, il était content

¹ « L'invention de dispositifs inédits de soumission du réel à la vue – la perspective linéaire, certes, mais aussi le microscope (1590) et le télescope (1605) – a permis d'instaurer un nouveau rapport au monde en circonscrivant certains de ses éléments à l'intérieur d'un cadre perceptif strictement délimité qui leur donnait dès lors une saillance et une unité auparavant inconnues. » Philippe Descola, 2005, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, p. 97.

qu'elles fussent aussi grandes. C'était doux à penser ; tant de place qu'il utiliserait sûrement un jour ou l'autre... Ce soir il était presque disponible (TAC, 227-228).

Le sentiment d'enfermement éprouvé par le personnage est lié à sa perception de l'univers urbain². Il examine le paysage derrière une vitre et ce qu'il voit (la façade d'un immeuble) est reflété par la glace, lui donnant l'illusion d'être prisonnier d'un prisme déformant. N'ayant plus la vision de l'infini du ciel, il est, en outre, coincé entre un pan de ciel gris uniforme et une rue vide « claquée de pluie », miroir de ce même ciel. Si Urbain Coindet puise dans l'infini du ciel l'espoir d'une multitude de vies possibles, il abandonne toutes perspectives dans la détresse inspirée par cette géométrie et numérotation urbaines qui rendent impossible d'étendre l'espace. Les pensées du personnage sont contenues, elles ne peuvent trouver une échappatoire comme si l'imaginaire restait prisonnier de la vision étriquée³. Les lignes droites des espaces s'imposent physiquement et moralement sur lui⁴. Le Bombé, personne infirme, vit une expérience similaire à celle de Coindet lorsqu'il se retrouve à « chemin[er] dans les espaces exagérés par la nuit, la tour Eiffel l'insultait avec toute sa masse involontaire » (AR, 43).

Urbain Coindet a alors besoin de recourir au paysage connu et vécu pour dissocier sa pensée de l'expérience urbaine. Mais à sa condition de reclus vient s'opposer la liberté supposée du beau-frère ennemi :

Comme il levait la tête, son regard buta sur le mur gris de la maison aux persiennes. Alors il évoqua Frédéric Brégarde marchant à grands pas dans la forêt mouillée ; libre, crachant où il voulait, pissant contre un chêne costaud, puis débouchant sur la plaine, en face des espaces dociles. Coindet soupira plus fort, calcula que la

² « La cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage : la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville, la ville où nous nous trouvons, simplement en l'habitant, en la parcourant, en la regardant. » Roland Barthes, 1985, « Sémiologie et Urbanisme », *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, p. 261-271, ici p. 265. Urbain Coindet reste sourd et muet face à l'impossibilité d'entendre ce langage de la ville qui lui semble hostile.

³ On retrouve la même association entre géométrie urbaine et déshumanisation dans la nouvelle « Rue de l'Évangile » publiée en 1937 dans le journal *Candida* et reprise dans le recueil *Derrière chez Martin (1938)*. Cette nouvelle dresse le portrait misérable d'un pauvre homme, Abd el Martin en prise avec la haine raciale des habitants du quartier de la Chapelle à Paris. La description des lieux participe aux mauvais traitements qu'on inflige au malheureux : « Il avait déjà marché deux cent mètres dans la rue de l'Évangile et passé le tournant, de sorte qu'il ne voyait plus les hauts gazomètres qui, de loin, semblaient dominer la perspective. La rue était strictement réduite à ses deux murs et se perdait dans la brume. [...] Le dimanche, la rue était morte, sans une âme. Elle n'empruntait rien de la vie des hommes et ce qu'elle avait de solide, de construit, les murs et les chaussées, était si purement géométrique que toute référence humaine en était absente. [...] À chaque pas, il sentait la ville et le monde entier se retirer de lui ». Marcel Aymé, « Rue de l'Évangile », *Œuvres romanesques complètes*, 1998, Paris, Gallimard, p. 759-774, ici p. 767.

⁴ Sur les relations entre lignes droites et espaces habités, je renvoie à deux entrées : « rectangle » et « règle », dans Roland Barthes, 2002, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*, Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1976-1977, Paris, Seuil, p. 158-165.

chambre avait à peine sept mètres sur six. S'il quittait le fauteuil, il avait un pas à faire pour s'asseoir sur une chaise, de là un autre pas jusqu'au lit. Il lui fallait marcher avec prudence pour ne pas bousculer un meuble ou casser quelque objet. Les murs se touchaient, autant dire, et il avait chaud rien qu'à respirer. Pendant ce temps-là, le Brégard n'en finissait pas de déambuler par les bois et par les plaines, le fusil derrière l'épaule, sifflant ce qui lui passait par la tête (TAC, 307).

De nouveau, la perception du paysan se base sur des calculs, et la mesure précise (sept mètres sur six ; un pas, un autre pas) se heurte à l'image d'une existence possible sans ces calculs (Frédéric Brégard libre marchant à grands pas). Le corps d'Urbain Coindet se meut difficilement dans un espace étranger qu'il perçoit puisqu'il peut le mesurer mais qu'il ne contrôle pas⁵. Il ne faudrait pas conclure pour autant de l'opposition entre une géométrie urbaine et l'absence de ce même découpage dans l'univers rural. C'est bien ces « espaces dociles » que regrette Urbain Coindet, cette nature que le paysan a ordonnée.

Le champ cultivé, le paysage est à la page

Les champs cultivés (*campus*)⁶ sont délimités par des espaces naturels (la rivière, la forêt) mais aussi séparés par une route qui impose un tracé net. En redécouvrant son village natal, délaissé pour un emploi à Paris, Justin Galuchey analyse la cartographie rurale, réalisée par les paysans :

La plaine est découpée en rectangles de blé, de seigle, de luzerne. [...] La littérature lâche pied, restituant la campagne aux paysans, qu'elle tenait prisonnière dans son réseau d'adjectifs et de métaphores. La nature a des virginités anguleuses justiciables du compas et de la table de logarithmes (AR, 199).

Ces champs évoqués par la métaphore du monde scolaire semblent se lire en deux dimensions, comme le souligne Michel Melot « la page et le pays ont une même étymologie : *pagus*⁷ ». La métaphore scolaire fait par ailleurs partie de la langue du paysan : Coindet fait remarquer au garde champêtre : « Labourer là-dedans avec un cheval, c'est des maux pour

⁵ « Parce que le monde familial est pour lui le monde natal, parce que tout son habitus corporel est "fait" à l'espace de ses déplacements coutumiers, le paysan déraciné est atteint au plus profond de son être, si profondément qu'il ne peut formuler son désarroi et moins encore en définir la raison. » Pierre Bourdieu et Abdelmalek Sayad, 1964, *Le Déracinement, la Crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*, Paris, les Éditions de Minuit, p. 152.

⁶ Gabriel Audisio, 1988, *Des paysans XV^e-XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, p. 59-62. J'utilise le terme *campus* en référence à l'opposition que faisaient les Romains entre *ager* ou *campus* (champs labourés et cultivés) et le *saltus* (bois, friches...éloignés de l'habitat).

⁷ Michel Melot, 2006, *Livre*, Paris, L'Oeil Neuf éditions, p. 121.

arriver à tirer un sillon droit » (*TAC*, 284). Le tracé rectiligne du sillon matérialise la ligne mentale du semeur. Ainsi, Urbain Coindet souligne dans la terre sa peur avant la rencontre funeste avec Frédéric Brégard :

Nerveux, il donna sans raison un coup de fouet à la jument qui fit un écart brusque, partit au pas vif, traçant un andain en S et laissant de larges touffes d'herbes en virgules sur le ras du pré. Coindet n'essayait pas de faire ralentir la bête, il avait hâte d'arriver au bout pour appeler le Victor (*TAC*, 330).

L'arrondissement graphique est une mise en abyme : le narrateur décrit le laboureur dans un espace cartographié, dessiné, circonscrit mais son geste lui-même, par le biais de la jument et de la faucheuse, trace son empreinte dans la terre, *inscrit* véritablement la présence humaine⁸. L'andain en S et les touffes d'herbes en virgules semblent des fantaisies dans cette culture rationnelle du campus mais sont aussi et surtout la révélation graphique de la peur, de la violence qui prend le dessus. L'andain, au lieu d'être droit comme un I, se transforme en serpent et l'herbe en virgule laisse entendre que le récit se ponctue d'une pause, il manque en réalité un point final à cette histoire. Si, comme le note Michel Melot, « l'écriture permet de passer de l'imaginaire du sol à l'imaginaire du sang, de la métaphore du champ cultivé à celle du corps humain⁹ », Urbain Coindet effectue le parcours inverse, le champ fauché est provisoirement ensauvagé et le corps humain imprime à la terre une *forme incorporée du capital littéraire*¹⁰ même si cette forme s'oppose à la notion d'ordre incluse dans l'écriture¹¹.

Le campus est mesuré, partagé par le regard de l'homme. Cette division en unité stable et repérable est contenue dans deux termes dans *La Table-aux-Crevés* : l'andain (six occurrences) et l'hectare (deux occurrences). L'utilisation du terme andain¹² est intéressante car elle intègre une posture corporelle (coup de faux), une notion de mesure de l'espace (enjambée du faucheur), en même temps qu'un élément spatial (rangée d'herbe, chemin). Or, le fauchage mécanique ici à l'œuvre dans ce roman ne correspond plus à cette ancienne

⁸ « *Tracer* est de la famille de frapper, percer, forer. Il s'agit toujours d'imprimer à la matière un relief obtenu par prélèvement de certains de ses grains selon des silhouettes convenues. Ecrire, c'est creuser. L'écriture s'inscrit, c'est le cas de le dire, par le négatif, puisque sa façon d'utiliser la matière, c'est de lui ôter. Ecrire suppose une découpe de la matière, car le but, cette fois, n'est pas de lui donner une forme déterminée, mais de s'en servir pour faire ressortir la forme. » Michel Guérin, 2011, *Philosophie du geste*, Arles, Actes Sud, p. 56. L'auteur souligne.

⁹ Michel Melot, *Livre, op. cit.*, p. 122.

¹⁰ Jean-Marie Privat, 2006, « Un habitus littéraire ? », art. cité, p. 126.

¹¹ « Ecrire s'attache, il est vrai, à ce qui force, autant et plus qu'à ce qui encourage une turbulente liberté. Ecrire la loi et faire le (dé)compte, établir des rapports – c'est l'affaire d'écriture. Le graphe est vite greffe. Il est norme imposée de l'extérieur et signe de distinction, c'est-à-dire d'exclusion : ortho-graphe. » Michel Guérin, *Philosophie du geste, op. cit.*, p. 113-114.

¹² D'après la définition proposée par le TLFi.

mesure. L'utilisation lexicale renvoie à une tradition langagière du laboureur mais souligne aussi une hétérogénéité culturelle¹³. Le mot hectare qui correspond bien à une unité de mesure propre au monde agricole est présent à deux reprises : « [Coindet] consulta les étoiles qui couvraient pas mal d'hectares. » (*TAC*, 229) et « [...] hameau, quelques hectares de place nette taillée dans le vert de la forêt. » (*TAC*, 238). Le terme « institutionnel » n'est donc pas usité pour le *campus* mais pour le ciel et le hameau. Deux espaces somme toute bien éloignés du *campus* sur un plan physique et symbolique. Mais à l'inverse du paysage urbain, le paysage rural dans son ensemble est intégré au savoir empirique du paysan, le corps servant à mesurer l'espace¹⁴.

L'ordre graphique, imposé au paysage par l'homme exerce donc deux effets contradictoires. Le positif résulte de la capacité à ordonner l'environnement en créant des « espaces dociles ». Mais la géométrie a aussi son revers, elle bride l'imaginaire de l'être humain piégé à l'intérieur de l'architecture urbaine. Urbain Coindet, qui ne peut effectuer qu'un pas dans sa chambre, puis un autre pas est condamné à l'immobilisme corporel et aux limites de sa pensée¹⁵. Et lorsqu'il se déplace, ses pas le conduisent dans des champs à l'extérieur de la ville : « Fatigué de la rue, Coindet allait se promener dans la campagne avec la Jeanne. Quelquefois, il partait seul après déjeuner et rentrait le soir à 7 heures, hargneux, jaloux des blés qu'il avait vus » (*TAC*, 305).

L'organisation spatiale ne s'applique pas seulement au paysage extérieur, elle structure également les intérieurs au quotidien, qu'il s'agisse des espaces privés ou publics, s'insinuant jusqu'au for intérieur de l'être humain.

2.1.2. Au-dedans, l'homme à l'épreuve de la droiture physique et morale

Différents intérieurs décrits dans les romans du corpus possèdent en commun l'omniprésence de la ligne droite, des alignements et des rangées. Si le rôle de ces intérieurs diffère, on peut, néanmoins, lire des effets convergents de cette dictature de la géométrie

¹³ Jean-Marie Privat, 2017, « Le Chapeau de l'arpenteur », art. cité, p. 47-48. Le phénomène de l'hétérophonie dans cet article est analysé au travers du roman zolien *La Terre*.

¹⁴ « Le corps prête ses formes et son énergie à des concepts qu'il connote (à notre insu ?) dans l'usage qu'en fait notre langue. C'est là un fait observable, semble-t-il, dans toutes les cultures. De même, jusqu'à l'époque moderne, l'emploi de mesures telle que le pouce, l'empan, la coudée, le pas, voire le mille. » Paul Zumthor, 1993, *La Mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, p. 19.

¹⁵ Michel de Certeau, 1990, « Le Parler des pas perdus », *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, p. 147-154. On notera que le personnage va trouver une solution à ses problèmes en s'extrayant de la chambre et en faisant une rencontre fortuite dans la ville.

pensée par l'homme. Les corps se plient aux contraintes de l'espace rectiligne et se trouvent même parfois niés par cette géométrie.

Le bureau des comptables, copie et copistes

Le bureau des comptables, rue des Francs-Bourgeois est le lieu où travaille Justin Galuchey. Dans le chapitre IV, le narrateur présente dans une description symbiotique l'espace du bureau et les employés de ce même bureau :

Il y avait le père Blanc, [...]. Sa table était juchée sur une estrade d'où il surveillait le bureau avec une sévérité hargneuse. Les tables des employés s'alignaient devant celle du chef de service et parallèlement. Il y avait Lemaire et Jeannerin. Côte à côte, ils travaillaient au pied de l'estrade, comme à l'école les élèves les plus appliqués. [...] Derrière, Gorgeval et Plume occupaient, sur une même ligne, chacun une petite table.[...] Galuchey avait, pour lui seul, la jouissance d'une longue table et il lui restait pour travailler, d'espace libre, un étroit rectangle creusé dans le monceau de dossiers et de paperasses de toute espèce qu'abandonnaient les collègues à sa complaisance. À l'extrémité du bureau, Larouselle et Barillet s'entendaient parfaitement à travailler le moins possible (AR, 130-131).

L'espace est organisé de manière hiérarchique en travaillant à la fois sur le linéaire (le parallélisme des tables) et la hauteur (l'estrade ; au pied de l'estrade)¹⁶. La soumission des employés au chef de service est directement le fruit d'une spatialisation à caractère scolaire¹⁷. En effet, le rang matérialisé par le mobilier est le reflet de la place sociale d'un personnage par rapport à un autre. Les moins travailleurs sont le plus éloignés de l'estrade à l'inverse des plus méritants. La différence de hauteur, résultant de la présence de l'estrade suggère également le contrôle visuel permanent du chef de bureau à l'égard de ses employés¹⁸. Les

¹⁶ On peut également porter l'attention sur l'horizontalité (symbolique de routine) et la verticalité (symbolique de hiérarchie) des lignes. Je renvoie à ce sujet sur l'article analysant *En famille* de Maupassant. Le héros de cette nouvelle est un employé de bureau qui évolue dans un univers semblable à celui de Justin Galuchey.

Émile Bordeleau-Pitre, 2017. « M. Caravan ou l'homme-pendule. L'oppression de la ligne et de la lettre dans *En famille* de Maupassant », *Captures*, vol. 2, n° 2 (novembre), dossier « Imaginaire de la ligne ». En ligne : <http://revuecaptures.org/node/996/>

¹⁷ « L'organisation d'un espace sériel fut une des grandes mutations techniques de l'enseignement élémentaire. [...] En assignant des places individuelles, il a rendu possible le contrôle de chacun et le travail simultané de tous. Il a organisé une nouvelle économie du temps d'apprentissage. Il a fait fonctionner l'espace scolaire comme une machine à apprendre, mais aussi à surveiller, à hiérarchiser, à récompenser. » Michel Foucault, 1985, « Les Corps dociles », *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, p. 148. Le philosophe ne fait pas le lien cependant entre un dispositif disciplinaire et la scripturalisation de l'univers institutionnel et mental.

¹⁸ « Ceux qui n'ont pas de pouvoir vivent entassés, ils n'ont donc aucune possibilité de se soustraire au contrôle. En effet, dans le bureau, le fait hiérarchique a les mêmes règles de base que dans les autres structures ; un élément est déterminant : le subordonné doit toujours pouvoir être contrôlé par le supérieur. » Gustave-Nicolas

personnages paraissent réduits à leur position dans l'espace du bureau. Les employés ont des comportements de potaches (« uniquement préoccupés de passer leur temps agréablement, en allongeant des coups de pied à Galuchey, par exemple, ou en collant des boulettes de papier sur le crâne chauve de Plume » (AR, 132)) tandis que celui situé sur l'estrade se comporte en maître d'école (« il surveillait le bureau avec une sévérité hargneuse »). Cela se vérifie lorsque Justin Galuchey devient le nouveau chef de service (« il usait sans aucune aménité de sa nouvelle autorité de chef de service » (AR, 154)) et modifie la place des employés indociles :

Dès le premier jour, il avait complètement bouleversé les habitudes du bureau. Sachant, pour en avoir pâti personnellement, quels étaient les passe-temps de Larouselle et Barillet, il les avait placés devant lui, contre l'estrade, et veillait à ce que le travail ne leur manquât point. Les bavardages prolongés, même à voix basse furent interdits, les travaux défectueux, ou qu'il jugeait tels avec une sévérité arbitraire, impitoyablement jetés au panier, les retards signalés (AR, 155).

Le bureau des comptables est un héritage des moines copistes. L'écriture manuscrite¹⁹, dans les deux cas, exige un effort physique même si pour les employés de bureau, celui-ci a considérablement diminué. Le narrateur note l'aspect laborieux du parcours de Justin Galuchey en mentionnant: « les dures années passées à des travaux de copie misérablement rétribués jusqu'au jour où sa belle écriture et sa docilité l'avaient désigné à la Maison Cosse pour l'emploi de comptable » (AR, 117).

Le corps des employés est donc en harmonie avec le mobilier dans une relation de dépendance :

[...] Justin, du haut de son estrade, contemplait les employés, six têtes penchées avec application sur le papier et six porte-plume parallèles. Son esprit était bien au repos dans ce labeur uniforme parmi ces hommes qui avaient laissé leurs soucis et leurs passions dans les poches de leur pardessus. [...] Les employés, les tables de bois et les abat-jour en tôle étaient bien d'accord pour la plus grande prospérité de la Maison Cosse et cela faisait de la vie simple, mutuelle. En entrant, les âmes mettaient des tabliers et l'atmosphère devenait tiède de petites perfections (AR, 170-171).

Fischer, 1984, « le Bureau, espace de la vie quotidienne », *L'Empire du bureau : 1900-2000*, catalogue de l'exposition, 15 février-15 mai 1984, Paris, Musée des Arts décoratifs, Paris, Berger-Levrault, p. 17-35, ici p. 29.

¹⁹ Au sujet du scribe : « Quand il écrit, ce n'est pas son corps qu'il met au travail, il est son corps. » Tim Ingold, 2011, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, p. 188. L'auteur souligne.

Les porte-plume parallèles sont le prolongement des corps²⁰ dociles des employés, qui, en s'alignant se soumettent aux objectifs de réussite professionnelle du bureau. Cet asservissement se symbolise aussi à travers la négation de la parole (Justin ayant interdit les bavardages), la parole écrite devenant ainsi la seule à avoir « voix au chapitre » dans ce lieu structuré par et pour l'écriture.

L'univers des ronds-de-cuir n'est cependant pas le seul où les corps se plient à des règles de l'écrit. Les lieux de rencontre de la bourgeoisie sont tributaires de l'ordre spatial conforme à une *hexis*²¹ bourgeoise.

Le Café du lion, l'ordre spatial bourgeois

Le *Café du lion* est le lieu dans *Brûlebois* « où, entre 4 et 7 heures, se réunissaient les sommités de la ville pour le bridge et le piquet [...] long couloir perpendiculaire sur la rue Grande » (B, 34). L'atmosphère du café est studieuse à l'image d'une salle de classe. On y joue au piquet et au bridge, deux jeux de cartes dont l'usage est réglé suivant un code complexe. La spatialisation est ordonnée (rangée) et chaque groupe social se distingue par sa position latérale:

Les tables s'alignaient sur les deux côtés depuis la porte jusqu'au fond de la salle, où la patronne siégeait derrière un comptoir [...]. C'était un café d'une belle tenue. [...] On n'avait jamais vu le patron en bras de chemise après deux heures de l'après-midi. [...] Le ton de la discussion était toujours posé, ainsi qu'il sied à des gens comme il faut dont les convictions reposent sur une situation de fortune confortable ; et si l'un des consommateurs venait à faire un bon mot, ses amis ne manquaient jamais à en rire pendant le temps convenable à la courtoisie. À la rangée qui était à main droite de la patronne, jouaient les gens les plus considérés [...] des hommes exerçant une profession libérale lucrative ou appartenant à des familles qui vivaient de leurs rentes depuis au moins deux générations... Dans l'autre rangée jouaient des gens d'une moindre notoriété, des commerçants, riches sans doute, mais qui se souvenaient d'avoir porté la blouse d'épicier ou le tablier de boucher. Cette rangée de gauche jouait surtout au piquet, au lieu que la rangée de droite jouait au bridge, ce qui est bien plus distingué. La sélection s'était

²⁰ Pour rappel : « De nos jours, l'homme a développé des extensions de toutes les parties, ou presque, de son corps. [...] Des instruments tels que les lunettes, la télévision, le téléphone et les livres, qui sont tous des extensions matérielles des membres humains, transportent la voix à travers le temps et l'espace ». Edward Twitchell Hall, *Le Langage silencieux, op. cit.*, p. 75.

²¹ « De même que l'*ethos* et le goût (ou, si l'on veut, l'*aisthesis*) sont l'éthique et l'esthétique réalisées, de même l'*hexis* est le mythe réalisé, incorporé, devenu disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et, par là, de sentir et de penser ; c'est ainsi que toute la morale de l'honneur se trouve à la fois symbolisée et réalisée dans l'*hexis* corporelle. » Pierre Bourdieu, 2000, [1972], *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Éditions du Seuil, p. 291. L'auteur souligne.

opérée naturellement, par la conscience qu'avaient M. Prune, l'épicier, ou M Verjus, le charcutier, d'être moins aptes que leurs voisins aux spéculations de la haute politique et à l'emploi des plus-que-parfaits du subjonctif dans la conversation (B, 34-35).

À la différence des employés de bureau qui ont pour repère l'estrade, les clients du café respectent une latéralisation hiérarchique, le côté droit étant réservé aux personnes dotées symboliquement d'une valeur sociale supérieure. Cette répartition peut être perçue comme une parodie de la Cène biblique, la patronne se trouvant à la place du Christ. On peut également y lire une allusion à l'hémicycle de l'Assemblée Nationale où les prises de paroles politiques s'effectuent suivant la dichotomie symétrique. Si les tables offrent un partage matériel de l'espace, une ligne imaginaire scinde le lieu en deux parties selon les capacités langagières et verbales des uns ou des autres. L'attitude corporelle des clients respecte cette disposition latérale comme le note le narrateur en décrivant l'entrée de M. Reboudin : « Il eut un signe de tête à l'adresse de la rangée du piquet et salua ses pairs d'un coup de chapeau » (B, 36). La parole orale est mesurée quantitativement (le temps convenable) et qualitativement (le ton est posé, les clients spéculent de la haute politique).

Dans ce lieu où règne la parole orale des bourgeois, cette dernière respecte la linéarité de l'écrit jusque dans sa diffusion. Ainsi, lorsque M. Reboudin annonce les raisons de ses absences, « le mot courut le long de la rangée de droite jusqu'au comptoir de la patronne, d'où, avec un nouvel élan, il revint par la rangée de gauche mourir à la porte » (B, 37).

La bibliothèque de l'oncle Suprême, sous le prisme du savoir livresque

La bibliothèque de l'oncle Suprême (*Aller retour*) est décrite dans le chapitre III lorsque le personnage le Bombé y est introduit :

Une servante l'introduisit dans une grande pièce qui était un cabinet de travail et une bibliothèque tout ensemble. Sur l'un des murs de plus grande longueur, des livres en perspectives linéaires, les fameux dictionnaires Larousse parmi, garnissaient des rayons de bois s'étageant jusqu'au plafond. En face, deux grandes armoires taillées dans un beau bois clair, abritaient des reliures confortables derrière leurs portes vitrées. Des paperasses et encore des livres chargeaient une longue table entre les deux fenêtres regardant la rue. Les fauteuils étaient profondément accueillants, et moelleux le tapis aux couleurs sages qui couvrait le parquet (AR, 125).

L'espace clos de la bibliothèque est dominé par des longues lignes droites qui isolent la pièce, lui donnant une allure à la fois défensive (garnir, abriter, charger, porte vitrée) et

protectrice (confortable, accueillant, moelleux). Il s'agit en quelque sorte d'une miniature de l'objet livre²². Les livres ainsi exposés (sur un plan à la fois horizontal et vertical) établissent une distance avec le monde extérieur, la bibliothèque devenant un poste d'observation (les fenêtres regardant la rue). L'étau se referme à la fin du roman, dans le dernier chapitre lorsque Justin Galuchey se rend à l'invitation de son oncle :

La bibliothèque était un long prisme rectangulaire. À un bout, il y avait un groupe qui regardait venir un homme de l'autre bout. Justin s'avavançait, important de tous les regards braqués sur lui. On le dévisageait avec curiosité parce qu'il était l'événement possible que chacun attendait (AR, 208).

Justin est prisonnier de ce prisme, obligé de se déplacer d'un bout à l'autre et de devenir le point central sur lequel portent tous les regards.

La clinique, l'expérience de la déshumanisation

Le narrateur donne des indications concises sur les lieux habités par Brûlebois, comme la cave où il demeure avec La Lune, les cafés fréquentés et la gare où il travaille. En revanche, l'hôpital dans lequel le personnage finit ses jours est présenté longuement en début du chapitre XIV :

La longue salle aux murs blancs, au plafond blanc, aux lits blancs, s'étire comme une table des matières de la misère. Tout est lignes droites et angles droits. Pas un coin où s'abrite un peu de mystère. Les malades sont couchés dans des lits pareils, entre des fenêtres pareilles. Les tables de nuit sont pareilles et les tabourets. La lumière est égale pour tous. Le médecin qui passe le matin à heure fixe, les sœurs en cornettes blanches, les infirmiers qui rêvent aux manilles des heures de sortie se penchent sur les malades avec une sollicitude égale, des gestes prévus, des paroles sempiternelles.

Il n'y a plus des hommes, mais des malades traités en série, à qui tout est commun. Les brocs de limonade, debout sur la table du milieu, sont pour tous ; les soins, la cuisine sont pour tous. Et la douleur qui stagne, lourde.

Ennui, souffrance morne, mort.

Désolation égalitaire des communautés asexuées où la souffrance ne crée pas de ferveur. Désespoir des symétries où l'adversité a réduit les hommes qu'un devoir n'oblige pas.

²² « La bibliothèque est une forme fractale : elle reproduit au niveau des ensembles les structures du livre, avec ses vertus et ses limites. » Michel Melot, *Livre, op. cit.*, p.104.

Dans ces lignes dures, ces alignements tirés au cordeau, pas un creux où se puisse nichier l'espoir. [...] Le souvenir, seul, peut vivre et faire vivre, dans cette atmosphère empesée, uniforme. Aux heures de fièvre, il en est qui se rappellent des heures douces entre toutes, dans un air léger ; des paysages de fantaisie, une carriole grimpant une rue tortueuse dans un soleil clair et qui dérobe un instant les lignes inflexibles de la salle d'hôpital. [...]

Dans l'une des rangées de douleur, Brûlebois occupe le numéro 27, car il est maintenant un numéro qui participe à la géométrie impitoyable de la salle, un numéro à côté d'une fenêtre pareille entre les autres fenêtres (B, 85-86).

Cette longue description met en lien une architecture basée sur la ligne droite omniprésente, l'absence de couleurs²³, l'uniformisation à l'excès et un processus complexe de déshumanisation de l'être humain car concrètement « il n'y a plus des hommes ». Le corps est réduit à néant, il n'est que sensation/douleur anonyme. Le chapitre commence par évoquer le lieu dans sa globalité (murs, plafonds, lits) sans faire intervenir un seul personnage précis. Seules sont intégrées au cadre des fonctions sociales (le médecin, les sœurs en cornette blanche, les infirmiers). Le personnel hospitalier se confond avec l'espace dans un souci d'uniformisation, de création de l'« espace utile²⁴ » qui vient ordonner sous forme de « tables des matières²⁵ » des agonisants. Les « lignes inflexibles » du cadre hospitalier s'opposent aux « paysages de fantaisie, une carriole grimpant une rue tortueuse dans un soleil clair ». Lignes droites et lignes courbes se confrontent, les premières seraient assimilables à une réduction de l'espace à des normes privatives, les secondes, au contraire, seraient marquées par leur vitalité²⁶. Le narrateur prépare en fait le lecteur à la mort du personnage. Ce faisant, il souligne l'humanité de Brûlebois, en lui permettant d'exister dans un cadre déshumanisé. Le

²³ L'absence de couleurs se comprend aussi comme la domination du noir et blanc, deux teintes au symbolisme fort issu en particulier du rappel à la culture graphique. Je renvoie à Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, 2015, *Les Couleurs expliquées en images*, Paris, Seuil, en particulier p. 138 : « [...] l'apparition de l'image gravée et de l'imprimerie a peu à peu imposé le couple noir-blanc. Au même moment, la Réforme privilégie ces deux couleurs et les distingue des autres au nom de la morale ».

²⁴ J'emprunte l'expression à Michel Foucault : « Des espaces déterminées se définissent pour répondre non seulement à la nécessité de surveiller, de rompre les communications dangereuses, mais aussi de créer un espace utile. Le processus apparaît clairement dans les hôpitaux, surtout dans les hôpitaux militaires et maritimes. [...] L'hôpital maritime doit donc soigner, mais pour cela même, il doit être un filtre, un dispositif qui épingle et quadrille, il faut qu'il assure une emprise sur toute cette mobilité et ce grouillement, en décomposant la confusion de l'illégalité et du mal. » Michel Foucault « Les Corps dociles », *Surveiller et punir, op. cit.*, p. 145.

²⁵ Je renvoie au chapitre « La quadrature » de Michel Melot dans *Livre, op. cit.*, en particulier p. 79 : « Tout ce qui entre dans le livre doit obéir à sa géométrie. [...] C'est un objet normé et par conséquent normatif ».

²⁶ « En lieu et place de l'infinie variété de lignes – et de vies – qu'on trouve dans l'expérience, il ne nous reste plus que deux grands groupes : les lignes qui sont droites et celles qui ne le sont pas. Les premières sont associées à l'humanité et à la Culture, les secondes à l'animalité et à la Nature. » Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes, op. cit.*, p. 199. Si Marcel Aymé reprend l'imaginaire associé aux deux sortes de lignes, il n'en joue pas moins ironiquement avec ces mêmes représentations. Car dans le cas de l'hôpital, produit de la Culture, le malade entre dans un processus de déshumanisation.

vocabulaire utilisé dans cette description est marqué par la sécheresse des adjectifs peu diversifiés mais surtout par le phénomène de répétition (blanc, droit, pareil) qui fonctionne comme une litanie dont le point d'orgue serait la phrase averbale « Ennui, souffrance morne, mort ». L'absence de verbe tend à accentuer le figement d'un lieu froid, sans aucune vitalité, dont la mort est le seul avenir. La voix narrative est totalement autonome dans cette description dans la mesure où elle laisse entrevoir un sentiment personnel²⁷ qui n'a pas de lien évident avec le récit, elle s'en détache en l'encadrant et en mettant en relief les scènes suivantes.

2.1.3. Dire et écrire la linéarité du temps, une écriture comptable des lignes de vie ?

La mesure du temps est mise en relation avec la représentation de l'espace dès le Moyen Âge²⁸. Si l'omniprésence de la ligne dans les paysages est visible dans l'espace romanesque, il convient de se pencher sur les manières d'écrire les lignes du/ des temps. Ainsi, l'approche de l'historien Krystof Pomian²⁹, comparant le temps psychologique au temps solaire, liturgique et politique montre la complexité de cette thématique. La chronologie romanesque prend appui sur un temps calendaire mais égraine aussi un comptage horaire, propre aux procès-verbaux. Le récit est ainsi traversé par les temps institutionnels et entraîne le lecteur dans cette compatibilité, jouant avec lui pour entrelacer temps fictionnel, temps historique et temps de lecture.

Chronologie romanesque et temps calendaire

Les premiers romans de Marcel Aymé ont pour caractéristique commune sur le plan chronologique de présenter des événements successifs dans un calendrier resserré et borné. La rencontre entre Brûlebois et la Lune a lieu un soir d'hiver et s'achève par le décès de Brûlebois, moins d'un an plus tard, toujours en hiver ; *Aller retour* s'ouvre sur une soirée de

²⁷ « [...] l'effacement de la structure verbe-sujet devint rapidement un des procédés les plus souvent convoqués pour exprimer le point de vue, perceptif ou intellectuel, d'une subjectivité sur des référents que le contexte permettra de restituer. » Gilles Philippe et Julien Piat (dirs), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, op. cit., p. 172.

²⁸ « *Hic et nunc* fait universellement figure de point zéro : nos langues l'attestent. Deux cercles concentriques l'entourent et servent aux mensurations. Le premier est celui de l'usage journalier, aussi bien pour l'individu que pour la collectivité : sensation et souvenir, ce qui est proche et ce qui est lointain, selon une gradation que chaque culture imagine et élabore. Une perspective cosmique trace le cercle extérieur, le plus stable, de référence : le jour et la nuit ; le ciel et la terre ; les saisons ; ce que l'homme peut naturellement atteindre et ce dont lui est interdit l'accès. » Paul Zumthor, *La Mesure du monde*, op. cit., p.14.

²⁹ Krzysztof Pomian, 1984, *L'Ordre du temps*, Paris, Gallimard, en particulier p. 219 et p. 224-225.

novembre et se clôt une journée de mars (AR, 197) ; *La Table-aux-Crevés* débute par la narration d'un suicide un soir d'avril et se referme avec la mort du garde champêtre un matin de mai. La narration est parfois ponctuée de jalons précis comme dans *Brûlebois* : le cousin Rodolphe arrive dans la famille Reboudin un samedi « du mois d'avril 1919 » (B, 12) ; les époux Reboudin décèdent « un dimanche de septembre » (B, 48).

Le calendrier liturgique a également sa place dans le tissu romanesque et rythme la vie des personnages. Dans *La Table-aux-Crevés*, la fête de la Pentecôte est mentionnée par divers personnages comme un repère connu de tous et surtout *parlant* à tous. Capucet promet ainsi au curé de retourner à la messe : « Nous voilà qu'on va sur la Pentecôte, j'irai à la messe de la Pentecôte » (TAC, 283) et Urbain Coindet y fait référence pour son élevage : « Ça va tout de même faire six mois à la Pentecôte que la Brunette porte le veau » (TAC, 304).

La chronologie romanesque fait aussi référence à la frise historique, la biographie des personnages étant liée à l'histoire nationale : « [...] un regret s'insinua en lui, qui prenait le visage maussade de l'officier de mairie consacrant l'union des époux Galuchey, l'année qu'il était revenu de la guerre, si étonné » (AR, 109).

La précision de la voix narrative concernant les dates place les romans dans un cadre réaliste très proche des lecteurs contemporains. Mais l'importance du calendrier ne permet pas de conclure seulement au caractère réaliste de ces textes. On peut y voir également l'importance de la mesure du temps comme la volonté de la domination de l'homme sur les phénomènes biologiques.

La ligne de vie, des personnages à l'épreuve du temps qui file

La question du temps ne concerne pas que la structure romanesque. Les personnages sont également sujets à une forme d'asservissement au temps qui est commenté par le narrateur. *Brûlebois* l'éprouve particulièrement juste avant d'avoir le malaise qui le conduira à l'hôpital :

[...] *Brûlebois* voudrait l'écouter toujours pour ne pas s'en aller. Toujours... Un mot qui commande aux lignes droites, et il se sent écrasé sous le fardeau de sa vie de saute à cloche-pied, qui le pousse hors des sillons tranquilles que l'effort a tracés pour le calme... (B, 82)

L'hapax « vie de saute à cloche pied » a un intérêt double. Il résume l'existence de *Brûlebois*, ce vagabond qui s'est exclu de la société et de la vie institutionnelle en même temps et qui, arrivé au terme de son existence, souffre de l'inconfort de sa situation. On peut

cependant voir dans l'expression une mise en abyme du choix de l'auteur. Ce dernier, en créant une expression, se détourne également de la voie(x) rhétorique classique.

L'accomplissement de tâches répétitives et inscrites dans un calendrier permet de ne pas avoir à penser à ce temps qui passe. C'est justement lorsque les événements interrompent ces activités que le temps se manifeste dans les affects comme ce sera le cas pour Urbain, contraint de veiller seul son épouse défunte : « Immobile sur sa chaise, il s'ennuyait dans l'attente qu'une personne de connaissance vint le relever de sa garde. Il semblait que tout le monde l'eût oublié, le temps coulait lentement, sans jalons » (*TAC*, 241). L'ennui va continuer au lendemain de l'enterrement lorsqu'il ne parvient plus à gérer le temps qui passe : « Ce dimanche-là, il ne voyait rien à faire, errait de la cuisine aux écuries et retour, les mains et le cœur ballant » (*TAC*, 272). Le retour à la normalité dans la vie quotidienne se mesure au moment où le personnage se replace dans le temps calendaire : « — On se mariera le 10 de décembre » (*TAC*, 305) et recommence à prendre prise sur le temps qui passe.

L'épreuve du temps qui s'écoule est commune à tout le genre humain mais chacun l'appréhende à sa manière si l'on analyse la réaction de certains personnages. Le suicide d'Aurélie Coindet est expliqué par le narrateur : « Ce jour-là, l'Aurélie avait une chaude envie de renaître dans la peau dorée d'une Madone des champs » (*TAC*, 216). Le geste fatal est une réponse muette d'une femme qui n'a pas de futur. Son temps est rythmé, ordonné par les travaux agricoles alors que son corps porte des marques de dérèglement biologique. Ainsi, c'est une femme en âge d'être mère mais elle possède « un grand corps séché de fatigue » (*TAC*, 215). L'absence d'enfants dans le couple se lit comme un écho d'une parole paternelle au futur gendre, prédictive : « Mon Aurélie, pour le travail, c'est un vrai bœuf, elle vaut mieux que cent mille francs de dot... » (*TAC*, 226). En réalité, le temps n'appartient pas à la paysanne car son enfance est marquée par l'autorité d'un père brutal et ambitieux (« Les gens savaient bien que l'Aurélie avait été traitée comme toutes les femmes du pays ; ils savaient aussi toutes les manigances auxquelles s'étaient livrés les Milouin pour faire épouser leur fille par Coindet. » (*TAC*, 229)). Dès son mariage, elle tombe sous le coup de l'autorité conjugale et si son âge n'est pas mentionné, c'est parce que son temps est lié à sa condition d'épouse : « Même si on a rejingué l'un contre l'autre, on ne peut pas oublier tout d'un coup qu'on a été attelé ensemble pendant dix ans. » (*TAC*, 219). Aurélie Coindet meurt sans laisser de traces (ni lettre, ni testament), c'est un personnage sans histoire en dehors de sa vie d'épouse comme l'évoque la pensée nostalgique de l'époux :

Bien qu'il n'eût jamais été communicatif avec l'Aurélié, Coindet, en rentrant d'une journée aux champs, avait toujours des explications à lui donner sur son travail, demandait un avis, envisageait avec elle des projets d'amélioration. [...] Il comprenait que l'Aurélié avait été sa femme, un être pour lequel il n'avait pas de sentiment bien vif, mais formé à ses habitudes de pensée, un dictionnaire de ses intentions qu'il avait mis plusieurs années à parfaire (TAC, 304).

La métaphore du dictionnaire suggère la présence d'Aurélié comme un corps à valeur mémorielle et le suicide de la paysanne vient rompre un temps oppressant, cyclique, subi par le personnage³⁰.

Le motif du suicide sera repris ultérieurement par Marcel Aymé avec l'idée de l'obsession du tracé linéaire, mortelle car elle conduit au suicide³¹. Dans *Maison basse* (1935), Jardin est un ingénieur fasciné par les nombres et en proie à des pulsions de mort de plus en plus fréquentes. Au dernier chapitre, il s'en explique auprès de son épouse :

« [...] dans le réseau des fils qui font la trame de la vie, je me plais à n'en suivre qu'un et à ignorer les autres. Ainsi, la vie m'apparaît comme un tracé linéaire et fragile. Je suis mon fil et quand il se casse, je ne veux pas penser qu'il en existe d'autres. J'arrive au bout de la vie, quoi... ? [...] Je croirais plutôt que l'amour contrariait ma tentation de n'apercevoir jamais dans la vie que ce tracé linéaire dont je viens de parler. Au fond, l'étreinte est une chose effrayante, on ne s'appartient plus, on est partout à la fois, il n'y a plus moyen de suivre le fil unique... En tout cas... » (MB, 325-326).

Sur le tracé linéaire de la ligne de vie, certains points saillants marquent les événements qui se détachent du parcours rectiligne. La précision horaire révèle l'existence de ces points et apparaît dans l'écrit juridique comme le procès-verbal.

³⁰ Alban Bensa, 1997, « Images et Usages du temps », *Terrain*, n°29, p. 5-18. Deux points de cet article me semblent correspondre en particulier à la ligne de vie d'Aurélié Coindet : p.15-16 : « Dans la ville, comme dans la vie, le temps s'ouvre sous nos pas et s'étire en un présent qui mord, derrière et devant nous, sur l'avant et l'après. En prison, à l'inverse, le détenu voit son aire de circulation très limitée ; alors, le temps se tasse, piétine, tout entier réduit à un présent fermé, vertical ». Aurélié évolue bien dans l'espace très restreint du *domus* dont elle ne s'éloigne pas et son présent vertical trouve une forme définitive dans le corps pendu.

En outre, le joug paternel et conjugal est attesté, et s'exerce dans la perception du temps, comme le note l'anthropologue, ici p. 17 : « Le temps des dominés est pris par celui des dominants. Se libérer de la tutelle des autres, c'est rejeter le temps qu'ils vous imposent, celui qu'on ne peut ou ne veut accepter. Si le temps est un produit de la pratique, il est aussi un effet des rapports de force au sein desquels cette pratique prend place. ».

³¹ C'est en tout cas la théorie proposée par Jean-Claude Veniel au sujet du suicide du personnage de *Maison Basse* : « Vouloir réduire sa vie à une ligne abstraite qui la nie, c'est commencer à céder au vertige du suicide. » Jean-Claude Veniel, 1989, *L'Oeuvre de Marcel Aymé, de la quête du Père au triomphe de l'Écrivain*, Paris, Aux Amateurs de livres, p. 116.

La comptabilité horaire ou les minutes d'un procès-verbal

La vie, décrite comme une insatiable course contre la montre, se lit au travers du procédé narratif qu'utilise Marcel Aymé pour représenter ses personnages comme autant de minutes d'un procès-verbal. Lorsque Justin Galuchey entre dans la maison de jeux, un véritable compte à rebours (ou décompte) s'installe pour marquer la rapidité de la chute mais aussi son caractère inéluctable qui commence dès lors qu'il quitte le lieu familier et rassurant du bureau : « Justin prit son chapeau – il était 2 heures et demie – et sans rien dire, sortit » (AR, 173). Le récit va à partir de ce départ égrainer les heures passées dans la maison de jeu : « [...] Il est 3 heures, le premier tableau vient d'abattre neuf trois fois de suite. » ; « Vous venez Raymonde, il est près de 4 heures » (AR, 177) ; « Dois-je vous laisser ici, Raymonde, il est près de 5 heures ? » (AR, 178). Le reste de l'après-midi s'écoule alors en dehors de cette comptabilité horaire. Le narrateur reprend le compte à rebours lorsque Justin annonce à son ami Germain son intention de divorcer : « Il était 8 heures et demie du soir, la place Clichy s'animait » (AR, 181), puis lorsque la même annonce est faite à son épouse étonnée de le voir rentrer si tôt : « Ce n'est pas Justin, il est à peine 9 heures. » (AR, 184). Le chapitre s'achève alors sur cette ultime mesure horaire : « À 1 heure du matin, Justin devait quinze cents francs au Bombé » (AR, 186). La sentence (énoncée par le narrateur) tombe, Justin Galuchey a misé son destin aux jeux de hasard et a perdu en moins de douze heures les gains de ses trente premières années.

Ce procédé de comptage peut cependant avoir également une fonction humoristique. Dans *Brûlebois*, la haine qui lie les époux Reboudin est si forte qu'elle trouve son paroxysme dans une course à la mort, le vainqueur étant celui qui partira le premier vers l'au-delà. La narration est précédée d'une formule « Voilà comment ils s'y prirent » (B, 48) qui présente ainsi un récit enchâssé et devient de plus en plus précis à mesure que l'on s'approche de l'instant fatidique : « Le samedi matin, M. Reboudin se mit au lit, avec un gros rhume, [...] » ; « Mme Reboudin prit mal la chose. Vers midi, elle se coucha dans le lit qui faisait pendant à celui de son mari, en se plaignant d'une violente crise d'asthme. À une heure, [...] put annoncer 39°C à son mari, [...] et retomba à 37, 9°C vers 4 heures, [...] » ; « De son côté, M. Reboudin [...] se travailla si bien qu'à 6 heures du soir il eut l'orgueil d'avoir le visage tout violet. [...] À 8 heures, ils [les conjoints] s'essayèrent à délirer et y réussirent par intermittence. » (B, 48). La mauvaise farce perdue le lendemain aux premières heures de la matinée : « Mais vers les 7 heures du matin, il rétablit heureusement l'équilibre en accusant

39,9°C, [...] » (B, 49). La course morbide s'achève alors dans une grande précision temporelle :

Peu après le départ du confesseur et du tabellion, Hector eut une quinte de toux qui l'acheva et, à 3 heures et quart, il passa avec un ricanement d'aise, car sa femme en était encore à dire son *confiteor*. Une demi-heure plus tard, Julie mourait avec l'inquiétude d'avoir été précédée par son mari, le silence qui s'était appesanti de l'autre côté du paravent lui en ayant donné le soupçon (B, 50).

L'horaire mentionné n'est pas sans rappeler le passage biblique relatant la mort du Christ. L'écriture parodique se double d'un vocabulaire qui semble ne pas être à sa place comme ce « ricanement d'aise » ou le « soupçon » de l'épouse durant leur agonie. La précision du récit bouleverse les attendus d'une scène où d'ordinaire les hommes luttent pour gagner du temps contre la mort et non pas contre la vie. La ponctualité³² des époux face au rendez-vous funeste est tournée en dérision car les schèmes culturels qui entourent l'agonie et la mort sont ici renversés et participent à l'écriture humoristique du récit macabre.

En outre, les personnages, en plus du temps biologique se trouvent contraints de vivre selon un temps institutionnel, comme l'indique la précision du narrateur pour indiquer leur âge.

Le temps institutionnel : l'âge des personnages

L'âge des personnages peut être mis en lien avec l'état-civil et le sentiment de puissance et/ou de contrôle de l'institution étatique³³. Mais une lecture précise permet de distinguer des statuts hétérogènes dans la narration. Les femmes n'ont pas forcément un âge mentionné même si leur place dans le récit est importante. C'est le cas pour Aurélie Coindet dont il a été question auparavant et qui demeure dans une vision cyclique et achevée du temps. En revanche, les indications numériques précises témoignent des changements dans la société. Coralie, l'amante qui va initier sexuellement le jeune Charles Reboudin est ainsi présentée :

³² La ponctualité au travers de son étymologie : « exactitude à faire à point nommé ce qu'on doit faire » (d'après le TLFi) évoque l'analogie avec le point. Mais cette manière disciplinaire de concevoir le temps est lié surtout à une éthique morale dans laquelle le temps de chaque être humain appartient à Dieu comme le montre Max Engammare dans son essai *L'Ordre du temps. L'invention de la ponctualité au XVI^e siècle*, 2004, Genève, Droz.

³³ Je renvoie aux travaux d'Anne-Marie Peatrik, spécialiste de l'anthropologie des âges de la vie : « La police des âges, institution sans mur qui régit nos existences, [...], s'est mise progressivement en place à partir de l'ordonnance de Villers-Cotterêts (1539) qui, outre qu'elle prescrit l'usage du français à la place du latin comme langue de l'administration, fait obligation au clergé de noter, année après année, baptêmes et sépultures dans les registres, [...] » Anne-Marie Peatrik, 2003, « L'Océan des âges », *L'Homme*, 167-168, p. 7-23, ici p. 20.

Cette belle personne était une petite brune de vingt-quatre ans, potelée, qui marchait dans la vie avec des jupes courtes et du toupet. À un âge où beaucoup de jeunes filles sont à attendre l'époux du choix de leurs parents, elle en avait déjà enterré deux et n'avait pas dit son dernier mot (B, 25).

Ce que le narrateur souligne en indiquant l'âge de Coralie, c'est l'inattendu perçu comme ironique. En effet, elle est deux fois veuve alors qu'elle devrait être encore célibataire selon les codes sociaux en vigueur. Le décalage entre la réalité et des attendus sociaux est perceptible chez différents personnages féminins mais le constat n'est pas forcément ironique. Ainsi, toujours dans *Brûlebois*, les deux serveuses du *Modern'Bar*, Jojotte et Claquette sont « deux sœurs poitrinaires de vingt-deux et vingt-quatre ans, avides de jouir des derniers moments qui leur restaient avant l'hôpital » (B, 63). Sans véritables identités hormis ces surnoms, elles sont tributaires d'un compte à rebours morbide, leur jeunesse n'étant qu'un faux attribut de corps malades, condamnés au mouroir avant l'heure. Dans ce même café, la place centrale est tenue par la Marjolle « une paysanne de trente ans, sentant le trèfle humide, qui servait à boire et qui faisait la police du café » (B, 63). Le contraste entre le milieu urbain du café et l'origine rurale de la serveuse est renforcé par la différence entre son physique et sa vie amoureuse :

Elle était fraîche et taillée comme un cuirassier d'avant-guerre. Ses seins étaient altiers, par la grâce d'un soutien-gorge et sa croupe, qu'elle faisait rouler en marchant, tirait les yeux des hommes. [...] Aucun des clients ne pouvait se flatter d'avoir fléchi ses rigueurs, et le patron lui-même confessait la vanité de ses tentatives de séduction. Cependant la Marjolle avait un amant, un employé aux Grandes-Galeries, blême et chétif, qu'elle méprisait (B, 63).

L'âge de la Marjolle souligne la liberté dont jouit cette serveuse qui maintient à distance le désir des hommes tout en se choisissant un amant même si « elle regrettait de ne pas aimer un de ces hommes frustes dont les joies lourdes étaient un peu les siennes » (B, 63).

Mais l'exemple féminin le plus intéressant est celui de Jeanne Brégard, l'amante du veuf Urbain Coindet dans *La Table-aux-Crevés*. C'est « une gamine de vingt ans » (TAC, 317), habitant un hameau peuplé de bûcherons et ayant grandi dans un univers masculin. Elle est mineure, ce qui la place sous l'autorité du père, ce dernier ne lui imposant pas de mariage car « trop heureux de garder sa fille chez lui » (TAC, 246). Ce rôle est alors dévolu au frère aîné, Frédéric Brégard qui se positionne en chef de famille : « Jeanne, je suis ton aîné de dix ans ; quand la maman est morte, t'avais encore le biberon entre les dents et nous deux le père,

on ne savait pas quoi faire pour que tu sois au doux » (*TAC*, 294). Et c'est bien cette autorité que brave la jeune femme : « — [...] Je suis mineure, mais c'est pas toi que ça regarde. D'abord j'ai encore six mois à être mineure » (*TAC*, 289). Jeanne Brégard s'oppose donc à l'autorité familiale (paternelle et fraternelle), à l'institution civile (elle est encore une enfant), à l'église catholique (sa relation hors mariage avec Urbain Coindet). Le curé lui rappelle par ailleurs qu'elle n'a plus le statut de jeune fille depuis sa relation avec Urbain Coindet :

« Elle doit être fière de vous, la Sainte Vierge, vous pouvez parler de la Sainte Vierge...

— Elle fait ce que je veux, monsieur le curé.

— Voulez-vous bien vous taire. Oser dire une chose pareille... c'est à se boucher les oreilles. Ah, vous aurez fait un joli mois de Marie, quand je pense... Mais qu'est-ce qu'on leur fait donc à mes chrétiennes, et moi qui proposais celle-là en exemple... » (*TAC*, 300).

Dans la version manuscrite du roman, la jeune femme insiste également sur sa connaissance statutaire de son âge face au prêtre :

Avec Coindet, mais ce n'est pas une chose à me reprocher ; on est pour se marier sitôt que je serai en âge. Ça arrive des fois qu'on se laisser aller avant le mariage, le Bon Dieu pardonne. Il n'a que ça à faire. Vous me direz que je suis en état de péché, mais j'ai plus que six mois à faire, puisqu'on pourra se marier en novembre (*TAC, Notes* : 1377).

Jeanne Brégard est de toute évidence une jeune femme qui s'émancipe. Née juste avant la première guerre mondiale (1908), elle est un personnage symbolique du changement qui s'opère après 1918 dans la France rurale³⁴. Du temps perçu comme cyclique par Aurélie Coindet, on arrive à un temps ressenti dans sa linéarité avec la perspective d'un futur pour Jeanne Brégard.

Les personnages masculins ont bien souvent un âge précisé mais ce dernier révèle souvent une information antinomique de l'individu. L'abbé Richard, dans *La Table-aux-Crevés* est « un prêtre de vingt-cinq ans » (*TAC*, 251) qui, aux premiers regards, suscite la moquerie : « En le voyant arriver, fluet dans sa soutane, un torse de fillette et un teint de betteraves, les paroissiens avaient souri. “ Il n'a pas l'air fort, disait-on, c'est un cureton.” » (*TAC*, 252). Pourtant, ce jeune homme d'église surprendra toute la communauté par sa capacité à prendre toutes les décisions importantes et le hameau se montrera particulièrement

³⁴ Cet aspect a été traité dans un article : Valérie Jacob-Blanchemanche, 2019, « Les premiers romans de Marcel Aymé, écrire l'après-guerre autrement ? », *Cahier Marcel Aymé*, n°37.

sensible à ses sermons. À l'inverse, Capucet, le garde champêtre de *La Table-aux-Crevés*, malgré ses soixante-six ans est un être candide, comme il le précise lui-même : « je suis pas bien malin, sûr de Dieu, et on ne fait guère attention à ce que je cause. Je suis Capucet et rien que. » (*TAC*, 288). Pourtant, en tant que garde champêtre, Capucet est l'homme qui informe la communauté villageoise et donc inscrit la vie de chacun dans un calendrier partagé (« Une ou deux fois par mois, il allait poser une affiche sur le mur de la mairie. ») (*TAC*, 281). L'âge chez Capucet semble n'avoir qu'une valeur cardinale comme si ses 66 ans ne constituaient pas un cumul d'années³⁵. Mais, je le rappelle, Capucet est un personnage liminaire évoluant dans un entre-deux qu'on pourrait qualifier *sans âge*, et qui de ce fait semble échapper à la seule vision linéaire du temps.

L'âge précisé pour un personnage est donc, majoritairement, un révélateur de situation dysfonctionnelle. Ainsi, le couple liminaire formé de deux marginaux, la Lune et Brûlebois est estimé déjà à l'aune de cette anomalie. Brûlebois âgé de cinquante-sept ans est un « vieil enfant alcoolique » (*B*, 15) que materne la Lune, homme solitaire de trente-cinq ans. Le désordre provoqué par la lecture de ces nombres qui semblent inversés renforce les descriptions des personnages dans une existence en marge de la société.

Le caractère réaliste des indications temporelles se trouve, par contre, dans le jeu qui s'instaure entre le récit, le narrateur et le lecteur.

Le lecteur en posture d'enquêteur, la mesure du temps comme indice

Dans *La Table-aux-Crevés*, le lecteur est amené à calculer et à déduire le temps du récit grâce à deux éléments : « Et puis, ça lui fera tout de même ses trente-quatre ans. Il est de la classe 14 » (*TAC*, 322). Ces deux phrases indiquent l'âge d'Urbain Coindet, son appartenance à une classe militaire³⁶ dont on peut déduire à la fois l'année de naissance du personnage (1894) et l'année à laquelle se rattache le récit : 1928 qui est également l'année d'écriture du roman. Ce procédé va être repris dans d'autres romans. Dans *Gustalin* (1937), la narration progresse par ajouts d'indices successifs permettant de situer le texte dans un calendrier sans

³⁵ La description de Capucet va à l'encontre d'une idée de l'âge qui serait un nombre à la fois cardinal et ordinal, comme le précise Norbert Elias : « Il est vrai, pour les hommes comme pour toutes les autres créatures, que l'on ne peut atteindre l'âge ni la stature d'un individu de trente ans, sans être préalablement passé par tous les âges précédents et avoir pris la stature correspondante. » Norbert Élias, *La Société des individus*, op. cit., p. 244.

³⁶ « Du temps où le service militaire existait, on appartenait à une "classe" dont le nom était le nombre obtenu en ajoutant 20 à son année de naissance et en gardant les deux derniers chiffres du résultat obtenu. Au XX^e siècle, quelqu'un de la classe 46 était né en 1926, quelqu'un de la classe 09 était né en 1889. [...] Dire sa classe ne nécessite aucun calcul ; à la différence de l'âge, elle ne change pas chaque année. Elle est un élément d'identité permanente. Et aussi de solidarité, d'appartenance à un groupe. » Marc Augé, 2014, *Une ethnologie de soi. Le temps sans âge*, Paris, Seuil, p. 82.

que ce dernier ne soit explicitement annoncé. Le lecteur découvre dans le premier chapitre la classe de Hyacinthe Jouquier (14), dans le second son année de mariage (1918) et la durée de cette union (17 ans). Par déduction, on trouve l'année du récit (1935) et l'âge du personnage (41 ans).

Ce procédé implique donc le lecteur qui par sa lecture calculée « authentifie » le récit. En outre, Marcel Aymé, propose des personnages de la même classe (14) dans trois romans différents (*Aller retour* (1927), *La Table-aux-crevés* (1929), *Gustalin* (1937)). Le lecteur fidèle peut ainsi lire trois destinées de personnages nés la même année. Justin Galuchey est comptable à Paris, Urbain Coindet est laboureur et Hyacinthe Jouquier, malgré ses études, renonce à la vie urbaine pour reprendre la ferme familiale. Trois hommes qui ont en commun leur âge, la date de leur mariage (1918) et leur origine paysanne et qui illustrent l'après-guerre avec des choix de vie singuliers, mais toujours représentatifs des conditions sociales des années trente.

Espaces et temps dans les romans de Marcel Aymé peuvent ainsi se trouver représentés par une ligne droite symbolique de la volonté (ou son absence) des personnages à prendre leur destinée en main. Cet arraisonnement à la géométrie graphique ne se fait pas sans connaître des détours par les courbes et circonvolutions comme autant de dé/mal formations de l'écriture romanesque.

2.2. Formes et (dé)formations de l'écriture romanesque

La présence de la ligne droite n'empêche cependant pas la présence du motif de l'entrelacs composé de courbes à différents niveaux narratifs. Des paysages lus ou parcourus, de la structure phrastique à l'architecture globale des romans, l'enchevêtrement de lignes diverses n'est pas dénué de sens.

2.2.1. Des paysages en dehors des perspectives rectilignes, des espaces propices à l'« entre-temps³⁷ »

Les paysages des romans de Marcel Aymé ne sont pas tous assujettis à la géométrie graphique. Le narrateur nous entraîne aussi souvent sur des parcours tortueux ou des lieux oubliés en pleine nature mais aussi au cœur des villes. Ces coins et recoins proposent une

³⁷ J'emprunte l'expression à Jean-Marie Privat, 2006, « L'Entre-temps », *Ma montagne. Lectures pluridisciplinaires d'une robinsonnade pour la jeunesse*, sous la direction de Jean-Marie Privat, Metz, CELTED, p. 119-146.

autre manière de vivre pour les personnages au sein de sociétés soumises à la raison graphique.

Des lieux oubliés et retirés à la campagne : le hameau, la forêt

Dans *La Table-aux-Crevés*, une opposition forte se lit entre le village de Cantagrel et le hameau de Cessigney qui « n'[est] pas à plus d'une demi-lieue du village » (TAC, 233). Ce hameau « vivait en marge de Cantagrel, à cause de sa situation en pleins bois et de la profession de ses habitants pour la plupart bûcherons, charbonniers, braconniers, contrebandiers » (TAC, 232). La situation géographique s'accompagne bien d'une situation sociale. Ces habitants sont « en marge » car éloignés du village mais aussi parce que leurs activités sont illicites. Pour les habitants du hameau, cette forme d'ostracisme de la part des habitants du village n'est pas forcément négative. L'isolement est aussi vécu comme un refuge. Ainsi, lorsque Frédéric Brégard sort de prison et s'en retourne chez lui dans le hameau, tous fêtent son retour :

Il cligna de l'œil du côté du vieux et avec une voix gênée de joie, jeta à huche paume.

« Ohé ! les gars ! Ohé... »

[...] Brégard faisait des gestes avec son chapeau, empêtré dans sa joie, et les hommes de Cessigney laissaient le chantier, accouraient vers lui à cœur brandi. [...] On lui serrait les mains, on le tâtait, on lui riait dans le cou. [...] Louis Rambarde, l'habituel compagnon d'affût, le meilleur ami de Frédéric Brégard, contenait une violente émotion [...]. Au bruit d'amour, les femmes sortaient de leurs cuisines et les effusions recommençaient. Brégard n'en finissait pas d'embrasser. Tout Cessigney, collé en essaim ivre autour de lui, le poussait, le portait vers la maison où sa sœur et son père, sortis ce matin, habitaient seuls depuis qu'il était parti entre deux gendarmes, il y avait bientôt six mois (TAC, 238-239).

La description longue de cette arrivée est imprégnée d'une oralité forte. L'expression franc-comtoise « à huche paume » qui signifie « à gorge déployée » côtoie les métaphores « à cœur brandi », « bruit d'amour » et « essaim ivre ». Les habitants du hameau accueillent le contrebandier en l'enveloppant de leur protection (« collé en essaim ivre autour de lui »). Frédéric Brégard est véritablement happé par la communauté qui semble prendre possession avec bienveillance mais de façon crescendo de son corps : « on lui serrait les mains », « on le tâtait », « le poussait », « le portait ».

Mais revenons un peu à l'opposition paysagère entre forêt et champs cultivés car les activités des habitants renforcent les spécificités géographiques³⁸. L'espace cultivé, le *campus*, est ouvert, (« immense plaine verte » (TAC, 296)) lorsque le hameau (« quelques hectares de place nette taillée dans le vert de la forêt » (TAC, 238)) est absorbé par la forêt puisque ces habitants « n'aperçoiv[ent] pas même le clocher depuis leur forêt » (TAC, 233). Le bois, monde végétal exprimé dans sa verticalité et sa profondeur s'oppose au *campus* symbolisé par le plat, voire l'à-plat : « vert plat » (TAC, 270), « nappe unie » (TAC, 272), « la campagne plate » (TAC, 326). La forêt, souvent désignée par « les bois » possède bien une « ligne des bois » (TAC, 347) qui paraît menaçante pour Urbain Coindet (« ligne noire du bois » (TAC, 227)). Le curé du village scrute quant à lui « la ligne de partage des blés et des bois » (TAC, 300). Cette frontière visuelle se charge d'une symbolique forte. La forêt est l'espace naturel de l'enchevêtrement qui est antinomique aux espaces cultivés³⁹. Face à la passion d'Urbain Coindet pour ses terres riches, Jeanne Brégarde se réfugie dans la nostalgie de « la forêt fraîche » (TAC, 323), « les bois denses où la prière n'a pas à se gêner » (TAC, 246). L'antagonisme entre « hommes du bois et hommes du plat » (TAC, 347) semble dès lors inévitable et rend improbable l'union⁴⁰ de Jeanne Brégarde, surnommée par les villageois de

³⁸ L'opposition entre le *campus* et la forêt est reprise dans le roman *La Vouivre* (1943) mais pour basculer vers un nouvel antagonisme, cette fois-ci entre la ville qui aurait pris la place de la forêt et la campagne. C'est en tout cas ce qu'exprime le personnage mythologique de la Vouivre : « Pour moi qui ai connu le pays autrefois, je trouve la campagne bien fade avec votre bête de blé, vos champs de pommes de terre et tout ce vert-plat à faire lever le cœur. Si tu avais vu, il y a seulement cinq mille ans, ce fouillis, cet emmêlement du bois mort et du bois vif, cette bataille des plantes pour se pousser à la lumière, quelle pagaïe ! Aujourd'hui, vos rasibus à blé et à pommes de terre, le village bien assis au milieu, et les prés à vaches et les vues filées à travers deux rideaux de peupliers, c'est fait comme un jardin. Et la forêt : des arbres plantés comme des asperges, les coupes, les futaies, les taillis, tout bien ordonné, divisé, et les allées droites, les carrefours, les sentiers. C'est le parc au bout du jardin. La nature, je la vois bien mieux dans les villes, je t'assure. La ville, c'est la vraie forêt. Des sentiers profonds, des fourrés, des corridors sombres, les maisons qui s'accrochent toutes, une mêlée, et des vies tapies, d'autres pressées, l'aventure, les femmes guettées, les batailles, les foules, les vices et tous les instincts. [...] Je me rappelle une autre fois, c'était à Valentigney, un métingue des ouvriers de chez Peugeot, les hommes faisaient une forêt serrée qui hurlait comme une tempête. La nature ne se perd pas. Ce qui se défait d'un côté se refait d'un autre » (V, p. 605-606).

³⁹ « Est sauvage, on le sait, ce qui procède de la *silva*, la grande forêt européenne que la colonisation romaine va peu à peu grignoter : c'est l'espace inculte à défricher, les bêtes et les plantes qui s'y trouvent, les peuples frustes qui l'habitent, les individus qui y cherchent un refuge loin des lois de la cité et, par dérivation, les tempéraments farouches demeurés rebelles à la discipline de la vie sociale. » Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁰ Je renvoie à la lecture des travaux menés par les ethnologues françaises dans le village de Minot-en-Châtillonais, repris dans l'ouvrage *Une campagne voisine* : « Gens du finage et gens du bois forment deux groupes de parents nettement délimités généalogiquement, mais entre lesquels se nouent, à chaque génération, quelques mariages. Ces mariages sont toujours sinon réprouvés, du moins marqués. » Tina Jolas, Françoise Zonabend, 1990 « Gens du finage, gens du bois. », (article paru dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n°1, 1973. p. 285-305), *Une campagne voisine*, sous la direction de Françoise Zonabend, Marie-Claude Pingaud, Tina Jolas et Yvonne Verdier, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 37-63, ici p. 53. En outre, Marcel Aymé crée dans *Gustalin* (1937) le personnage de Marthe Jouquier, fille de bûcheron et mariée à un cultivateur. Marthe est considérée négativement par l'oncle Victor pour qui « autrefois, cette race

« traînée du bois de l'Étang » (*TAC*, 316) ou « gueuse du bois » (*TAC*, 315) et le laboureur Urbain Coindet. Ce dernier lutte pourtant pour éviter l'affrontement car « il éprouv[e] une quiétude heureuse auprès de cette fille des bûcherons qui [a] les clés de la forêt » (*TAC*, 337).

On comprend alors que cette démarcation entre plaine et forêt matérialise également les limites d'une société soumise à la raison morale et aussi graphique. Ainsi, Frédéric Brégard élabore un scénario pour tuer son futur beau-frère : « J'attendrai qu'il vienne faucher la Table-aux-Crevés, contre le bois. Faudra bien qu'il y vienne. Moi, à couvert, je te le tirerai comme un lapin, tu penses » (*TAC*, 321). Le déictique « contre » permet le déclenchement du drame où Urbain Coindet n'est plus un laboureur mais un lapin que l'on « tire ». Cette manifestation ensauvagée est par ailleurs évoquée par le narrateur au sujet d'Urbain Coindet, la forêt se transformant pour le cultivateur en regard de l'ennemi : « Depuis qu'il était rentré à Cantagrel, il lui semblait que toute la forêt l'épiât d'un regard innombrable, Brégard était derrière chaque tronc d'arbre. Maintenant, la forêt avait posé son œil sur le bord de la plaine » (*TAC*, 346).

Au final, le garde champêtre, en victime collatérale, est visé au travers d'un buisson d'acacias et se trouve « couché sur le dos en travers du sentier » (*TAC*, 348). S'il finit son existence « pauvre corps allongé sur le bois » (*TAC*, 349), c'est bien de la table en bois de la cuisine dont il s'agit et non plus de la forêt. Ces espaces forestiers permettent également de se soustraire au temps calendaire comme cela semble être le cas pour Frédéric Brégard.

Le « cas » Frédéric Brégard

Frédéric Brégard est un exemple intéressant d'un mélange de deux perceptions temporelles. Le narrateur fait une première description très formulaire : « C'était un homme de trente-cinq ans, d'une haute taille, le visage beau » (*TAC*, 234) puis le récit bascule dans la perception intériorisée de Frédéric. Le changement se produit lorsque le personnage retourne au hameau après avoir été emprisonné durant six mois :

Frédéric Brégard et Milouin, en arrivant à la lisière du bois, aperçurent à deux cents mètres un groupe laborieux. Une quinzaine d'hommes étaient occupés à rebâtir une maison incendiée quelques jours auparavant. Le Frédéric était content de voir ça. Il oubliait tout d'un coup la prison, l'Aurélie, Coindet, Forgeral et le curé.

« C'est la maison à Joubert qu'a dû bruler ces jours-ci », dit-il à Milouin.

de bûcherons et de charbonniers restait confinée dans la forêt et ne paraissait guère au village, [...] » (*Gustalin*, 517).

Il rit. Il sortait de l'école avec son cartable sous le bras (*TAC*, 238).

Il n'y a pas chez Frédéric Brégard, à la différence de Capucet ou du curé, d'oppositions entre l'âge du personnage, son apparence et son statut social. Le fait remarquable réside dans la perception personnelle du temps. Frédéric semble redevenir un enfant auprès des siens. D'où l'image du cartable sous le bras. On pourrait supposer une faible scolarisation et donc peut-être une méconnaissance du temps calendaire. Il dit ainsi être « l'aîné de dix ans » (*TAC*, 294) alors que nous savons que quinze ans séparent Frédéric et sa sœur Jeanne Or, c'est Frédéric qui nous renseigne sur l'âge d'Urbain Coindet au chapitre XII: « Et puis, ça lui fera tout de même ses trente-quatre ans » (*TAC*, 322). L'âge ainsi évalué n'est pas sans rappeler ce que Michel Leiris nommera « la moitié de la vie⁴¹ ». Le bûcheron/braconnier évalue le poids de l'âge d'Urbain Coindet comme il saura rappeler la durée de son emprisonnement : «— C'est que je commence à être pressé, dit le Frédéric en ralentissant, voilà six mois que j'ai pas rentré chez nous. Six mois, ah la la » (*TAC*, 235). Ces six mois forment un temps « mort » dans la vie de Frédéric tout comme les six mois que devra attendre Jeanne pour se marier. On peut lire dans la notion de semestre un écho du récit mythologique de Proserpine et Cérès⁴². Il y a donc bien deux manières d'envisager le temps qui passe pour Frédéric. Le regard porté aux autres, à la société des agriculteurs, des gens de la plaine et de la ville prend comme mesure le temps calendaire, politique et civil. En revanche, auprès des habitants du hameau, Frédéric redevient un enfant, l'« aîné de dix ans » en charge de veiller sa sœur. L'âge en tant qu'état civil n'importe pas dans le hameau où l'on ignore la datation historique. Ainsi, les habitants du hameau se désintéressent de la politique parce qu'elle s'inscrit dans une mesure du temps qu'ils n'utilisent pas même si elle est connue de toute évidence⁴³: « Ils ne s'occupaient pas de politique et étaient toujours en retard d'un ou deux présidents de la République. » (*TAC*, 234). Le retour de Frédéric dans le hameau semble le faire basculer du temps calendaire subi au temps mythologique, qui échappe à la mesure des hommes. Or, ce

⁴¹ Michel Leiris (1901-1990) commence son autobiographie *L'Âge d'homme* par la phrase suivante : « Je viens d'avoir trente-quatre ans, la moitié de la vie ».

⁴² Je renvoie au chapitre V de *Les Métamorphoses* d'Ovide où est commentée la séparation d'une année en deux semestres : « Arbitre entre son frère et sa sœur désolée/ Jupiter de l'année fait deux moitiés égales/ Proserpine, régnant sur deux royaumes, passe/ L'une avec son époux et l'autre avec sa mère/ Changeant d'un coup d'aspect, d'humeur et de figure/ Son front qui juste avant même à Dis semblait sombre/ S'illumine de joie, tel le soleil vainqueur/ Sort des pluvieux brouillards qui voilaient son éclat. » (564-571)

⁴³ Je fais le parallèle avec une note de Pierre Bourdieu et Abdelmalek Sayad concernant la transformation de l'agriculture traditionnelle en Algérie : « La multiplication des rapports bureaucratiques a familiarisé tous les individus avec les dates, les années et les mois qui se sont substitués aux saisons et aux divisions du calendrier traditionnel. Il n'est plus de chef de famille qui ne sache son âge et celui des siens. » Pierre Bourdieu et Abdelmalek Sayad, *Le Déracinement, la Crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*, op. cit., p. 157, note (2).

besoin de se réfugier dans des espaces et des temps autres n'est pas propre au monde rural, il se retrouve également dans l'architecture urbaine.

Coins et recoins : les espaces de confort de Brûlebois

Les espaces significatifs d'existence en marge ne se trouvent pas seulement dans un univers rural. Le paysage citadin possède également coins et recoins. C'est à travers le personnage de Brûlebois que le narrateur parcourt ces lieux. Brûlebois est un homme las, au bout de son existence lorsque le lecteur fait sa connaissance. Celui dont « l'âme n'était pas faite pour se dessécher dans les cartons verts des bureaux d'une sous-préfecture » (B, 18) trouve refuge dans la gare « perfide et tentaculaire avec sa demi-collerette de cinq bistrots qui lui faisaient vis-à-vis » (B, 15). Si différents lieux sont associés à ce personnage, tous ont en commun de posséder coins et recoins comme autant de zones refuges pour ce sans-abri. La salle d'attente de la gare est un mélange de misère et de sécurité tout à la fois :

En entrant dans la salle d'attente de troisième classe, une nourrissante odeur de pauvre acheva de le réconforter. Du fond de sa mémoire, un vers lui vint aux lèvres, qu'il croyait oublié depuis longtemps :

Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage...

Comme elle lui était chère, cette salle d'attente qui l'avait si souvent abrité aux temps où il était sans logis ! [...] Son âme baignait dans cette atmosphère de détresse et d'indigence qu'il aimait justement à cause des petites souffrances passées qu'elle disait. C'était dans ce coin-là qu'une nuit Brûlebois avait été réveillé par un employé à casquette brodée d'argent qui l'avait sorti à coups de pied, mon dieu, oui, à coups de pied au cul (B, 69).

Le coin refuge de cette salle est mis en parallèle avec le fond de la mémoire de Brûlebois. La voix narrative se mêle aux pensées du personnage dans un coin du texte. En effet cet épisode de la salle d'attente n'apporte pas d'éléments nouveaux à la construction de l'intrigue, c'est une pause où le lecteur prend le temps de découvrir un peu plus précisément le personnage de Brûlebois. Ce dernier parle aussi des cafés comme lieux de refuge, toujours dans son passé de sans-abri :

Brûlebois ne se sentait jamais méprisé chez Pilleron. Aux mauvais jours d'antan, lorsqu'il redoutait de sortir dans la nuit froide pour chercher un abri, on le tolérait jusqu'à l'heure de la fermeture, sans qu'il consommât. Ces jours-là, il se blottissait au fond de la salle, derrière le poêle, dont la chaleur lourde l'engourdissait. [...] et Brûlebois était

reconnaissant, car il savait que les cafés étaient rares où l'on admettait qu'aux jours malchanceux, on pût venir s'asseoir, rien que pour regarder boire les autres. [...] Depuis qu'il avait chez la Lune un asile assuré, la clémence de Mme Pilleron ne lui importait plus autant. Cependant, il lui arrivait encore souvent de venir se tapir au fond de la salle, quand il était sans le sou, pour retarder l'instant où il lui fallait rentrer rue des Nèfles (B, 70-71).

Plus tardivement, en 1933, Marcel Aymé déplorera dans un article de presse la nouvelle « ligne » des cafés parisiens en vogue, dénués justement des recoins providentiels :

Autrefois, dis-je, un café des boulevards était, pendant la plus grande partie de la journée, un lieu obscur et presque désert, où les fainéants et les purotins d'une certaine distinction allaient passer leurs après-midi pour un café crème de trente sous. [...] Les cafés d'alors avaient leurs devantures protégées par des rideaux qui en dissimulaient l'intérieur aux passants, et la salle, que l'on entrevoyait quelquefois par la porte ouverte, avait une profondeur insondable. Des cloisons, des plantes vertes et des gérants obèses, ménageaient des recoins, des séparations qui permettaient aux amants de voisiner sans inconvénient avec les tapseurs de cartons. [...] Aujourd'hui, les cafés des boulevards se composent essentiellement d'un zinc où les buveurs se pressent par cinquante ou cent à la fois. Ces forteresses de la limonade s'étirent quelquefois sur quinze ou vingt mètres de longueur, et leur métal, d'une couleur funèbre, fait penser à des aubes de guillotine. [...] Quant aux tables, nulle fantaisie n'a présidé à leur arrangement. La salle n'a plus de recoins, plus de mystères, car la symétrie l'interdit. Les buveurs attablés ne jouent ni aux cartes, ni à l'amour ; le regard vague et le crâne vide, ils boivent leur café crème⁴⁴.

L'agencement de l'espace traduit donc cette volonté de ménager ou non des coins comme autant d'échappatoires à la normalisation sociale.

Mais le dernier refuge pour Brûlebois est finalement cette cave où il habite avec la Lune. Le lieu est décrit dans le premier chapitre :

La Lune habitait, dans un immeuble lépreux, une espèce de cave divisée en deux compartiments, dans laquelle on descendait par deux marches de pierre, hautes comme des bornes kilométriques. La première pièce, la plus grande, prenait jour sur la rue par une fenêtre étroite qui était bien plutôt un soupirail. Là, il faisait sa cuisine et tenait ses

⁴⁴ Marcel Aymé, 1933, « Cafés d'aujourd'hui », paru dans *Marianne*, le 29 novembre 1933 et présenté dans *Du côté de chez Marianne*, édition établie, présentée et annotée par Michel Lecœur, 1989, Paris, Gallimard, p. 86-88.

engins de pêche. La pièce du fond, sans fenêtre ni porte, lui servait de chambre à coucher. Une opulente odeur de blé cuit, d'asticots et de graisse rance flottait dans cette cave aux murs blanchis à la chaux et embellis par les pages majuscules du supplément illustré du *Petit Journal*. Il y avait, en outre des portraits des trois derniers présidents de la République, le tsar Alexandre III en uniforme d'amiral au débarcadère de Toulon, et une image représentant la capture de Samory qui chantait à l'œil tout particulièrement (B, 7).

La description misérable du lieu se heurte au commentaire ligne suivante : « Dans ce terrier étroit, la Lune avait joui pendant dix ans d'un bonheur paisible que rien n'avait troublé » (B, 7). Le narrateur met ironiquement en balance le choix d'un espace de repli⁴⁵ (souponail, absence d'ouverture sur le monde extérieur) et « la quiétude animale, fortifiée par dix années d'habitudes, barricadée par un égoïsme éprouvé » (B, 7). Son éloignement vis-à-vis de la société civilisée est visible spatialement dans ces deux marches de pierre, hautes comme des bornes kilométriques et temporellement dans l'exposition murale des portraits politiques et des pages majuscules du supplément illustré du *Petit Journal*. L'Histoire est placardée dans cette cave où la Lune, animalisé, se terre, bien à l'abri de la société et son implacable raison graphique.

Brûlebois a donc su se ménager des espaces de confort à l'abri de la société bourgeoise. Et lorsqu'il se retrouve dans une situation embarrassante, devant de l'argent ou une réponse, ses paroles trouvent elles aussi une échappatoire : « Tiens, j'aime mieux pas y repenser » (B, 20) ; « j'aime mieux pas te répondre » (B, 32). Les expressions semblent un écho au fameux « j'aimerais mieux pas » du copiste Bartleby⁴⁶. Tous deux finissent leurs jours entourés de hauts murs, l'un dans une prison et l'autre dans l'hôpital comme je l'ai décrit auparavant mais pour le héros de Melville, il n'y a apparemment pas de coins où se réfugier de la société.

2.2.2. Les déambulations des personnages : entre parcours singuliers et singularité des tracés

En examinant les parcours individuels de Capucet, Justin et le Bombé, on peut relever la singularité des parcours comme les reflets de biographies qui quittent les sentiers battus. Tous

⁴⁵ La cave fait entrer le lecteur dans l'espace imaginaire des bas-fonds : « Le terme appartient au registre de la topographie, du paysage. Les bas-fonds, ce sont d'abord des lieux. [...] Les bas-fonds correspondent toujours à des lieux – ce sont des bouges, des cours des Miracles, des asiles de nuit, des bagnes –, tous marqués par une propension naturelle à s'enfoncer, dans un mouvement toujours descendant. [...] Mais, conformément aux conceptions environnementalistes qui dominent longtemps la pensée médicale, les lieux s'articulent toujours aux caractères, les topographies sont toujours aussi "morales". Trois traits, étroitement entrelacés, semblent définir cet état : la misère, le vice et le crime. » Dominique Kalifa, 2013, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, p. 10-11.

⁴⁶ Herman Melville, 1989, [1^{ère} éd.1853], *Bartleby*, Paris, Flammarion.

trois, à leur manière, semblent se soustraire à la régularité d'une vie rangée et programmée. Cependant, ces déplacements surprenants ne sont pas toujours le fait des personnages mais peuvent aussi représenter une simple réaction à une manifestation du hasard⁴⁷.

« *Je vas* », le parcours de Capucet

Le personnage de Capucet semble échapper à toute logique de mesure de l'espace et du temps. Si nous avons vu auparavant son rapport particulier à l'âge institutionnel, on peut également s'attarder sur ses déambulations spatio-temporelles. La formule « je vas » est utilisée à plusieurs reprises par Capucet lui-même. Comme dans l'ensemble du roman, cette forme familière du verbe aller témoigne simplement de l'utilisation orale, reprise dans le discours direct. Mais elle mérite qu'on s'y attarde car dans la bouche du garde champêtre, le verbe est exprimé sans complément de lieu :

Les mains dans les poches de son corps astral, il arpentait Cantagrel et le bois de l'Étang, toujours très pressé d'arriver où rien ne l'appelait, la pensée au bout du nez. Parfois on l'interrogeait :

« Où donc tu vas comme ça ? »

Il répondait :

« Je vais » (*TAC*, 281).

L'utilisation du verbe sous une forme absolue peut souligner deux particularités. Le déplacement de Capucet ne nécessite pas de précisions de lieu, l'acte de déambuler se suffit à lui-même mais comme la ligne géométrique, il est infini, sans bornes. C'est également un acte toujours sur le point d'être effectué, dans un futur proche. Car le personnage répugne à l'asservissement au temps planifié et se laisse porter par le temps présent. C'est ainsi que l'utilisation contrainte du complément de lieu heurte sa philosophie de l'existence :

Comme on était à la fin d'avril, la Cornette lui avait dit la veille :

« Vous pensez à moi, Capucet, le jardin aurait besoin. »

⁴⁷ « Dans l'univers romanesque de Marcel Aymé, le comportement des personnages ressemble au mouvement brownien – qu'il ne mentionne pourtant pas explicitement. Mais il parle beaucoup de hasard, de destinée, d'agitation, et l'image de la société qu'il présente correspond point par point à celle d'un mouvement brownien. Tout d'abord, à l'intérieur de la masse qu'on appelle une société, les individus suivent les trajectoires les plus bizarres, composées de lignes droites. Loin de juger l'agitation vaine, Aymé la trouve justifiée en elle-même, même sans aucun but. C'est apparemment une condition incontournable de la vie. [...] Les individus se croisent, ou se choquent et se repoussent, pour des causes infimes, et très souvent un léger choc de circonstances les fait repartir dans la direction directement opposée à celle qu'ils avaient d'abord suivie. Les mouvements des individus correspondent aux mouvements supposés rectilignes des molécules. » Ebbe Spang-Hanssen, 1999, *La Docte Ignorance de Marcel Aymé*, Paris, Klincksieck, p. 64-65.

Et Capucet, qui attendait l'invitation depuis plusieurs jours, avait promis de venir le lendemain. Ce matin, il oubliait sa promesse lorsqu'il rencontra la Marie à Cugne sur le sentier conduisant chez Corne.

« Où est-ce que vous allez de si bonne heure, dit la femme à Cugne.

— Je vais. »

Alors il sentit que sa réponse n'avait pas son habituelle gratuité, comme s'il n'était pas en route pour ses petits infinis quotidiens. Après avoir dépassé la Marie à Cugne, il murmura :

« Je vas... je vas chez la Cornette. »

Capucet regarda en l'air. Il n'avait jamais vu le soleil dans cet état-là. [...] Il hésita, puis rebroussant chemin, murmura avec un sourire :

« Mais oui, que je vais aller travailler avec ce veston-là. J'irai demain. » [...] Au Creux-Romain, il tomba sur Corne qui surveillait ses lignes à brochets. [...]

« Ce matin, dit-il, j'ai pas pu aller faire ton jardin comme j'avais promis à ta femme. Au dernier moment, on a toujours à faire. J'irai demain. [...] » (TAC, 282-283).

Les déambulations de Capucet expriment une forme de liberté du personnage qui paraît échapper à l'organisation calendaire : « Capucet était comme les poules que le soleil tire du poulailler. Il s'en allait le matin parce qu'on s'en va le matin » (TAC, 281). À l'instar de « l'écrivain-flâneur⁴⁸ », Capucet est un personnage flâneur dont le déplacement s'inscrit dans un mouvement en communion avec le monde qui l'entoure⁴⁹, comme dans ce passage où il suit un lièvre :

Comme il s'engageait dans le sentier de la Corne-Sèche, un lièvre lui fila presque dans les jambes et se perdit dans le bois. Capucet courut derrière lui sans réfléchir, non par instinct de chasseur, il n'avait jamais tenu un fusil, mais parce qu'un lièvre, c'est une drôle de bête. [...] Il s'arrêta, essoufflé, et vit qu'il était dans le muguet. [...] Capucet cueillit des brins à belles cloches qu'il serra dans la poche de son paletot (TAC, 286).

⁴⁸ Bertrand Gervais, 2017, « De lignes en lignes. Poétique de l'écrivain flâneur : pistes pour un imaginaire du lieu », *Captures*, vol. 2, n°2 (novembre), dossier « Imaginaire de la ligne ».

En ligne : <http://revuecaptures.org/node/884/>.

⁴⁹ Je renvoie également à la lecture éclairante de l'article de Sophie Ménard, 2017, « Narrativité anthropologique de la ligne contemporaine. Bailly, Echenoz, Sautière », *Captures*, vol.2, n°2, dossier « Imaginaire de la ligne », en ligne : <http://revuecaptures.org/node/917/>. En particulier p. 5 : « Le trajet (ou la promenade) constitue donc une ligne "active" qui longe le tracé de la route : apparant la perception et la locomotion, le cheminement déambulatoire existe dans le détour, les aléas, et dans l'interrelation avec le paysage. [...] Cette manière de se déplacer, qui n'a pas pour but la destination, est intrinsèquement liée chez Ingold à une pratique active de l'environnement et à une façon de vivre dans un lieu (et non pas uniquement de l'occuper ou de le traverser) ».

Celui qui « pense qu'un homme est toujours entre son ombre et le soleil » (*TAC*, 345) est un lien, fil conducteur de ce récit, qui permet aux différents personnages d'entrer en contact. Malgré lui, il est à l'origine des situations de tension car si ses pas semblent libres, ce n'est pas le cas de ses paroles. Ses déplacements qui paraissent suivre des hasards servent l'intrigue romanesque. En effet, c'est par sa présence opportune en certains points du récit que les événements font sens (parfois il s'agit de contresens). C'est bien sa rencontre avec le brigadier qui permet l'arrestation de Frédéric :

Un coup de hasard, voilà ce qu'il fallait. Un matin que j'étais en tournée avec Porteret, je rencontre Capucet entre Cantagrel et Cessigney. [...] Pas si bête, moi, je cuisine Capucet tout doucement. Je parle du hameau et puis de Brégard. L'autre, sans méfiance, – comment qu'il aurait pu se méfier ? – me raconte qu'il avait été à Cessigney la veille, que le Frédéric était parti mais qu'on l'attendait pour la fin de la journée. J'en savais assez (*TAC*, 312-313).

Cette scène se déroule au chapitre XI et permet au lecteur de comprendre l'origine du différend entre Frédéric Brégard et Urbain Coindet, différend qui repose sur un malentendu. En réalité, la naïveté légendaire de Capucet n'explique pas à elle seule toutes les querelles des villageois. La parole du garde champêtre peut se fourvoyer et ne pas remplir le contrat inhérent au dialogue. Ainsi, mandaté par Urbain Coindet pour passer un message confidentiel auprès de Jeanne, il ne parvient pas à respecter sa parole et ses mots prennent des virages inattendus :

Aux carrefours de sentiers, il n'avait pas besoin de chercher le bon chemin dans sa mémoire. Pourtant, au dernier carrefour, il hésita entre le sentier qui tombait au milieu de Cessigney et celui qui touchait le hameau par la Corne-Sèche, du côté de chez Brégard. Songeant au message secret qu'on venait de lui confier, il se décida pour le côté de chez Brégard. Il aimait mieux être libéré tout de suite de son fardeau. [...] Capucet tortillait le bouton de son paletot de demi-saison. Il dit d'une voix anxieuse :

« Ça fait bien quinze kilomètres, oui. Je viens de rencontrer Coindet. » Le Frédéric avait froncé les sourcils. Capucet voulut rattraper sa maladresse, dire qu'il n'avait pas vu Coindet depuis trois jours. Il fit un grand effort et entendit qu'il articulait :

« Je viens de rencontrer Coindet au Champ-Debout » (*TAC*, 285-287).

La langue de Capucet semble se faire l'écho d'une voix autonome, extérieure au personnage tout comme ses pas qui le mènent en dehors de sa volonté.

Le cas de Justin est différent car le comptable exprime le désir, au contraire du garde champêtre, de maîtriser ses déplacements. Mais la réussite n'est pas forcément heureuse.

Justin Galuchey, la traversée de Paris sur un faux air des dimanches

Sur les traces de Justin Galuchey, le lecteur parcourt Paris, allant du domicile de la rue des Vertus à son travail rue des Francs-Bourgeois en faisant un crochet à l'avenue de la Bourdonnais où réside l'oncle Suprême. L'expression « gagner une rue » est utilisée à trois reprises, toujours pour indiquer les déplacements habituels vers le domicile, le bureau ou l'appartement de l'oncle Suprême : « L'homme [...] gagna la station d'autobus de la porte Saint-Martin » (AR, 107) ; « avant de gagner la rue des Francs-Bourgeois » (AR, 161) et « À pied, il gagna son domicile par la Bastille et la République » (AR, 203).

Mais ce tracé, témoin d'une vie monotone et rangée va être modifié lorsque Justin décidera de changer de vie : « Lorsque Justin, au coin de la rue Réaumur, eut définitivement tourné le dos à sa femme, une joie forte entra dans ses poumons à se sentir maître de quelques heures d'une liberté qu'il désirait pour la première fois » (AR, 112-113). Justin va par ailleurs s'en expliquer auprès de son oncle :

Écoutez : mon père m'a dit un jour : "Tu iras voir ton oncle Suprême" et j'y suis allé pendant quinze ans, machinalement. Quinze ans de sommeil et puis, hier, il a fait grand vent. Moi, j'ai ouvert toutes mes fenêtres sur les espaces. Les couleurs sont entrées. Un beau chambard. Mon oncle, je n'achèterai plus de complets tout faits (AR, 147).

À trente ans Justin Galuchey utilise l'argot des Polytechniciens (« chambard ») pour évoquer sa métamorphose. L'association entre la tenue vestimentaire et l'appropriation de l'espace se prolonge sur tout le roman. Elle souligne d'abord la volonté du personnage : « À grands pas, il marcha jusqu'au carreau du Temple, acheta une casquette de sport, revint poser son chapeau melon chez sa concierge et, le chef coiffé de sa nouvelle acquisition, prit avec assurance la direction de la rue des Francs-Bourgeois » (AR, 130) et « Justin portait son complet neuf la semaine comme le dimanche pour bien s'affirmer qu'il était libre de tout préjugé » (AR, 154).

Mais, très vite, la rupture consommée avec les habitudes routinières et l'asservissement au calendrier tourne court. Ainsi celui qui prend soin de s'habiller « à l'avant-garde de la mode » pour se fondre parmi « les élégants du boulevard » est trahi par « ses cravates et sa démarche pesante qui restait ignorante des révolutions de son âme » (AR, 154). Le narrateur termine par ailleurs le paragraphe par cette morale : « il est plus facile de se reconnaître

stupide que panard ou déjeté, la vanité étant plus sensible et par suite plus aveugle aux imperfections physiques qu'aux morales » (AR, 154). L'utilisation du terme « panard⁵⁰ » renvoie Justin à ses origines paysannes où l'on prend soin de distinguer ses habits du dimanche de ceux de la semaine⁵¹. Le premier rendez-vous qu'il obtient avec Raymonde Rasselène avec laquelle il espère établir une relation extraconjugale a justement lieu un dimanche, devant une église :

Justin était devant l'église de la Trinité, tout amidonné dans sa gêne. Malgré qu'il s'efforçât, raide dans son complet neuf, à mettre le jour du Seigneur au ras des autres jours, Justin gardait un air des dimanches. C'était dans le pli de son pantalon aussi bien que dans l'expression de son visage sur lequel s'ajustaient des reflets dominicaux. Il avait beau s'essayer à plus d'aisance dans le maintien, ses souvenirs, ses habitudes de toujours étaient là, à fleur de peau, qui obligeaient sa physionomie à exprimer le calendrier. À cet endroit de la rue Saint-Lazare où stationnait Justin, le mouvement ralenti du dimanche crée de l'espace neuf et anémique ; il y est Pâques, semble-t-il, tous les dimanches, mais c'est peut-être à cause de ce nom (AR, 162).

Justin Galuchey a bel et bien agrandi son espace de déplacements mais il peine à s'y mouvoir avec aisance, restant tributaire de ses anciennes habitudes et de ses tourments psychologiques : « Sur le trottoir, Justin marchait lentement et son âme hésitante balançait sa démarche » (AR, 182). Dans la rue Saint-Lazare, il ne fait par ailleurs que « stationner », son corps continue d'obéir à une rigueur calendaire⁵². Et le dernier déplacement évoqué dans le roman marque le retour à la monotonie d'une vie ordinaire : « D'un pas automatique qui le ramenait au bureau, Justin franchit la longue enfilade des quais jusqu'au Pont-Neuf » (AR, 212). L'absence de mouvements n'est cependant pas toujours lié à l'échec, comme le montre l'exemple du Bombé.

⁵⁰ L'utilisation de cet adjectif sera reprise dans *La Table-aux-Crevés*. Dès le premier chapitre, l'ouverture sur le suicide d'Aurélie Coindet s'accompagne de cette indication sur la jument récemment acquise.

⁵¹ Le terme panard est annonciatif de la scène où il sera question symboliquement des pieds bots du personnage analysés auparavant.

⁵² Le dimanche est un jour particulier surtout à la campagne. On trouve les expressions suivantes associées au jour dominical : « son complet des dimanches » (TAC, 219) ; « sa robe du dimanche » (TAC, 223) ; « ses habits du dimanche » (TAC, 240, 258, 302) ; « se mettre en dimanche » (TAC, 264) ; « donnent leurs dimanches aux bestiaux » (TAC, 283) ; « dimanche gardait la campagne immobile » (TAC, 337) ; « On ne tue pas le dimanche, chez nous » (TAC, 338). Dimanche apporte une pause dans la temporalité quotidienne et est lié à un temps rituel présent autant dans le forçlos privé que dans l'espace public. Justin Galuchey est prisonnier à ses dépens de cette temporalité qui le rattache sans conteste à l'espace rural et bien sûr à une culture non urbaine.

On se reportera à la lecture de « L'importance du dimanche » dans Carine Ngningone, 2007, *Marcel Aymé, écrivain anticonformiste*, thèse sous la direction du professeur Pierre Masson, Université de Nantes, p. 195-208.

Le Bombé ou le chemin d'être riche

Le Bombé est un marginal qui, au début du roman *Aller retour*, lutte pour ne pas se retrouver à la rue :

C'était un bossu d'une quarantaine d'années, au visage doux et intelligent. La bise qui coulait dans la rue étroite, en collant ses vêtements élimés à sa carcasse osseuse, dessinait des jambes grêles et arquées. Le veston était très ample et les pans en descendaient jusque sur ses genoux, à cause de la bosse qui le faisait se lever très haut par derrière. Un dur fardeau, cette bosse, mais qui était aussi son génie, car il savait à tout moment qu'il était bossu. [...] Tout bas, il se disait des chiffres et sondait l'avenir avec inquiétude, ce qui, pour lui, n'allait jamais qu'à prévoir le jour suivant (AR, 111).

Le froid et la faim le désorientent : « Fiché menu sur la pointe du trottoir, dérisoire dans le froid noir, le Bombé écoutait des angoisses et ne savait plus bien dans quel chemin s'en aller. Et puis sa bosse le poussa dans la rue ». (AR, 125). La bosse se trouve donc être un élément moteur qui conditionne les mouvements du personnage. Ainsi, le bossu se trouve « las d'aller la route lente où l'on n'espère plus les carrefours » (AR, 152) et ses déplacements soulignent ses difficultés. Seule la position assise, stable, qui fait de lui un être posé et non plus en mouvement porte un caractère rassurant⁵³. C'est le cas lorsqu'il emprunte le métro : « Assis à une place de coin, le Bombé se ramassait dans un grand bien-être, avec l'angoisse presque voluptueuse de sentir son bonheur se rétrécir dans sa poitrine à mesure que les stations dépassées faisaient plus proche l'arrivée » (AR, 123). Ce n'est qu'en tentant sa chance au *Cercle vert* que la trajectoire prend une direction positive :

Assis à une extrémité de la salle, il n'avait rien à faire qu'à encaisser des pourboires. Lorsqu'il eut un peu d'argent, il devint le banquier des joueurs décavés. [...] Le Bombé allait le chemin d'être riche et, attentif à se regarder pousser du ventre, ne savait presque plus qu'il était bossu (AR, 153).

Le Bombé en s'installant dans l'établissement de jeu a véritablement assis son existence. Son immobilité lui permet de choisir un chemin nouveau (celui d'être riche) que sa mobilité ancienne interdisait. La transformation physique est symbolique⁵⁴ (le ventre ne

⁵³ Ceci n'est pas sans rappeler la présentation de Brûlebois : « Ayant horreur de la fatigue, il avait cherché à s'asseoir le plus possible dans la vie et les coudes sur la table lui avait bientôt paru la meilleure des positions » (B, 18-19).

⁵⁴ Je renvoie à l'analyse bakhtinienne des excroissances des corps grotesques rabelaisiens : « C'est ainsi que toutes les *excroissances* et *ramifications* y prennent une valeur particulière, tout ce qui en somme prolonge le

remplaçant pas la bosse) mais la métamorphose réelle est morale, le Bombé disant à Justin Galuchey : « — On gagne de la galette et puis, je deviens philosophe » (AR, 178). La ligne de vie devient véritablement ascensionnelle et courbe, la rotondité du ventre semblant compenser l'excroissance du dos. En réalité, l'expression « aller le chemin » n'indique pas un mouvement mais une position, l'équivalent ici de l'auxiliaire être. L'emploi grammatical souligne donc un détournement de la notion de chemin au profit de la description d'une situation. Quant à l'utilisation de l'adverbe presque, il apporte un effet contraire. Le bossu n'oublie pas sa difformité mais cette dernière est devenue un atout plutôt qu'une faiblesse. Le rythme ternaire de la phrase met en évidence la proposition du milieu dénué de verbe conjugué, comme la cause de cette réussite. Le Bombé maîtrise son parcours d'existence car il a acquis le pouvoir de contempler ce tracé.

2.2.3. Les circonvolutions des poétiques romanesques

La construction romanesque permet de dégager des formes architecturales dans la mise en récit de(s) l'intrigue(s). Or, reprenant la formule de Michel Butor, il convient de voir de quelles façons « un récit n'est jamais chronologique⁵⁵ ». Ce qui implique d'autres modèles que celui de la ligne droite pour évoquer l'écriture. Comme en musique, la présence du contrepoint est pertinente pour comprendre les choix de l'auteur. De même, la présence de récits circulaires dans l'espace romanesque sera à examiner attentivement. Et si le monde rural de *La Table-aux-Crevés* baigne dans un chronotope⁵⁶ folklorique où les espaces cultivés se déroulent sur un temps calendaire mais aussi cyclique (rythme saisonnier) et nyctéméral, il faut lire la toponymie comme une seconde lecture à l'envers de ces régularités métronomiques.

corps, le réunit aux autres corps ou au monde non corporel. » Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 302-365, ici p. 315. Je note que ce ventre en croissance permet au personnage de quitter le monde des marginaux pour s'introduire dans le monde de la bourgeoisie.

⁵⁵ Michel Butor, 1972, « Composition littéraire et composition musicale », *Communication&Langages*, 13, p. 30-34.

⁵⁶ « Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. » Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman*, op. cit., p. 237.

L'écriture en contrepoint

Brûlebois est écrit suivant la technique du contrepoint. Différents thèmes se développent suivant des lignes d'écriture indépendantes. Ainsi le roman décrit dans un même ensemble la fin de vie des époux Reboudin et celle de Brûlebois, le parcours initiatique de Charles Reboudin et l'ascension de la folie chez Rodolphe.

Au-delà des aspects temporels de cette technique⁵⁷, je voudrais interroger la capacité de figurer des biographies autonomes dans la trame littéraire. En effet, le roman est traversé par autant de récits singuliers qui ne semblent pas indispensables l'un à l'autre. Si on soustrait les passages concernant le personnage de Brûlebois par exemple, on conserve tout de même toutes les autres lignes fictionnelles qui en se déroulant font sens et surtout constituent un récit. Or, le nom Brûlebois devient le titre du roman. Cela sous-tend une conception doublement libre de la voix narrative. Cette dernière expose des personnages autonomes non dépendants entre eux mais aussi se donne la possibilité d'égarer le lecteur lors de l'ouverture d'un chapitre en ne proposant pas de connecteurs favorisant la lecture.

Ces différentes lignes se croisent ensuite en des nœuds ou des points qui sont autant de lieux textuels⁵⁸. Ce qui semble alors pertinent à l'analyse ce n'est pas le déplacement d'un lieu à un autre mais ce qui se passe lorsque les personnages se rencontrent dans ces espaces référentiels. En prenant l'exemple du chapitre VII du roman, on perçoit l'importance du contrepoint. En effet ce chapitre s'insère au milieu du récit concernant la maladie puis le décès des époux Reboudin. Charles Reboudin, préoccupé par la querelle familiale, accompagne la Lune à la pêche car « [l]a pêche, il n'y avait encore que cela qui ne donnât pas d'embêtements » (B, 41). Le jeune homme va alors être le témoin d'une querelle entre Brûlebois et la Lune. Mais la réconciliation arrive aussitôt et la dispute prend fin sur un instant de félicité pure vécu par les deux compères :

En voyant son visage tourmenté de clown famélique, Brûlebois lui prit la main et parla doucement :

⁵⁷ La technique du contrepoint a été récemment questionnée selon le rapport qu'elle entretient avec la chronologie du récit : « Polyphonique et non hiérarchisé dans son principe, le modèle du contrepoint permet de penser autrement l'opposition entre rupture et continuité, innovation et répétition, et de situer la littérature, à même ses ruptures, dans un dialogue tendu mais ininterrompu avec son propre passé, ouvert aux variations. » Martine Créac'h, Katerine Gosselin, 2015, « Écrire en contrepoint. Avant-propos », *Littérature*, 2015/4 (N°180), p. 5-10, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2015-4-page-5.htm>, ici p. 6-7.

⁵⁸ Je reprends la représentation proposée par Tim Ingold, 2011, *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 130 où « des lignes sont des habitants et le nœud central [...] un lieu » et reprise dans l'article de Sophie Ménard, « Narrativité anthropologique de la ligne contemporaine. Bailly, Echenoz, Sautière », art. cité, p. 15.

« Pourquoi que tu fais une bouillotte comme ça, grand desséché. Ce que j'ai dit, c'était manière de causer. T'imagines pas que je voudrais m'en aller de chez toi, copains comme on est, ça me ferait encore plus qu'à toi ; ainsi c'est pour dire... »

La Lune goûta, en cet instant, la plus grande joie de sa vie. Une telle émotion le bouleversait qu'il ne put articuler une parole, mais son maigre visage rayonnait d'une joie si pure qu'il fut pour Brûlebois une réponse (B, 46).

Ce passage marque une rupture puisque à sa suite le roman prend une tournure plus dramatique avec l'enchaînement d'événements négatifs. Cela commence dès le chapitre suivant avec la mort du couple Reboudin puis la folie de Rodolphe, la rupture de la liaison amoureuse entre Charles et Coralie et enfin l'agonie et le décès de Brûlebois. La rivière où se passe cette partie de pêche symbolise le cours habituel de la vie de Charles et de la Lune, qui s'y retrouvent depuis le début du roman. Mais la présence inhabituelle de Brûlebois transforme le lieu en un théâtre où Charles va être spectateur de l'intensité de l'amitié entre les deux hommes. La clôture romanesque apporte d'autres éléments convergents. Le dernier chapitre se passe dans le café fréquenté par Brûlebois où ses amis se retrouvent après son enterrement. Lieu parcouru en divers passages du récit, il est habité par le souvenir : « Charles et la Lune promènent leurs regards sur la Marjolle, le zinc, les tables, le piano mécanique. Brûlebois est partout » (B, 102). Mais il exprime également un point de fuite, lieu où s'annoncent des perspectives futures, en particulier pour Charles: « — Après, je ne veux rien faire. Je veux flâner. [...] Brûlebois avait l'art de s'amuser de rien. Il m'a laissé un héritage, et je veux être un prêtre du farniente... J'ai du temps devant moi » (B, 103). Dans ce café, le récit prend fin tout en s'ouvrant sur ces paroles qui laissent une échappée à Charles et à l'auteur.

Quand le roman tourne en rond

Les romans du corpus proposent des récits qui se déroulent suivant une linéarité chronologique. Pourtant, la figure circulaire est également convoquée. Dans *Aller retour*, le titre est déjà prédictif. Il s'agit bel et bien d'un simple aller-retour pour le personnage central, Justin Galuchey. L'incipit ouvre le récit sur l'évocation de la sortie du restaurant :

Par sa porte ouverte, un restaurant découpa un rectangle de lumière vive sur l'asphalte du trottoir et poussa un couple dans la nuit mouillée de novembre. [...] Ils attendaient, patients, dans un mutisme sans promesses, lorsque l'époux, sollicité par un léger borborygme de l'estomac, émit :

« C'est meilleur que dans le restaurant de la rue Turbigo et pour une différence de dix sous, il n'y a pas de quoi, au fond... » (AR, 107).

Or, une réflexion semblable clôt, à la fois les paroles du personnage et la voix narrative :

Il ouvrit son pupitre et, derrière le couvercle relevé, il versa deux larmes.

« Je n'avais pas d'appétits » murmura-t-il avec une grande humilité, « ce soir j'irai manger au restaurant à prix fixe avec Apolline. Ce n'est pas mauvais, quand on est habitué. » (AR, 212).

Deux éléments sont éclairants : le restaurant fréquenté avec l'épouse permet de situer le personnage dans le cadre routinier, le quotidien redevenant synonyme d'« habitudes de léthargie et d'abandon » (AR, 212). L'attention portée au prix fixe témoigne de l'échec de Justin Galuchey, échec que matérialise cette nécessité de dîner à prix fixe. La structure romanesque, en privilégiant le cercle, accentue la description négative du personnage qui, voulant s'élever dans la structure sociale, ne parvient qu'à revenir au point initial⁵⁹. Le récit produit cependant une inversion car l'incipit annonce la sortie du restaurant tandis que l'épilogue prévoit l'entrée dans ce même endroit.

La même figure circulaire apparaît dans l'architecture de *La Table-aux-Crevés*, avec cette fois-ci analogie entre un lieu (la cuisine) et un événement dramatique (la mort d'un personnage). Le roman s'ouvre sur la vision de cette cuisine, description minimaliste et réaliste : « La cuisine était propre. Au milieu, l'Aurélié pendait à une grosse ficelle, accrochée par le cou » (TAC, 215). Les dernières phrases prennent place dans cette même pièce :

Les quatre meurtriers, abrutis et silencieux, regardaient le pauvre corps allongé sur le bois. Coindet boucha la bouteille d'eau-de-vie restée sur la table et machinalement, en ouvrant le placard, il demanda :

— Est-ce que t'as pensé à l'avoine de la jument ?

La Jeanne leva ses longs yeux bleus où dansaient des lueurs d'argent, et Coindet fit le signe de la croix, frappé d'une épouvante obscure, comme si le regard de ces yeux étranges eût charmé des hasards (TAC, 349).

⁵⁹ Sophie Denis propose l'analogie entre l'incipit romanesque et la porte dans l'article « L'Incipit dans le roman français », 2006, *Architecture, littérature et espaces*, textes des communications présentées lors du colloque « Littérature, architecture et espaces » organisé en janvier 2004 par la Société française des architectes, réunis par Pierre Hyppolite, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, p. 21 : « La **porte à tambour** fait coïncider incipit et desinit, dans une circulation infinie qui invite le lecteur à recommencer sa lecture. Il est à la fois aspiré et rejeté par le texte » (l'auteur souligne).

La cuisine est un monde qui se ferme sur lui-même dans la symbolique car entouré par la mort mais aussi jusque dans l'architecture textuelle. Dans le manuscrit original, Marcel Aymé avait encore renforcé cette clôture. Ainsi, il est question au début du roman des activités d'Aurélié avant son suicide : « De grand matin, courbée sur son cuveau, elle avait entrepris de buander le linge » (*TAC*, 215). Dans la première version, Jeanne Brégard est « occupée dans la chambre à plier du linge dans l'armoire » (*TAC*, 1389) lorsque se produit le drame final. L'activité féminine et domestique établit ici un lien entre les deux femmes, l'épouse et l'amante, une continuité temporelle (linge lavé/linge plié et rangé), et surtout boucle la boucle comme si tout ce récit n'était qu'une simple parenthèse dans ce village de Cantagrel.

La carnavalisation à l'œuvre dans la toponymie et la trame narrative, quand le chronotope s'inverse

Le titre du roman *La Table-aux-Crevés* mérite une attention particulière car l'aspect connotatif est évident. C'est au cours du second chapitre que le lecteur apprend le sens de cette expression (le nom d'un champ) :

Coindet étendit le bras du côté où les bois faisaient une ligne plus noire, derrière la route.

« J'ai fini mardi de planter au Champ-Debout. Hier, je me suis crampé à la Table-aux-Crevés. C'est pas pour ce qu'il y a puisque je l'ai presque toute mise en prés, mais c'est du mal quand même. » (*TAC*, 227).

Urbain Coindet répond aux questionnements de son beau-père quant à l'avancée des travaux agricoles. La discussion a donc lieu entre initiés et le lecteur reste extérieur, en partie, à cet univers champêtre. Qu'il s'agisse du « champ Ressuyé », du « Champ-Debout » ou de la « Table-aux-Crevés », on peut émettre l'hypothèse de noms provenant du Moyen Âge au moment des grands défrichements. Ces appellations constituent des références à une histoire locale, culturelle, traditionnelle, orale. Le choix de Marcel Aymé de donner le titre du roman en empruntant le nom attribué à un champ, place ainsi le récit dans cette histoire locale. Dans la correspondance entre l'auteur et son frère Georges daté du 25 septembre 1929, Marcel Aymé raconte comment son premier choix est devenu définitif :

Gallimard s'est montré très enthousiaste de *La Table-aux-Crevés*, disant qu'il l'avait lu et trouvé épatant. [...] Gallimard et Hirsch ont trouvé d'abord que le titre était mauvais et m'en ont demandé un autre. André Malraux (*Les Conquérants*) a lu

le livre pour essayer de trouver un titre. [...] Hier matin, Malraux avait lu et disait que le premier titre était le bon. Gallimard à qui j'avais proposé "La Clé du bois" était flottant. A consulté André Gide et Beucler qui étaient dans son cabinet. Gide a trouvé "La Table-aux-Crevés" excellent et a tout décidé (*TAC, Notice*, p.1350).

La place de ce champ dans l'espace romanesque rejoint l'importance du *campus* dans la vie des laboureurs. En-tête du récit comme en avant-plan dans le monde des hommes.

Malgré le manque d'explication au sujet de l'étymologie des noms des champs, on peut souligner leur qualité oxymorique. Le Champ Debout est constitué d' « un sol ferme et plat » (*TAC*, 329) et la Table-aux-Crevés est une terre fertile. Un parallèle apparaît si on souligne la posture des mauvaises morts et les lieux cultivés : au moment de la mort d'Aurélie, pendue, son mari Urbain Coindet a terminé les labours au Champ Debout ; Capucet agonise sur la table de la cuisine, tué accidentellement dans le Bois après avoir pris la direction indiquée par Jeanne : "Va les retrouver, va vers Coindet à la Table-aux-Crevés" (*TAC*, 344). La carnavalisation à l'œuvre dans la trame narrative se dessine donc dans le basculement d'un chronotope folklorique du *campus* à la prévalence d'un chronotope inverse fondé sur la violence de l'instant.

Le *campus* lui-même est partagé en deux dans l'esprit des personnages et/ou du narrateur. Ce dernier utilise les expressions « blés maigres » et « blés gras » dans un sens spatial: « Assis sur sa brouette, Coindet regardait la nuit confondre les blés maigres et les blés gras dans une nappe unie » (*TAC*, 272). Ailleurs, l'abbé Richard évoque la richesse de Cantagrel, parlant de « terre grasse » comme en opposition entre le temps des « vaches maigres » et des « vaches grasses » :

« Ils sont trop riches, pensait-il, trop heureux. Quand la terre est grasse, les phonographes à bon marché, les hommes mettent toutes leurs joies en viager.[...] » Tandis qu'il cheminait à travers Cantagrel, l'abbé rêvait d'un pieux hasard qui ferait surgir quelque peste noire suivie d'un tremblement de terre et de sept années de famine. Et il évoquait tendrement les survivants pressés devant l'autel, attendant d'un cœur élastique et rendu à l'espoir, le geste bénissant du caporal de Dieu. Lui, penché à pitié pleine sur ces malheureux, annonçait le royaume où l'on entre maigre (*TAC*, 296).

Cette opposition maigre/gras se déplace donc de la topologie des espaces ruraux pour s'introduire dans la chronologie humaine, et même dans la topologie humaine. Capucet, ainsi, n'est pas « gras ». Il est d'ailleurs précisé que pour les habitants de Cessigny, « il n'attendrait

pas longtemps aux portes du paradis. ». Or, comme l'indique le curé Richard, la population de Cantagrel semble vivre aux temps des « vaches grasses » et non plus au temps du jeûne, du Carême, bref des « vaches maigres ». La mort d'Aurélie et de Capucet prend alors une autre signification si on considère ces deux personnages comme des personnifications de la Vieille de Carême⁶⁰. Aurélie Coindet « grande carcasse baroque en os et [sa] mâchoire édentée » (*TAC*, 219) est occupée à « buander le linge » le jour de sa mort comme une blanchisseuse de la mi-Carême. Capucet avec son « corps astral » est décrit au début du roman « long et sec comme acacia en hiver » (*TAC*, 220). La mort de ces deux figures quadragésimales a par ailleurs une place importante dans le récit. Le suicide d'Aurélie, « première vieille de Carême », amorce le roman et permet l'union charivarique⁶¹ de Coindet et de Jeanne. La mort accidentelle (sacrificielle ?) de Capucet clôt le roman. Elle semble avoir un caractère plus symbolique, cette disparition de la « seconde vieille de Carême » est peut-être davantage représentative d'une volonté de faire disparaître des temps de jeûne pour s'assurer une permanence des « vaches grasses » et ici des « blés gras ». D'où ce sacrifice du garde champêtre à qui Jeanne a « fait faire volte-face » comme si par ce geste de retournement le corps évoquait le corps scindé en deux de Janus.

Quand la ligne d'écriture fait perdre le sens

Au plus près de l'architecture du récit figure la ligne graphique, imprimée. Or cette dernière va être commentée par le personnage de M. Reboudin, ce bourgeois dont l'autorité s'appuie sur le monde de l'écrit :

Il avait d'ailleurs fait ses preuves en publiant un volume de vers, tous alexandrins, dont la bibliothèque municipale possédait un exemplaire, ignoré du public, il est vrai, mais dont la reliure en truie avait bonne façon. En outre, nul n'oubliait qu'il avait fait avec distinction, pendant toute la guerre, la critique militaire à *L'Éclair régional* (*B*, 4).

Il lit ainsi dans le journal le démenti de sa maladie :

⁶⁰ Véronique Cnockaert, 2010, « L'Empire au miroir. Renée Saccard ou la Vieille de la mi-carême », *Horizons ethnocritiques*, sous la direction de Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, p. 17-31.

⁶¹ Mikhaïl Bakhtine souligne par ailleurs les points communs entre le rituel de Carnaval et le charivari : « [le charivari] a transmis la plupart de ses formes au Carnaval et a survécu jusqu'à l'époque actuelle (ridiculisation des mariages contre nature ou concerts de matous sous les fenêtres). Plus tard, toutes ces formes de réjouissances populaires [...] ont coexisté avec le carnaval et de manière indépendante, tout en présentant de nombreux traits communs avec lui, [...] ». Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 220.

[...] il parcourait *L'Éclair régional*, lorsqu'en première page, son regard tomba sur l'entrefilet suivant :

UNE FAUSSE ALERTE

Ces jours derniers, nous apprenions avec peine que la santé de M. Reboudin, qui fut, durant la guerre, notre précieux collaborateur, était compromise par des crises d'asthme d'une extrême violence. Fort heureusement, il n'en est rien. Renseignements pris, M. Reboudin jouit d'une santé parfaite en tous points, ce dont ses nombreux amis ne manqueront pas de se féliciter avec nous.

LE MÉDECIN DE SERVICE

Ce fut un rude choc pour Reboudin. Vingt fois il relut les lignes perfides qui dénonçaient à la face du monde le parfait état de ses bronches ; les lettres dansaient devant ses yeux ; aux mots qu'il relisait à mi-voix, il croyait entendre, comme un écho, le petit rire sec et aigu de sa femme. Il n'eut pas de colère, mais un immense découragement de sentir qu'il était désormais condamné, par décret, pour ainsi dire officiel, à respirer librement, à pleins poumons. De ce jour, ce fut fini de son repos. [...] Il devint très vite neurasthénique (*B*, 38).

Le journal dans lequel écrivait M. Reboudin pendant la guerre se transforme en piège. Car si le personnage a pris soin de faire courir la rumeur de sa maladie au *Café du Lion*, il n'a pas envisagé la vengeance de sa femme qui utilise pour cela l'écriture. La typographie aggrave le texte en imprimant les lettres capitales ; en effet, celles-ci jettent le discrédit dès le titre tout en installant par la signature une authenticité indéniable. En effet, qui mieux qu'un médecin pour infirmer les rumeurs de maladie ?

La ligne graphique ne témoigne plus d'une réalité confiante, l'oralité se mêle à l'écrit : les lettres dansent et les mots font entendre le rire en écho. M. Reboudin est vaincu par cet « entrefilet⁶² » non pas pour ce qui est révélé (sa bonne santé) mais pour le discours qui est lu entre les lignes⁶³, à savoir la manœuvre peu flatteuse du bourgeois pour faire naître une fausse rumeur.

Lignes droites et courbes se retrouvent donc dans l'espace du texte créant des espaces oubliés parfois de la raison graphique. Les romans du corpus étudié explorent à la fois le contrôle de la société sur les corps dociles et les tentatives des personnages pour y échapper.

⁶² Le terme d'entrefilet est heuristique, il renvoie au filet ce « trait d'épaisseur et de forme variables, servant aux séparations, aux encadrements de textes » (d'après le TLFi). Ce texte qui n'est qu'inséré dans des articles plus importants, va en fait couper le personnage avec le reste de la société bourgeoise. Mais on notera aussi la proximité avec l'expression « se prendre dans les filets » et qui sous-tend l'image du piège. Or, M. Reboudin est bel et bien tombé dans le piège tendu par son épouse.

⁶³ Je renvoie à l'article de Jean-Marie Privat, 2017, « Entre les lignes », *Captures*, vol 2, n°2 (novembre), dossier « Imaginaire de la ligne ». En ligne : <http://revuecaptures.org/node/942/>

L'exemple de l'ensauvagement d'un lieu, la cuisine dans *La Table-aux-Crevés*, va me permettre d'éclairer le rôle des frontières labiles, comme un soudain franchissement de ces lignes.

2.3. De l'épicentre à la périphérie, l'exemple de l'ensauvagement de la cuisine dans *La Table-aux-Crevés*

Dans chaque roman analysé, la cuisine apparaît, même décrite sommairement. Dans cette pièce les personnages se croisent et leurs dialogues font progresser les lignes de la narration du récit. Dans *La Table-aux-Crevés*, l'importance de la pièce est cependant hors norme pour ne pas dire hors cadre. Lieu emblématique du travail féminin dans le monde rural⁶⁴, c'est aussi un lieu qui s'ensauvage et ne parvient plus à contenir la violence humaine. Les frontières construites et induites par l'architecture sont labiles et poreuses. Aussi convient-il d'observer les passages offerts par cet espace. Enfin, la langue exprimée accompagne ce dérèglement du sens commun, désorientant encore davantage le lecteur dans ce territoire si faussement familier de la cuisine.

2.3.1. Les corps s'approprient la cuisine

Deux conceptions antagonistes permettent de décrire la cuisine dans le roman. C'est d'abord un espace qui souligne la capacité des personnages à maîtriser le temps et l'espace, suivant une ligne morale convoquée par l'ordre et la propreté. Mais l'intrusion du monde animal, d'un nombre important de personnes et bien entendu de la mort, bouleverse l'équilibre instauré dans le centre du foyer initial comme une véritable onde de choc.

Ordre et propreté dans la cuisine, la maîtrise de l'espace habité

Le roman s'ouvre par la phrase suivante : « La cuisine était propre. » La cuisine est un espace aménagé, agencé, tenu propre par la femme. La tenue de la cuisine est soumise à une évaluation : on y lit la capacité de la femme à « tenir » le foyer⁶⁵. Victor Truchot, l'ami du

⁶⁴ Michel de Certeau et Luce Giard, 1994, « Entre-deux », *L'Invention du quotidien.2. Habiter, cuisiner*, sous la direction de Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol, Paris, Gallimard, p. 210. La cuisine est évoquée comme : « "cette pièce chaude" où la famille se rassemble, théâtre d'opération des "arts de faire" et du plus nécessaire d'entre eux, "l'art de nourrir" ».

⁶⁵ Martine Segalen élargit cette analyse à l'ensemble de la maison : « La tenue de la maison, l'accueil qui y est réservé, la charité qui y est faite, la façon dont sont traités les domestiques rejaillissent sur tout le ménage et sur toute la famille. Lieu central de son travail et emblème de ses qualités, la maison est l'espace attribué à la femme, qui est comparée aux animaux et ustensiles domestiques occupant le cadre de son horizon quotidien. » Martine Segalen, *Mari et femme dans la société paysanne*, 1980, Paris, Flammarion, p. 124.

veuf, inspecte la cuisine lorsqu' Urbain Coindet revient chez lui, en compagnie de Jeanne Brégard, sa jeune amante après leur fugue à Dole : « Le Victor regardait la cuisine avec une grande attention. Tout était propre, en ordre » (*TAC*, 325). Cette attention portée au soin de l'espace habité n'est pas l'apanage des villageois. Les habitants du hameau ont ce même souci comme le souligne le narrateur lorsqu'il décrit la cuisine de la famille Brégard (« une grande pièce passée à la chaux, sans plancher, propre » (*TAC*, 286)). Même au moment de veiller le corps d'Aurélié, l'amie Louise Truchot commence par remettre de l'ordre dans la pièce : « Elle mit de l'ordre dans la cuisine et dans la chambre mortuaire, puis elle reprit la garde au chevet du lit » (*TAC*, 244).

Le souci de l'ordre est à lire comme une volonté de maîtriser l'espace et le temps. Ainsi, une horloge se trouve dans la cuisine et le roman comporte souvent une indication précise de l'heure. Or, le mode de vie rural s'appuie largement sur un cycle nyctéméral qui n'a pas besoin de la précision horaire. Lorsqu' Urbain Coindet clôt la visite de ses beaux-parents lors du décès de sa femme avec la remarque suivante : « Voilà qu'il se fait minuit » (*TAC*, 229), il semble surtout souligner la présence inhabituelle de personnes dans la cuisine à cette heure nocturne. De plus, minuit représente le passage au jour suivant. Il est plus que temps pour eux de passer leur chemin...

L'horloge, plus qu'un simple métronome rappelle également les manquements de chacun. Le prêtre, assailli par les demandes opposées des villageois et des habitants du hameau, se retrouve en difficulté, devant rendre la justice sur l'heure. De nouveau, l'horloge présente dans la cuisine semble animée d'une autonomie qui sonne comme un rappel à l'ordre pour le curé :

L'horloge de la grande cuisine marquait 2 heures et demie. En hâte, il déjeuna de pain et de lard, sans s'asseoir. La rage d'être tombé deux fois de suite dans le même piège étouffait en lui tout esprit de contrition. Tandis qu'il rangeait le pain et l'assiette au lard dans le placard, il s'en rendit compte (*TAC*, 261).

L'utilisation du verbe « marquer » permet de comprendre l'emprise d'un temps maîtrisé sur le personnage clérical et modifie le sens étymologique de l'horloge qui, littéralement « dit l'heure » en la plaçant du côté de la littératie. L'objet semble donc clairement appartenir à la littératie objectivée⁶⁶ et traduit une volonté de domestiquer la pensée sauvage⁶⁷. On comprend

⁶⁶ Je renvoie à l'article de Jean-Marie Privat, 2006, « Un habitus littérarien ? », art. cité, en particulier p. 125 où Jean-Marie Privat cite Jack Goody, 2002, « Technologies on the Intellect : Writting and the Written Word », *The Power of the Written Tradition*, Smithsonian Institution Press, Washington and London, p. 133 : « Lorsque je

alors très justement l'expression figurant dans le dernier chapitre, juste avant le drame final : « La Jeanne regarda l'heure au soleil montant. » (TAC, 344). Il n'est plus temps de questionner l'horloge...

La cuisine est un lieu qui répond donc à un mode de vie, un lieu à proprement parler féminin. Ainsi, le possessif est employé pour Aurélie (« elle regagnait sa cuisine » (TAC, 215)), pour les femmes du hameau (« les femmes sortaient de leur cuisine » (TAC, 239)). Il y a cependant des exceptions. Capucet, vieux célibataire, vit dans une pièce unique qui symbolise le désordre dans la fonction des espaces : « [...] Capucet se laissa tomber sur l'unique chaise de la pièce qui était sa cuisine, son salon, sa chambre à coucher à la fois. » (TAC, 231). Après la mort d'Aurélie, la cuisine n'est plus mentionnée avec un déterminant possessif. Il faudra attendre alors le retour des amants Urbain Coindet/Jeanne Brégard pour retrouver cette formule mais cette fois-ci, uniquement utilisée en direction d'Urbain Coindet. Jeanne ne sera jamais associée à la possession d'un lieu dans tout le roman. Elle demeure l'« intruse ».

Une jument panarde, le contre-pied animalier ?

Comme nous l'avons déjà précisé, la mort s'invite dès l'ouverture du récit, comme un premier contraire à la normalité du lieu. L'intrusion de la mort doit être mise en parallèle avec la venue d'un animal, personnage incongru, à savoir la jument. En effet, c'est au retour de la foire de Dole où Urbain Coindet a échangé son cheval contre une jument grise que le paysan découvre sa femme pendue. Voulant faire admirer son acquisition, il entre en compagnie de la jument dans la cuisine :

[...] tirant toujours sa jument par la bride, alla pousser la porte de la cuisine. L'Aurélie ne touchait pas terre. [...] Il fit trois pas dans la cuisine et entraîna la jument dont l'arrière-train boucha l'entrée aux trois-quarts. [...] Coindet voulut faire sortir la jument pour la conduire à l'écurie. La présence de cette bête, une étrangère pour l'Aurélie, lui paraissait inconvenante. Troublée par le cadavre et malmenée par la main nerveuse de Coindet, la jument hésitait à reculer et finit par se mettre de biais dans le chambranle de la porte, le flanc serré par une arête du mur. Coindet voulut prendre du

parle de l'écriture en tant que *technologie de l'intellect*, je ne pense pas seulement aux plumes et au papier, aux stylets et aux tablettes, [...] mais aussi à la formation requise, l'acquisition de nouvelles compétences motrices, l'utilisation différente de la vue, ainsi qu'aux produits eux-mêmes, [...] ».

⁶⁷ J'emprunte l'expression à l'anthropologue Jack Goody, 1979, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les Éditions de Minuit car il me semble qu'ici, l'horloge participe comme à distance et sans l'utilisation de la main mais grâce à un mécanisme pensé par l'homme à la raison graphique.

champ pour la remettre en bonne position et heurta le corps de sa femme. Il frissonna, fit un signe de croix avec sa main gauche.

« Cré charogne », dit-il à la jument.

[...] La sale bête s'obstinait à ne pas reculer et ses efforts exagéraient gravement le défaut des jambes panardes dont Coindet s'avisait soudain.

« Pas possible », murmura-t-il.

Il lâcha la bride pour que la jument prît une attitude naturelle. Libre, elle recula toute seule et débarrassa la cuisine. Debout sur le seuil, Coindet la regardait marcher. Pas d'erreur, elle était panarde.

« Bon Dieu vlà qu'elle marche comme mon beau-père. Moi qui n'ai rien vu de ça. Ah c'est le jour aujourd'hui... »

Il reprit la bride et conduisit la jument à l'écurie. Les idées un peu en désordre, il grommelait de temps à autre :

« Si je m'attendais à celle-là... »

Il ne savait pas trop s'il pensait à sa femme ou à sa jument. Bien sûr qu'il était surtout préoccupé de l'Aurélié, mais la découverte de ces jambes panardes lui paraissait souligner étrangement la catastrophe (*TAC*, 216-217).

Ce passage contient de nombreux éléments atypiques qui s'enchaînent dans une cascade d'éléments de plus en plus grotesques venant même bouleverser la hiérarchie des incongruités. La description très cinématographique focalisée sur l'animal laisse le corps de la morte dans l'ombre voire entre parenthèses. La pensée intériorisée d'Urbain Coindet ne fait qu'accroître la confusion de toute cette scène. Le monologue intérieur se déplace de la vision de la femme pendue à la jument aux jambes panardes. La réalité de la mort ne prend sens que devant la malformation de l'animal comme si la fin du cours habituel de l'existence trouvait une justification dans la boiterie de la jument. L'adresse injurieuse à cette dernière reflète pourtant vulgairement la présence du cadavre de la femme. Les mouvements accompagnent cette oralité fortement ensauvagée : l'animal se coince dans ce lieu où il n'a définitivement pas sa place⁶⁸ et le veuf se signe de la main gauche. La jument n'est pas un présage de mort car le suicide a précédé la venue de la bête dans la cuisine mais sa présence dans la cuisine « soulign[e] étrangement la catastrophe », attestant presque par écrit l'étrangeté de la scène. Dès lors, de la mort ou de la jument, le lecteur ne sait lequel des deux est l'intrus majeur dans l'univers policé de la cuisine. La fin du roman, comme nous l'avons vu auparavant intègre la

⁶⁸ Le rôle des animaux, en particulier de la jument, est important dans l'œuvre de Marcel Aymé. En 1933, avec le roman *La Jument verte*, Marcel Aymé va plus loin dans la place offerte à l'animal. Ce dernier est figuré dans un tableau qui trône dans la salle à manger et tout au long du récit, le lecteur découvre cette voix narrative particulière au travers de « Les propos de la jument ».

construction cyclique d'un récit qui commence et se termine par la venue de la mort dans la cuisine. À cela il faut ajouter la dernière pensée d'Urbain Coindet : « Coindet boucha la bouteille d'eau-de-vie restée sur la table et machinalement, en ouvrant le placard, il demanda : “ Est-ce que t'as pensé à l'avoine de la jument ” » (*TAC*, 349). De nouveau, un lien est établi entre Urbain Coindet, la mort et la jument. L'animal ne tient pas encore de propos mais sa présence dans la cuisine en dit long.

Les corps humains s'approprient aussi la cuisine et font entrer le désordre

Le nombre de personnes présentes dans la pièce est en soi un élément comptable du désordre. Le ménage Coindet ne se compose que de deux personnes, issues d'une seule et même génération. Les préparations de l'enterrement entraînent une présence nombreuse, insolite : « La cuisine était pleine de monde » (*TAC*, 266) et le menuisier venu clouer le cercueil « se hâta au milieu des gens qui encombraient la cuisine » (*TAC*, 267). Cependant, le corps mort d'Aurélie Coindet enfreint aussi la position coutumière de la maîtresse de maison. Le corps suicidé est « suspendu », en lieu et place de la « suspension de faïence bleue » (*TAC*, 216). Le corps de Capucet, victime du combat mortifère entre Urbain Coindet et Frédéric Brégard se trouve quant à lui « allongé sur le bois » de la table de cuisine (*TAC*, 349). Deux corps immobiles puisque morts mais dont la posture (suspendue, à la verticale/ allongé, à l'horizontale) font de la cuisine un espace écrit de la mort en deux dimensions⁶⁹. La présence corporelle est l'expression d'un désordre, d'une incohérence symbolique : Aurélie Coindet a pris la place de la lampe⁷⁰, Capucet celle des victuailles⁷¹ en place et lieu d'un rite sacrificiel. La posture des corps morts est opposée mais correspond parfaitement à la dimension graphique.

La cuisine n'est donc pas un lieu rassurant pour les habitants de la maison. L'avant-dernier chapitre décrit la veille de l'affrontement entre Urbain Coindet et Frédéric Brégard. C'est un dimanche où la peur s'imisce dans la maison par la cuisine :

⁶⁹ Michel Melot précise : « La ligne nous condamne à la chronologie, la page à la topographie. De cette double contrainte naît l'extraordinaire capacité du livre à simuler le monde et la vie humaine. » Michel Melot, *Livre, op.cit.*, p. 131.

⁷⁰ On peut opposer l'image violente et grotesque de « l'œil en binocle » d'Aurélie pendue avec l'image bienveillante et puissante de la lampe que fait Gaston Bachelard : « La lampe à la fenêtre est l'œil de la maison. La lampe, dans le règne de l'imagination, ne s'allume jamais dehors. » et « Par sa seule lumière, la maison est humaine. Elle voit comme un homme. Elle est un œil ouvert sur la nuit. » Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, 2012, [1^{ère} Éd. PUF 1957], Paris, Presses Universitaires de France, p. 48.

⁷¹ De nouveau, le roman décrit une cuisine bien différente où les acteurs du récit seraient passés de « l'art de nourrir » à « l'art de mourir » : « Dans les cuisines, *on se bat contre le temps*, le temps de cette vie qui va toujours vers la mort. L'art de nourrir a à voir avec l'art d'aimer, donc aussi avec l'art de mourir. » Luce Giard, « Faire-la-cuisine », *L'Invention du quotidien, op. cit.*, p. 239.

Coindet entendit frapper à la porte de la cuisine, et eut un tressaillement de tout le corps. Il sauta du lit avec précipitation, s'arrêta au milieu de la chambre, l'oreille aux aguets, hésitant. Agacée, la Jeanne lui dit en se levant :

“Mais n'aie pas peur. On ne tue pas le dimanche, chez nous”

En jupon, elle passa devant lui, prit au passage un fichu dont elle couvrit ses épaules nues et traversa la cuisine (*TAC*, 337-338).

L'arrivée de l'ami Victor Truchot accélère le cours de l'histoire et la cuisine se métamorphose, à la fois animalisée et ensauvagée. En effet, Victor Truchot convainc Urbain de ne pas choisir l'arrangement mais de recourir à la violence :

Truchot fourra sa main dans la chemise de Coindet, prit la viande à pleines griffes et parla tout bas, avec une exaltation étrange :

“ Tu ne peux pas, si tu réfléchis comme j'ai réfléchi. Tout à l'heure, j'ai vu ceux de Cessigny, ils m'auraient dévoré, n'importe lequel, ils m'auraient dévoré parce que je suis ton copain et si t'avais vu Rambarde. Le Frédéric peut te manquer, Rambarde ne te manquera pas. T'aurais dit un loup” (*TAC*, 339).

La voix narrative se teinte de bestialité (« fourra », « viande », « griffes ») tandis que le discours de Victor fait appel à la raison (« si tu réfléchis comme j'ai réfléchi »). Urbain en s'enivrant accepte de s'engager physiquement sur ce chemin violent. Mais c'est Jeanne, en justicière qui donne un verdict oral et condamne à mort son frère :

La Jeanne trempa ses mains dans le rosé d'Arbois, s'en barbouilla le torse et monta sur une chaise.

« Il faut les tuer, dit-elle tendrement. Laissez-moi chanter à la Mère... »

Elle entonna une longue litanie improvisée en patois de Cessigny (*TAC*, 342).

Cette attitude qui entraîne une décision (la mise à mort) caricature les rites tribaux empreints d'oralité (pouvoirs liés à la gestuelle, à la parole, à l'usage de liquides porteurs de magie). La parodia sacra⁷² s'achève avec l'arrivée de Capucet :

La Jeanne s'arrêta de chanter brusquement et murmura :

— Je suis ben saoule, ça me drinne dans les oreilles.

Coindet la prit dans ses bras, l'assit sur le coin de la table au milieu d'une flaque de vin. Elle prit un verre des mains du Victor et se mit à divaguer :

⁷² On se reportera à l'analyse de Mikhaïl Bakhtine, « Le Banquet chez Rabelais » dans *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 277-301.

— J'ai cassé mon couplet, mon couperet, sur le dos aux Brégard. Chantez je vous dis. La porte va s'ouvrir, elle s'ouvre à Capucet, au rond des Capucet... (*TAC*, 343).

Cette longue scène vient contraster l'attitude des parents d'Aurélie, venus à l'annonce de la mort de leur fille : « Les Milouin étaient rangés autour de la table comme un tribunal. » (*TAC*, 225). Jeanne est une figure mythologique, des temps anciens, du temps de l'oralité. Elle monte sur une chaise pour annoncer le jugement, le chante en patois, la langue de la proximité, populaire. L'ivresse des corps s'accompagne d'une ivresse langagière avec la présence des paronomases (couplet/couperet/Capucet ; s'ouvrir/s'ouvre). Les parents Milouin, au contraire, tentent de transformer la cuisine en tribunal, faisant du lieu un espace théâtral. Le père parle « en détachant les syllabes » (*TAC*, 226), la mère et les sœurs d'Aurélie réclament justice :

Alors les femmes y allèrent grand train, à gueules mélangées. L'Aurélie n'avait pas pu se suicider, elle était bien trop pieuse, elle avait donné assez de preuves de sa résignation ; il y avait dans cette catastrophe quelque chose de bien louche, mais qui serait tiré au clair, on en faisait le serment à l'Aurélie. La mère voulut même conférer à sa promesse une solennité particulière. Elle s'agenouilla au chevet du lit, prit la main de l'Aurélie pour la mettre à portée de son cœur. Nettement, l'Aurélie ne marcha pas. Son bras raide refusa tout mouvement. Une minute, les pleureuses en restèrent coites, les moelles superstitieuses. [...] Avant de passer la porte, le vieux regarda ses harpies d'un air satisfait, comme un metteur en scène ses acteurs » (*TAC*, 227).

Si le cérémonial mis en place par la famille Milouin est tourné en ridicule⁷³, cela n'en demeure pas moins une parodie d'un tribunal institutionnel (les preuves, le serment, la solennité). Et c'est bien du côté de l'institution religieuse que se tournera cette famille, voulant transformer le suicide de leur fille en un homicide conjugal. L'utilisation de la couronne mortuaire dans la querelle les opposant à leur gendre accentuera encore cette démarche littérisée, aux antipodes de la figure de Jeanne en prêtresse dionysiaque. L'avant-dernier chapitre apparaît ainsi comme un lieu/temps de non-retour et cela n'a rien de surprenant que cela se passe dans cette cuisine, irrémédiablement ensauvagée.

⁷³ Je renvoie à la première partie p. 52-53 où j'analyse ce passage comme une parodie du genre western.

2.3.2. La poétique du passage, la cuisine comme seuil permanent.

La cuisine s'ouvre sur deux espaces symboliquement et géographiquement opposés. De la cuisine, les personnages pénètrent dans la chambre, lieu de l'intimité par excellence. Mais, toujours de la cuisine, les habitants sortent aussi dans la cour qui tout en faisant partie du domaine est déjà un espace extérieur. L'objet porte ne facilite pas seulement le passage entre deux espaces, il peut aussi symboliser le lieu où se place un personnage et à partir duquel il place son regard⁷⁴.

L'importance de la porte dans l'espace de l'entre-deux

La porte d'entrée matérialise le passage de l'extérieur à l'intérieur, de la cour à la cuisine. L'ami Victor Truchot le comprend parfaitement lorsqu'il « laissa ses sabots à la porte » pour venir voir le corps encore accroché d'Aurélie Coindet (*TAC*, 218). Cette porte, lorsqu'elle est ouverte, est une invitation à l'intrusion dans le monde privé d'Urbain Coindet. C'est ce qui va permettre l'arrivée du prêtre :

Avant de poursuivre son chemin, il regarda la maison de Coindet et vit la porte de la cuisine ouverte. Songeant qu'il remettrait sa visite depuis plusieurs jours, il décida qu'il entrerait. Seul dans la cuisine, Coindet était assis devant le fourneau éteint, la tête dans ses mains (*TAC*, 296).

Au contraire, la porte fermée signifie le repli de ses habitants sur eux-mêmes et la manière de passer le seuil anticipe la nature de l'événement à venir. Capucet, le garde champêtre « frappe à la porte d'entrée » (*TAC*, 242) tandis que les parents Milouin font une entrée fracassante : « la porte fut poussée comme à grand vent » (*TAC*, 224).

Le passage de la cuisine à la chambre se matérialise également avec la présence d'une porte. Cela permet des intrusions inattendues dans la chambre, lieu de l'intime : « Tout à coup, par la porte entrebaillée de la cuisine, un bourdon entra comme un été et voltigea dans la chambre avec un bruit d'aéroplane. » (*TAC*, 241). La porte semble même permettre le

⁷⁴ « Dans la mesure où la porte est une articulation entre l'espace de l'homme et tout ce qui est extérieur à cet espace, elle supprime la séparation entre l'intérieur et l'extérieur. Le fini dans lequel nous nous sommes placés confine toujours quelque part à l'infini de l'être physique et métaphysique. Ainsi la porte devient l'image du point-limite où, en fait, l'homme se tient et peut se tenir constamment. D'une parcelle, dévolue à notre usage, de l'espace infini, nous avons fait une unité finie, reliée à son tour à cet espace infini ; la porte fait se côtoyer le limité et l'illimité, mais pas sous la forme morte, géométrique d'une simple cloison. » Georg Simmel, 2007, *Les Grandes Villes et la Vie de l'esprit*, Paris, Éditions de l'Herne, p. 51-52.

passage à des espaces psychiques différents. Le père d'Aurélie, passe d'une profonde tristesse à la colère froide et son corps évoque cette transition sur le seuil :

Le vieux regardait le grand plumier et ne bougeait pas, figé dans le chambranle de la porte. Tout d'un coup, il eut comme un frisson par tout le corps, sa taille se redressa. Tourné vers Coindet, il dit d'une voix sèche :

— Je vois pas la couronne que j'ai fait envoyer à midi (TAC, 268).

Même les pensées s'arrêtent à cette porte qui préfigure un espace autre pour un avenir différent. Dès la mort d'Aurélie, Urbain Coindet comprend les intentions de Jeanne et envisage un futur rendu possible par la mort de sa femme : « La fille de Brégard vint s'agenouiller au chevet du lit, récita une courte prière et, des yeux, fit au revoir à Coindet. Les mains arrondies de souvenirs, il la regardait s'en aller en faisant des signes de croix jusqu'à la porte de la cuisine » (TAC, 248).

La porte est donc bien la matérialisation du seuil, de l'intermédiaire entre le déjà existant et l'état à venir. On peut opposer la porte comme sas vers l'extérieur au coin qui est « une sorte de demi-boîte, moitié murs, moitié porte » et suppose « un refuge qui nous assure une première valeur de l'être : l'immobilité⁷⁵ ». Une des filles Milouin, pour échapper à la furie paternelle se trouve ainsi « réfugiée dans un coin de la cuisine » (TAC, 320). Mais c'est également la place que va trouver le fusil d'Urbain Coindet lorsque ce dernier renonce la première fois à combattre Frédéric Brégard. L'objet, d'abord posé sur la table de la cuisine se trouve écarté de la scène, exprimant ainsi les sentiments d'Urbain Coindet : « Il étendit le bras vers son fusil, tâta la crosse d'une main hésitante, et abaissant ses regards sur la Jeanne, il jeta l'arme dans un coin de la cuisine » (TAC, 301).

Le coin, est donc autant l'espace du refuge que du rejet. Enfin, l'espace de la cuisine implique le regard de chaque personnage dirigé vers l'autre en tant que lieu, en tant que personne.

Lieu du « voir » ou de l'« être vu »

À partir de la cuisine, les personnages observent le monde extérieur. L'observation souligne l'attrait vers l'espace externe et ouvert comme dans le regard d'Urbain : « Avant de passer le seuil de la cuisine, il regarda encore les jeunes blés qui se poussaient vers le soleil. D'un vert apéritif, ils étaient » (TAC, 241). Et : « En déplaçant sa chaise, il leva la tête et

⁷⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op.cit., p.131.

vit, par la porte ouverte, la plaine du matin dorée du soleil. Une vraie tartine de miel » (*TAC*, 324).

Par son regard, Urbain Coindet élargit l'espace familial de la *domus* pour y incorporer l'espace bienveillant du *campus*. Les blés, la plaine sont perçus sous un mode gourmand, alimentaire. Le regard se teinte par contre de peur lorsqu'il fixe les bois, lieu du *saltus* par où les hommes s'attendent à voir venir la mort : « Coindet tourna la tête et regarda la route de Sergenaux qui tenait dans le cadre de la porte » (*TAC*, 298). Toujours à partir de la cuisine, le prêtre scrute la direction du hameau :

Le curé retourna sur le pas de la porte et surveilla la lisière du bois. Il n'y avait pas un homme sur la plaine. [...] L'abbé Richard ne semblait pas entendre et scrutait l'horizon, anxieux de voir la forêt pondre un homme sur la plaine. En l'observant, Coindet sentait une anxiété lui ricocher dans la poitrine, si bien qu'il finit par interroger :

« Alors, vous le voyez ? »

L'abbé fit non de la tête sans quitter du regard la ligne de partage des blés et des bois (*TAC*, 299-300).

C'est toujours de la cuisine que Jeanne observe le départ d'Urbain Coindet et de Victor Truchot, en marche vers le combat mortifère où Capucet trouvera la mort :

Il alla prendre son fusil dans sa chambre, le mit dans un sac de toile et quitta la cuisine sans se retourner. Debout sur le seuil, la Jeanne le regarda longtemps marcher sur la route. Il avait sa faux sur l'épaule droite, son sac sous le bras gauche. La Jeanne entendit un pas sur la route et vit passer Victor Truchot portant sa faux sur l'épaule droite, un sac de toile sous le bras gauche. Il dépassa la maison sans tourner la tête et suivit le chemin qu'avait pris Coindet. La Jeanne regarda l'heure au soleil montant (*TAC*, 344).

Le seuil de la cuisine permet donc de voir ce qu'il y a au-delà de la *domus*, que ce soit les champs prometteurs ou les bois ensauvagés. Mais c'est aussi un point vulnérable pour des observateurs extérieurs : « Coindet était rentré, on ne savait quand ni comment, mais Guste Aubinel l'avait aperçu sur le pas de sa cuisine. Il n'avait pas l'air de se cacher. Jusqu'à midi, la nouvelle resta cantonnée dans le quartier de Coindet, en deçà de la route de Blévans » (*TAC*, 313-314).

De la même façon, Frédéric Brégard éprouve des sentiments contrastés envers Urbain Coindet lorsqu'il l'aperçoit, sortant de la cuisine :

Il vit Coindet sortir de sa cuisine, s'arrêter au milieu de la cour, le dos tourné à la forêt. Avec un commencement d'émotion, le Frédéric suivait les gestes de cet ami d'autrefois, un dur travailleur, de plein muscle, à l'humeur gaillarde, qui mourrait la première fois qu'il s'en irait faucher la Table-aux-Crevés. Maintenant, Coindet marchait lentement dans la cour. Brégard le vit se baisser, jeter quelque chose vers la haie, une pierre probablement. Le Frédéric avait posé sa hache et penchait le buste en avant, comme s'il eût voulu voir de plus près, toucher son homme. Coindet lui paraissait formidable, il eut un léger tremblement à songer que tant de vie était à sa merci. Les gestes simples accomplis par Coindet le bouleversaient, lui mouillaient les yeux. Il eut peur d'aimer cet homme-là et, voyant s'ouvrir la fenêtre de la cuisine, il ramassa vivement sa cognée, s'enfonça dans le bois en geignant :

— Ah, je veux pas la voir, notre Jeanne, notre fille... (TAC, 321).

Coindet, sortant de la cuisine, devient une cible potentielle mais l'apparition de Jeanne à la fenêtre, personnification de l'âme protectrice⁷⁶ de la *domus*, empêche toute action mauvaise de la part de Frédéric et l'oblige à la retraite momentanée.

2.3.3. Lecture des signes internes et externes à la cuisine mortifère

L'ensauvagement de la cuisine est inscrit dans la voix narrative au travers de la multiplication des signes funestes et de l'utilisation polyphonique des termes en lien avec l'univers de la cuisine.

Lecture des signes funestes

Le manuscrit du roman permet de lire une version première où abondent les références à la mort : « L'horloge de bois, le fourneau à trois trous et le fusil Mauser épinglé au mur étaient astiqués, le carrelage lavé, les chaises rangées tout autour de la table nue » (TAC, 1356).

La présence de l'arme « épinglé au mur » se révèle un indice précieux pour la suite du récit. De même, l'explication de la pulsion de mort d'Aurélié (la chute dans le carré de poireaux provoquée par une motte de terre) est plus précise dans le manuscrit : « Du pied, heurtant une taupinière⁷⁷, elle était tombée » (TAC, 1356). Enfin, Marcel Aymé introduit un

⁷⁶ « [L]a femme "fait" aussi la maison, dans la mesure où elle la protège de tout ce qui peut mettre ses habitants et l'exploitation en danger. » Martine Segalen, *Mari et femme dans la société paysanne*, op.cit., p. 132.

⁷⁷ Au sujet de la taupe et de sa fonction symbolique en tant qu'intersigne, je renvoie à la lecture de Françoise Ménand Doumazane, 2013, *Miroirs d'Aline. Ethnocritique d'un roman de C. F. Ramuz*, Nancy, PUN-Éd. universitaires de Lorraine, coll. EthnocritiqueS, en particulier p. 173 où l'auteure analyse le présage de mort rapporté par Paul Sébillot en 1906 dans *Le Folk-lore de France*, « La faune et la flore », Paris, Éditions

observateur surprenant dans la version première du texte qui intervient avant l'arrivée du mari :

Grelin, le chat noir, sortit de la haie du jardin et prit, à pattes molles, le chemin de la cuisine dont la porte et la fenêtre donnaient sur la cour. À trois mètres de la porte fermée, il s'arrêta, allongea un cou des jours de fête et miaula court. Puis, opérant un changement de direction, il s'en alla sauter sur le rebord de la fenêtre. Les yeux fixes, Grelin ne se lassait pas de regarder dans la cuisine et il ronronnait. Prosper Coindet arriva (*TAC, Notes* :1357).

Marcel Aymé choisit d'alléger son texte final pour ne plus laisser que ce contraste saisissant : une cuisine propre/une cuisine ensauvagée comme si Aurélie Coindet n'était pas en capacité de lire ces signes. On se souvient que la Madone du livre de messe « devait donner le mauvais signe à la pauvre algèbre qui hantait parfois le cerveau de l'Aurélié » (*TAC*, 216). En revanche, la cuisine est le lieu où des (inter) signes se manifestent en direction de Capucet. Peu avant la première visite du garde champêtre à la défunte, un insecte entre dans la cuisine, puis dans la chambre. Par volonté de « bienséance », Coindet le tue mais pris par son geste n'entend pas venir Capucet. Le quiproquo très théâtral qui va suivre dans la chambre trouve son dénouement dans la cuisine :

Coindet le poussa dans la cuisine [...] Coindet, rien qu'à le voir, sentait fondre sa colère. Il prit le parti de sourire et mit la bouteille d'eau-de-vie sur la table. Capucet, voyant éclater l'innocence de Coindet, commença d'avoir des remords et s'accusa d'imprudence. Coindet consolait, la bouteille à la main [...] (*TAC*, 242/243).

Cette scène trouve un écho avec la fin lorsque Capucet est porté dans la cuisine et où le premier geste de Coindet à la mort du garde champêtre est de « boucher la bouteille d'eau-de-vie restée sur la table. » (*TAC*, 349). Cette eau-de-vie/mort semble même signer l'assentiment de Capucet au rôle de victime sacrificielle⁷⁸.

Guilmoto : « Il faut éviter qu'une taupinière ne prenne appui sur le mur d'une maison, sous peine d'apporter le malheur à ceux qui habitent sous ce toit. »

Paul Sébillot, dans le même ouvrage précise p. 27 : « Dans le Puy-de-Dôme, on tue les taupes parce qu'elles sont l'œuvre du diable. »

Quant à la Bible, on y trouve la notion d'impureté corrélée avec l'animal : « Voici, parmi les bestioles qui rampent sur terre, celles que vous tiendrez pour impures : la taupe, le rat et les différentes espèces de lézards » (Le Lévitique 11 : 29). Je rappelle que l'acte suicidaire répond dans le texte à un désir de purification d'Aurélié Coindet.

⁷⁸ Philippe Descola fait référence dans *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*, à la « place » occupée par l'animal sacrifié p. 86: « La victime sacrificielle représente un point d'intersection entre l'humain et le divin, et il est d'ailleurs impératif d'obtenir d'elle un signe d'assentiment avant sa mise à mort, comme si l'animal consentait

Mais Capucet semble annoncer lui-même le drame final lorsqu'il se rend auprès du couple Jeanne Brégard/Urbain Coindet, la scène se déroulant de nouveau dans la cuisine :

Comme il se levait, le soleil de Sergenaux allongea une ombre dans la cuisine. Capucet entra.

« C'est moi, dit-il. [...] Coindet interrogeait sur les événements des dernières semaines.

« Tu ne sais pas ce qui est arrivé, informa Capucet. J'ai bien cassé un carreau chez moi. Je pourrais pas te dire comment ça s'est fait ; j'avais une casserole à la main, je vas pour boutonner le poignet de ma chemise, ça y était ; un carreau en briques. Les choses arrivent drôlement. Des fois, on se coupe. Le Léon Débuclard de Blévans est mort la semaine passée. J'étais à l'enterrement avec plusieurs d'ici. Arrête donc, Jeanne, tu m'en mets de trop. T'es toujours belle. Hein, qu'elle est belle... » [...]

« Alors vous vous mariez bientôt ? On a bien causé dans le pays, pendant que vous étiez partis. Moi, si j'avais su que vous vous en alliez en voyage, je t'aurais dit de me rapporter une paire de lunettes, je commence d'en avoir besoin. Je vieilliss, j'en ai plus pour longtemps. » (*TAC*, 324-325).

Entre la voix narrative et le discours déconstruit de Capucet s'annonce le drame final. Ainsi, au travers d'une accumulation de phénomènes naturels comme autant de rouages, un engrenage mortifère se met en mouvement. Ainsi, ce n'est pas le garde champêtre qui entre en premier dans la cuisine mais son ombre. Or, juste avant la scène finale, Jeanne a fait faire volte-face à Capucet de telle sorte qu'« il va les mains dans les poches, avec son ombre du matin derrière lui » (*TAC*, 345). Le jeu de lumière, très cinématographique, est chargé de symboles. Capucet s'avance au devant de la mort, dans le dernier chapitre mais celle-ci semble l'avoir précédé dans la cuisine. Quant au récit du personnage, il se construit comme une comptine enchaînée où chaque fin de phrase permet de poursuivre une nouvelle : le carreau cassé, la coupure (l'accident ?), la mort, l'enterrement, la beauté de Jeanne, le mariage, le voyage, la vieillesse, la mort. Jeanne est au cœur de ce récit mais sa place dans le roman est elle-même centrale, voire symétrique : elle est la conséquence de la mort d'Aurélie et aussi la cause de la mort sacrificielle de Capucet. Ce dernier semble bien l'avoir compris si on analyse son discours (faussement) incohérent. D'ailleurs n'est-il pas celui qui pendant le cortège funéraire d'Aurélie, « flairait la mort avec inquiétude » (*TAC*, 269) ? La dernière phrase (« j'en ai plus pour longtemps ») est prononcée comme une conclusion des événements

au rôle qu'on lui fait tenir dans la vie civique et liturgique de la cité. » Or, il est dit de Capucet « qu'il n'attendrait pas longtemps aux portes du paradis » (*TAC*, 281).

précédents. C'est par ailleurs Jeanne qui annoncera la sentence de mort à la fin du chant improvisé dans la cuisine :

« J'ai cassé mon couplet, mon couperet, sur le dos aux Brégard. Chantez je vous dis. La porte va s'ouvrir, elle s'ouvre à Capucet, au rond des Capucet... »

Capucet regardait la Jeanne en poitrine. Il s'écria, tremblant :

« Oh, elle est belle » (*TAC*, 343).

L'exclamation du garde champêtre fait le lien entre ces deux scènes se passant dans la cuisine et semble sceller le destin du personnage. Mais au-delà des signes funestes, des actes manqués sont également à mettre en lien avec l'espace réel/symbolique de la cuisine.

Les actes manqués

La cuisine est souvent mentionnée dans le roman. Or, si nous avons vu auparavant l'attention portée à l'ordre et à l'hygiène, on note également des actes manqués en lien avec ce lieu. Urbain Coindet devait ainsi apporter de Dole une louche⁷⁹ : « Avant de m'en aller, elle me dit comme ça : “ Rapporte-moi voir un pochon pour la soupe, y en a plus un de bon.” Tiens, j'y ai seulement pas pensé à son pochon » (*TAC*, 218). Cet oubli sert de point de départ à la réflexion du veuf lorsqu'il suit le convoi funéraire :

Avant-hier matin, elle lui avait dit : « Rapporte-moi donc un pochon. » On dit : « Rapporte-moi un pochon » et puis on est mort. C'est vite fait d'être veuf. Il y en a qui s'en vont, d'autres qui restent. Coindet, lui, restait. Il se le disait. Il se disait même que la Jeanne restait aussi (*TAC*, 268).

Cet acte manqué semble trouver une redondance avec le fourneau éteint. Alors qu'au matin dans le village, « les femmes étaient à l'intérieur, occupées de feu » (*TAC*, 295), le prêtre entre chez Urbain Coindet qui « seul dans la cuisine, [...] était assis devant le fourneau éteint, la tête dans ses mains. » (*TAC*, 296). L'arrivée du prêtre suit l'arrivée de Jeanne Brégard dans le lit d'Urbain Coindet. Garder le fourneau éteint peut laisser penser que la relation entre les deux amants n'est pas effective dans l'esprit du paysan :

Coindet avait repris sa chaise devant le fourneau froid, tranquillement, comme s'il n'eût pas été vrai que la Jeanne dormait dans son lit. Pourtant il ne parlait plus de faire le

⁷⁹ Pierre Bourdieu souligne le lien entre la louche et l'autorité féminine : « D'une femme autoritaire, on avait coutume de dire : “Elle ne veut pas abandonner la louche”, symbole de l'autorité sur le ménage. Le maniement de la louche est l'apanage de la maîtresse de maison. » Pierre Bourdieu, *Le Bal des célibataires*, *op. cit.*, p. 194.

manger des cochons. Derrière lui, l'abbé arpentait la cuisine, troublé par la vision du péché, s'arrêtant pour considérer le coupable dont la tranquillité l'épouvantait (*TAC*, 297).

Ces actes manqués, réalisés par un homme, soulignent aussi la répartition des rôles masculins/féminins dans la cuisine. Sans femme (reconnue), le foyer reste éteint ; Urbain Coindet emprunte le tablier d'Aurélie pour préparer la lavure des cochons comme s'il était nécessaire de prendre une apparence féminine pour effectuer une tâche jusque là réservée à son épouse. Enfin, on soulignera la dichotomie entre repas masculins/repas féminins. Les trois générations de femmes (la vieille Noëmi, l'épouse Aurélie, l'amante Jeanne) cuisinent, préparent des repas chauds⁸⁰. Au contraire, les hommes célibataires : le curé et Capucet le garde champêtre mangent cru/ froid. Même Urbain Coindet, au lendemain de la mort de sa femme se nourrit de « lard froid » (*TAC*, 241) comme s'il réintégrait un statut de célibataire.

Quand cuisiner est une affaire d'hommes

Le terme « cuisiner » est utilisé une seule fois dans le roman. Mais ce ne sera pas dans le sens de « faire la cuisine ». En réalité, le narrateur ne fournit que très peu d'éléments concernant l'art culinaire exercé dans cette pièce. On se souvient qu'Aurélie, dès le début du roman meurt, avant d'avoir entamé la préparation du souper. La cuisine, en tant que telle, est donc bien l'absente de ce roman, le narrateur ne donne aucune description de l'activité même. En revanche, les hommes « cuisinent » à leurs manières. Le brigadier explique à Urbain Coindet comment il a pu découvrir les activités illicites de Frédéric Brégard :

Pas si bête, moi, je cuisine Capucet tout doucement. Je parle du hameau et puis de Brégard. L'autre, sans méfiance, – comment qu'il aurait pu se méfier ? – me raconte qu'il avait été à Cessigny la veille, que le Frédéric était parti mais qu'on l'attendait pour la fin de la journée (*TAC*, 313).

Celui qui se fait cuisiner est bien celui que l'on retrouve sacrifié sur la table de la cuisine à la fin du roman.

⁸⁰ « La cuisine féminine est une cuisine du bouilli, du mijoté, produite de la relation entre eau et nourriture. » Martine Segalen, *Mari et femme dans la société paysanne*, *op.cit.*, p.98. Je renvoie également à l'article de l'ethnologue Yvonne Verdier « Pour une ethnologie culinaire », *L'Homme*, Année 1969, tome 9 n°1, p. 49-57 et plus largement à Claude Levi-Strauss, 1968, *Mythologiques III. L'origine des manières de table*, Paris, Plon.

De la table aux tablées

La table est un terme signifiant. Mobilier de base de la cuisine, la table permet le rassemblement de plusieurs personnes lors de repas ordinaires ou de fêtes. Or, ce roman se singularise justement par l'absence de repas pris en commun, même à l'occasion de l'enterrement d'Aurélie Coindet. Le titre « La Table-aux-Crevés » désigne, nous l'avons vu, un champ. La dernière image de la table montre le corps mort de Capucet comme si de la Table-aux-Crevés, le roman finissait trivialement par devenir la « table au crevé ». La première évocation de cette table se rapporte, par ailleurs, à la présence des membres de la famille Milouin « rangés autour de la table comme un tribunal » (*TAC*, 225). La table participe donc aussi à la situation de désordre dans la cuisine. Cela se manifeste par la présence de Jeanne l'amante assise « sur le coin de la table au milieu d'une flaque de vin » (*TAC*, 343) mais aussi par l'absence de l'épouse : « À la maison, l'Aurélie lui manquait, [...] sans qu'il s'en interrogeât, il sentait lui manquer une raison d'être assis au coin de la table » (*TAC*, 271). C'est aussi le meuble sur lequel Urbain Coindet lit le journal, seule véritable ouverture du laboureur sur le monde extérieur à son village.

La table est une « miniature⁸¹ » qui résume la cuisine. Pour exemple, on observera les deux autres cuisines visitées par Coindet. À Dole, lorsque les amants cherchent refuge, le logement est constitué d'une chambre privée et d'une cuisine commune. Urbain Coindet et Jeanne Brégard prennent leurs repas sur « une petite table de bois laqué blanc que Coindet culbutait au moins deux fois par jour » (*TAC*, 307). La couleur, le format de cette table soulignent à quel point les deux amants n'ont pas leur place dans cet univers urbain, minimaliste. Le geste d'Urbain (culbutait) est assez éloquent. L'autre exemple est diamétralement opposé. Il s'agit de la cuisine/café du village. La famille Corne possède une épicerie qui tient aussi d'adresse pour le café. Coindet, voulant se rendre à l'épicerie ne peut éviter de passer par la cuisine qui a une double fonction :

Coindet traversa le village sans faire une rencontre, et en arrivant devant chez la Cornette, vit que les fenêtres du café n'étaient pas éclairées. Il en fut satisfait, ainsi n'aurait-il pas besoin de se dérober aux invitations. Mais, dans la grande cuisine qui séparait le café de l'épicerie, il eut la malchance de tomber au milieu d'une petite réunion. Sans compter la Cornette et son homme qui montait une ligne à brochet, ils étaient cinq à boire des petits verres, assis autour de la grande table : Capucet, Noré Toubin, Félicien le

⁸¹ « La lampe du soir, sur la table familiale, est aussi le centre d'un monde. La table éclairée par la lampe est, à elle seule, un petit monde. » Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 158.

matelot, Cherquenois et Cugne, le beau-frère de la Louise Truchot. Les soirs de semaine, le café était peu fréquenté et la Cornette accueillait les buveurs dans la cuisine, pour économiser l'éclairage (*TAC*, 275).

La table est ici une tablée, lieu où la parole est publique (petite réunion). C'est par ailleurs dans cette cuisine/café que Urbain Coindet s'imposera comme le fiancé de Jeanne Brégard. Et c'est, sous cette même table que le père Brégard « entre ses deux enfants, ne savait pas comment se prononcer et égrenait son chapelet » (*TAC*, 280). Lui, qu'on retrouvera plus loin dans le texte chez lui, « dans la cuisine, [...] occupé à faire des cartouches » (*TAC*, 292). Cette table est un beau résumé de l'espace polymorphe d'une cuisine à la fois espace public/privé où la parole est l'expression de pouvoirs masculins sur le féminin, de la confrontation entre des valeurs familiales/individuelles, d'une proximité entre les jurons et le chapelet, un décor à la hauteur de la polyphonie langagière⁸² à laquelle se prête le roman.

Le vin répandu annonce le sang à venir

Urbain Coindet improvise une fête orgiaque inattendue dans cette cuisine si propre. Les corps font corps avec le vin et la cuisine se transforme en scénographie rituelle :

La Jeanne posait le vin d'Arbois sur la table. Coindet ne retrouva plus son couteau, saisit le tisonnier et décapita deux bouteilles. Les goulots roulaient sur le carrelage, éclataient, le vin giclait sur les chemises des hommes, sur le jupon de la Jeanne, éclaboussait les visages, coulait sur la table, dans les verres, dans les gosiers. Ils riaient tous les trois. Coindet n'arrêtait pas de verser, il buvait à la bouteille, rinçait ses bras de vin d'Arbois. Truchot criait qu'il voulait boire encore et chatouillait la Jeanne. Coindet, les deux coudes dans le vin, leur disait qu'il les tuerait tous les deux (*TAC*, 340).

Le désordre visuel et sonore se concentre dans l'évocation de l'élément liquide que Coindet libère volontairement. L'utilisation détournée du tisonnier⁸³ contient implicitement l'appel à la violence humaine (les bouteilles sont décapitées). Le vin gicle, éclabousse, coule et semble emplir l'espace en entier. Les éléments se dissolvent dans une unité informelle car

⁸² Je renvoie à la lecture de *La Poétique de Dostoïevski* de Mikhaïl Bakhtine, en particulier le chapitre « Le roman polyphonique de Dostoïevski et son analyse dans la critique littéraire », 1970, Paris, Éditions du Seuil, p. 33-86.

⁸³ Cette utilisation du tisonnier sera reprise dans une nouvelle publiée en 1946 dans laquelle un personnage devenu fou porte un coup de tisonnier à son beau-père qu'il voit sous la forme d'une bouteille de Bordeaux. L'idée lui est venue d'un souvenir partagé avec un conscrit de la même classe : « Tu te rappelles, le sergent Moreau, comment il débouchait les bouteilles ? Un coup de tisonnier, toc, il leur cassait le col au ras des épaules. » Marcel Aymé, 2001, [1946], « Le Vin de Paris », *Œuvres romanesques complètes III*, Paris, Gallimard, p. 950. Encore une fois, on relève l'analogie entre le lexique du corps humain et la bouteille de vin.

la table, les verres et les gosiers s'amalgament. Dans l'espace policé de la cuisine les corps s'ensauvagent en crescendo et provoquent « le retour du refoulé culturel⁸⁴ », préambule de la mise à mort. La cuisine toute entière s'imprègne de ce vin d'Arbois dont l'analogie avec le sang est évidente⁸⁵. Et sur cette même table où sera étendu Capucet mourant, Jeanne est assise au milieu d'une flaque de vin. La scène dans la cuisine prend une dimension guerrière et érotique à la fois :

La Jeanne buvait aussi bien qu'un homme et scandait à grands coups de poing sur la table la chanson de Coindet. Toutes les bouteilles d'Arbois en grelotaient la folie du vieux qui allait se faire couper la tête pour les beaux yeux de la Miette. La Jeanne avait trop chaud, elle déchira sa chemise et fut nue jusqu'à la ceinture. Truchot l'attira contre lui et baisa les seins qui étaient deux belles coupes d'Arbois blanc (TAC, 341).

Le vin répandu et bu bouleverse la spatialisation maîtrisée de la cuisine mais brouille également le statut des personnages. La façon de boire de Jeanne comporte des codes virils⁸⁶ (elle boit comme un homme) alors qu'elle expose manifestement sa féminité (homologie seins/ coupe d'Arbois). L'ambivalence sexuelle de Jeanne ici évoquée nous rappelle que la présence de son corps en ce lieu porte la marque d'une transition biologique, psychique, sociale, passée, présente et future. La cuisine communique avec la chambre à coucher, lieu de sa défloration passée, où reposait l'épouse légitime défunte. Mais cette pièce symbolise aussi sa prise d'indépendance (rupture avec son foyer pour un autre). Enfin, la cuisine comme affirmation du statut d'épouse est encore à conquérir. Ses seins n'évoquent pas encore la

⁸⁴ J'emprunte l'expression à Marie-Christine Vinson, 2010, « Le Cru et le Lu. Ethnocritique d'un album pour la jeunesse, *Le Géant de Zéralda* », *Horizons ethnocritiques*, sous la direction de Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, p. 81-93. La lecture ethnocritique de l'album *Le Géant de Zéralda* démontre de quelles manières l'ogre représente le refoulé culturel. On notera dans *La Table-aux-Crevés* que ce retour est effectué par les personnages du roman sans l'intervention d'un tiers. L'espace semble même être complice ou au moins propice à l'ensauvagement.

⁸⁵ On note dans le texte une incohérence : le narrateur parle à deux reprises du « blanc d'Arbois » puis mentionne le rosé (« La Jeanne trempa ses mains dans le rosé d'Arbois » (TAC, 342)).

⁸⁶ Je renvoie à l'essai d'Isabelle Bianquis, 2012, *L'Alcool. Anthropologie d'un objet-frontière*, Paris, L'Harmattan :

– sur les notions de passage et de liminarité, p. 168 : « L'acte de boire de l'alcool se présente comme un « sas » entre des espaces et des temps sociaux, comme une pause entre deux mondes, entre deux saisons, deux étapes du cycle de vie, deux états dans les relations sociales...Sa position de ligne intermédiaire le rend incontournable, en fait la condition du changement par la place qu'il occupe dans la société étudiée et les pouvoirs qui lui sont conférés, mais il reflète également le seuil d'un basculement possible vers des territoires inconnus. Dans ce sens, on peut affirmer que les rites de consommation de boissons alcoolisées constituent des rites de passage ».

– au sujet de Dionysos p.48 : « Sa nature bivalente, en même temps homme et femme, dieu et mortel, chaud et humide, donc maître des processus et des transformations parce qu'il représente le tout, le destine à présider aux passages. C'est ce caractère qui lui permet de se situer aux marges, toujours considérées dangereuses, hors des structures, dans un environnement propice à l'émotion, à la folie, à l'inspiration et au tumulte. Le modèle divin puise aux sources des représentations de toute génération et régénération ».

maternité mais le liquide dionysiaque comme si le sang bientôt répandu (à l'instar des règles) était une condition nécessaire pour faire de la jeune fille Jeanne l'épouse d'Urbain Coindet.

La cuisine est bien un monde en soi⁸⁷, symboliquement la pièce première de la *domus* que la maîtresse de maison met beaucoup d'énergie à protéger en ordonnant, en nettoyant, en *domestiquant*. La mort d'Aurélié Coindet dès l'incipit soulève la question d'une succession du rôle et du pouvoir féminin en cette place. Mais, la porosité de la cuisine, ouverte sur l'extérieur, son incapacité à jouer véritablement le statut de lieu protecteur ne sont que les reflets des intérieurs tourmentés des personnages. Philippe Descola a insisté sur la construction culturelle qui établit l'opposition nature/culture et c'est bien au travers du regard porté par les personnages que s'établit la relation triangulaire entre la cuisine, la Table-aux-Crevés et la forêt de Sergenaux. Car les lieux s'ensauvagent ou se domestiquent au fil des actes et des paroles des protagonistes. La cuisine n'est en réalité ni seulement un abri de la *domus* ni tout à fait une pièce métamorphosée en *saltus* mais un passage permanent de l'un vers l'autre. La poétique romanesque se construit alors sur les nombreux va et vient accomplis et leur aboutissement dans cette cuisine où l'« art de nourrir » a cédé le pas en « art de mourir ». La « littéracisation⁸⁸ » à l'œuvre (horloge, journal, tribunal civil et religieux) ne parvient pas à domestiquer un lieu livré dès la première page aux actes violents et mortifères, la cuisine étant bel et bien/bon une nourriture sacrificielle. Les lignes droites et morales sont apparentes dans cette cuisine mais ne constituent pas des frontières sûres. Au contraire, la figure de la spirale se déroulant de cette cuisine vers l'extérieur s'impose et entraîne comme dans un tourbillon non maîtrisé les habitants de cette demeure.

⁸⁷ « La cuisine, c'est bien comme le disent expressément les textes, *la maison dans la maison*, la *domus* dans l'*ostal*, où l'on mange, où l'on meurt, où l'on hérétique, où l'on se dit les secrets de la foi et les potins du village. » Emmanuel Le Roy Ladurie, 1973, « La Domus à Montailou au XIV^e siècle », *Ethnologie Française*, tome 3, n°1-2, p. 43-62, ici p. 51.

⁸⁸ Jean-Marie Privat, « Un habitus littéraire ? », art. cité, ici p. 130.

Partie 3. Le personnage romanesque en quête d'identité, le sauvage acculturé ?

« Qui c'est que je suis ? Il me demande qui je suis maintenant. T'es donc pas d'ici ? Sûrement que t'es pas d'ici, que tu me connais pas... »

— Réponse de Brûlebois à la Lune (B, 8).

Si au niveau de l'architecture romanesque, des résistances à l'ordre graphique sont visibles, il convient également d'observer les manifestations individuelles de chaque personnage. Ainsi, l'individu en quête d'identité se confronte aussi au pouvoir de la littératie et de la numératie. Le besoin de se nommer et de nommer autrui s'accompagne du jeu de regards. La technologie de l'écrit à travers la photographie, notamment, vient perturber cette quête. Enfin, chiffres et nombres introduisent l'écriture comptable des destinées tout en faisant perdre le sens commun à certains êtres de papier.

3.1. Des personnages en prise avec l'état-civil : l'onomastique à l'œuvre

L'identité des personnages, qu'ils soient principaux ou secondaires, se fait d'abord au travers de leur nomination. Celle-ci est principalement le travail du narrateur mais la présentation peut être faite par le personnage lui-même : « J'suis Brûlebois » (B, 8), voire par les personnages entre eux : « C'est pas une jeunesse, mais elle est encore belle femme, vous savez. C'est la Bougette » (B, 45). L'adhésion à l'état-civil, même fictionnel, témoigne du caractère réaliste du récit. Les termes correspondants à la nomination font apparaître des choix d'écriture non homogènes. Le narrateur décline ainsi parfois le nom et le prénom, ou seulement le patronyme et peut aussi nous indiquer un unique surnom. Quant aux personnages, leurs façons de s'interpeller révèlent des pistes à explorer. C'est en

cartographiant ces procédés que se dessinent des liens entre l'adhésion à l'autorité scripturaire bureaucratique et/ou la force d'une onomastique populaire et orale.

3.1.1. La voix narrative, les patronymes et les prénoms, un usage attendu ?

Des noms propres et leurs signifiés

La plupart des noms propres du corpus, pour ne pas dire la totalité, sont très nettement motivés sur le plan linguistique¹. Dans *Brûlebois*, on note à plusieurs reprises des emplois métonymiques² : « Jeandot, le notaire » (B, 34) ; « Perceperce, receveur des finances » (B, 35) ; « Dr Gorgerin » (B, 86) ; « Sœur Toussainte » (B, 97). Mais cette transparence entre signifiant et signifié n'est pas toujours de règle. L'ironie introduite dans la création onomastique est utilisée abondamment : Sœur Euphrasie, dont l'étymologie évoquerait la bonne parole est pourtant l'infirmière qui « rabroue sévèrement » (B, 97) et qui ne parvient pas à partager la parole évangélique. De même, le cousin Beudot n'a rien d'un bedeau officiant dans une église. Il est « durement anticlérical » (B, 11) et son langage provoque le désordre lorsqu'il rend visite à la famille Reboudin :

Ce cousin Beudot vous contait des gaillardises avec des clins d'yeux et des claquements de langue, qu'on se faisait mal à rire. Avant même qu'il eût ouvert la bouche, on riait déjà, dans la certitude où l'on était qu'il allait sortir quelque chose de bien raide. Mme Reboudin, elle-même, bien que Beudot fût un cousin de son mari, ne pouvait pas toujours se tenir de pouffer dans sa serviette, et il n'était pas rare que Thérèse, la servante, s'esclaffât en apportant les plats, quoiqu'elle en eût de mécontenter sa redoutée patronne. (B, 10)

Cette tension entre un nom propre et son signifié peut donc apparaître dans le détournement de l'étymologie des noms. C'est le cas pour Apolline, l'épouse laide de Justin Galuchey, figure antinomique du dieu Apollon mais aussi pour Aurélie Coindet. Son prénom d'origine latine renvoie à l'or ou à ce qui est doré. Pourtant ce personnage mène une vie terne. Son souhait exprimé juste avant son suicide viendrait alors corriger ce décalage entre sa vie et son prénom : « Ce jour-là, l'Aurélie avait une chaude envie de renaître dans la peau dorée d'une Madone des champs » (TAC, 216). Mais on peut y lire une intertextualité onomastique

¹ Je renvoie à la consultation de l'article d'Yves Baudelle, 1994, « Contribution à une sémantique des noms propres : le cas de l'onomastique romanesque », *Nom propre et nomination*, Actes du Colloque de Brest 21-24 avril 1994, Brest, M. Noailly éditeur, p. 169-180.

² Pour qualifier les exemples qui suivent, on peut utiliser le néologisme « aptonyme » proposé par Jean Louis Vaxelaire, 2005, *Les Noms propres une analyse lexicologique et historique*, Paris, Honoré Champion, p. 663.

avec le texte *Aurélia* de Nerval, en jouant de nouveau sur les oppositions : Aurélie Coindet n'est pas une figure onirique et sa mort est un soulagement pour Urbain Coindet.

Pour bien comprendre l'importance donnée aux noms propres dans les romans du corpus, il convient d'analyser les transformations opérées suivant les versions manuscrites. Justin Galuchey, personnage principal d'*Aller retour*, est d'abord désigné Hospice Galuchey puis Juste Galuchey³. Justin qui fait entendre « juste un » est l'expression ontologique du personnage. À travers le prénom se dessine déjà le programme narratif, le récit d'un individu condamné à ne pouvoir dépasser sa condition initiale. Pour appuyer encore cette « fatalité du nom⁴ », on précisera le sens argotique attribué au terme « galuchet⁵ » : celui d'un valet de cartes, autrement dit d'une carte de peu de valeurs.

La même démarche est opérée dans *La Table-aux-Crevés* pour deux personnages masculins. Urbain Coindet apparaît dans le premier manuscrit sous la forme Prosper Coindet. Marcel Aymé a de toute évidence souhaité ironiser en donnant un prénom associé à la ville pour celui qui, je le rappelle, est fortement attaché à son village. Quant à l'ami Victor Truchot, il « porte d'abord, sur le manuscrit, le nom de Brugnot⁶ ». La proximité du patronyme et du terme « truchement » trouve sa réalisation dans la fonction finale de ce personnage. Alors qu'Urbain Coindet est sur le point d'accepter une issue pacifique au conflit qui l'oppose à Frédéric Brégard, Victor Truchot inverse le cours du déroulement narratif :

« Je suis content, vieux. Qu'est-ce que j'allais faire. Jeantet, non, Jeantet, je rigole.
Demain, pas plus tard, je m'en vas à la Table-aux-Crevés.
— J'irai avec toi et on fera de l'ouvrage.
— Ah oui, de l'ouvrage pour Cherquenois, y en aura, y en aura... » (TAC, 340)

La création onomastique, au-delà des choix motivés n'en demeure pas moins un repère pour situer les personnages dans des contextes familiaux.

³ Ces transformations sont établies dans les *Notes et variantes* de l'édition de référence, p. 1312 : « Aymé a donné primitivement à son personnage le nom d'Hospice Galuchey, comme le montre le premier manuscrit ; dans le deuxième manuscrit, rédigé à l'encre bleue, il a d'abord repris ce prénom d'Hospice, puis dans les corrections à l'encre noire, il l'a rayé et, en surcharge, a inscrit " Juste", qui ensuite, dans le troisième manuscrit, est devenu "Justin" ».

⁴ J'emprunte l'expression à Cécile Schenck, 2008, « Dénominations et renominations dans *Berlin Alexanderplatz* (1929) d'Alfred Döblin », *Le Surnom*, sous la direction d'Alexandra-Flora Pifarré et Sandrine Rutigliano-Daspet, Chambéry, Université de Savoie, p.117-144.

⁵ D'après la définition proposée par www.languefrancaise.net

⁶ (TAC, *Notes et variantes*, 1357).

Des noms propres dans la droite ligne du père

Les noms de famille des personnages permettent de les placer dans une lignée généalogique⁷. C'est ainsi que le lecteur apprend l'histoire de Charles Reboudin dans *Brûlebois*. Il est le fils d'Hector Reboudin qui a épousé Julie Travotet, précision apportée dès les premières pages du roman :

À l'âge de vingt-quatre ans, Hector Reboudin, obéissant à l'injonction paternelle, s'était résigné à traverser la vie, la main dans la main de Julie Travotet, fille unique de parents fortunés. Les espérances avaient été tôt déçues, le père Reboudin ayant compté sans la proverbiale fécondité de la famille Bérignot dont Mme Travotet était issue. Sur les quarante-deux ans, cette bonne dame sentit s'éveiller tout à coup ses vertus poulinières. D'affilée, elle pondit quatre gros garçons, dont le père Reboudin mourut de chagrin (B, 4-5).

Ces trois noms de famille établissent des liens économiques entre les personnages. Le patronyme souligne l'autorité patriarcale et le droit à hériter, comme on le constate lors des funérailles des époux Reboudin : « [...] l'aîné des frères Bérignot réclama des explications sur la fermeture des portes et parla du testament » (B, 51).

Le patronyme note l'appartenance de l'individu à un groupe, et à ce titre il hérite également des querelles qui régissent la communauté. Le conflit qui dresse Urbain Coindet face à Frédéric Brégard, entraîne aussi l'ensemble des habitants du hameau et du village. Ce ne sont plus seulement des hommes singuliers qui s'affrontent mais à travers eux des familles réunies par le patronyme, comme lors d'une simple altercation entre Victor Truchot et Louis Rambarde, les deux amis des protagonistes :

Cette haine qui les dressait l'un en face de l'autre, c'était la haine qui jetait Brégard contre Coindet. Ils en avaient la révélation soudaine et, dans l'instant, chacun d'eux éprouva un même sentiment de solidarité tendre pour l'ami menacé. [...] Les spectateurs observaient dans un silence profond et amassaient de la haine, rangés derrière leurs champions respectifs. Plusieurs hommes de Cantagrel se souvenaient d'une vache abattue ; Guste Aubinel, qui était venu se placer derrière Truchot, pensait à son plus jeune frère, mort trente ans auparavant d'un coup de fusil. Un garçon qui rentrait du service. Ceux de Cessigney avaient moins de haine que de mépris, un mépris de Turc à Arménien (TAC, 334).

⁷ Claude Lévi-Strauss utilise l'expression « classificateur de lignée », *La Pensée sauvage*, 1962, Paris, Plon, p. 256.

Dans cet extrait, les patronymes dominant et sont suffisants pour expliquer le placement de chaque personnage. Le drame survenu dans la famille Aubinel a déjà été mentionné auparavant par le père Brégard : « “ Ça fera tout juste trente ans au 15 mai que le Léon Aubinel est mort en faisant boire ses bœufs aux Creux-Blet ” » (TAC, 294).

L'absence de patronyme révèle au contraire le peu d'épaisseur accordée au personnage. Apolline, l'épouse de Justin Galuchey ne sera désignée que par son prénom. Sa simple appellation fait écho à sa description physique qui la place davantage dans l'animalité : « Apolline rebutait par la disgrâce d'un visage aux chairs molles où s'inscrivait une résignation congénitale de bête malheureuse » (AR, 117). Le mariage répond à un besoin de rapprochement de deux ruraux partis vivre dans la capitale, dans un souci d'endogamie⁸ : « [...] il dîna dans un restaurant à la même table qu'Apolline dont il apprit, par hasard, qu'elle était d'un village voisin du sien. Séduit par le merveilleux de la rencontre, il l'épousa [...] » (AR, 117). Mais Apolline, étant visiblement stérile ne parvient pas de ce fait à poursuivre la lignée.

Dans le cas particulier d'un veuvage, le patronyme reste attribué à l'épouse à qui on ajoute le terme de veuve. Dans *Brûlebois*, cet usage est commenté de façon ironique. Coralie Cheval, la maîtresse de Charles Reboudin, est présentée dans le roman en premier par son statut de veuve : « À ce premier étage habitait, depuis un mois, une jeune femme en deuil [...]. La petite madame veuve Cheval, Coralie Cheval, vivait donc seule à son premier étage [...] » (B, 25). Le narrateur indique l'écart entre le titre respectueux apposé sur une plaque de cuivre (« Mme Vve Cheval » (B, 27)) et le résumé du portrait (« la petite madame veuve Cheval ») qui éclaire ironiquement les bénéfices d'un double veuvage. Dans le manuscrit, Marcel Aymé avait d'abord rédigé : « La petite Madame Poupin, Georgette Poupin »⁹. Les modifications soulignent l'intention péjorative. Coralie Cheval pourrait être mise en lien avec le personnage de Coralie, actrice et prostituée apparaissant dans *Illusions perdues* de Balzac¹⁰. En outre, le remplacement de la majuscule par la minuscule sur le mot « madame » associé à l'adjectif « petit » fait malicieusement glisser le titre officiel vers l'expression « femme de petite vertu ». Il convient donc d'observer de quelles façons le narrateur complète le patronyme en lui attribuant un titre, un adjectif ou un nom commun.

⁸ Je renvoie à la lecture de Françoise Zonabend, 1990, « Jeux de noms », *Une campagne voisine*, op.cit., p. 241-280, texte paru également dans *Études rurales*, 1979, p. 74.

⁹ (B, *Notes et variantes*, 1262).

¹⁰ « Coralie faisait la joie de la salle où tous les yeux serraient sa taille bien prise dans sa basquine, et flattaient sa croupe andalouse qui imprimait des torsions lascives à la jupe. » Honoré De Balzac, 1992, [1837], *Illusions perdues*, Paris, Gallimard, p. 305.

Un nom propre et un nom commun

Dans certains cas, le patronyme est indiqué avec un nom commun qui précise le niveau de parenté du personnage. Dans *Aller retour*, l'oncle maternel de Justin Galuchey est toujours nommé « l'oncle Suprême ». Sa biographie est présentée assez longuement au début du chapitre V. Le lecteur apprend ainsi qu'il s'agit d'un ancien séminariste qui, après de brillantes études, va tenter l'aventure en Amérique du Sud. Les péripéties rocambolesques de celui que le narrateur nomme deux fois don Suprême ne sont pas sans rappeler les romans picaresques. Mais le titre hispanique disparaît en même temps que la décision de mettre fin à ses aventures :

Ayant fait le compte de sa fortune qui était encore considérable, il loua une cabine de deuxième classe sur un paquebot en partance pour l'Europe et vint habiter à Paris dans un petit appartement de l'avenue de la Bourdonnais. L'oncle Suprême avait alors quarante-cinq ans. Depuis, il vécut là d'une vie retirée, dans la seule compagnie d'une servante, sortant peu et recevant quelques rares familiers que n'avait point rebutés son avarice (AR, 141).

Excepté le récit biographique, le personnage est donc désigné comme la figure tutélaire familiale, celui auprès duquel Justin Galuchey prête allégeance en suivant les recommandations paternelles :

« Pour ton oncle Suprême, qu'est le frère de ta mère, il habite du côté de la tour Eiffel, tu n'auras qu'à demander. Surtout, quand tu seras là-bas, ne te laisse point prendre aux fariboles des femmes qui sont plus drôlesses que point d'autres. Fais-y attention, fils, je ne voudrais point que tu t'en ailles galvauder dans Paris le nom des Galuchey qu'on n'a jamais rien pu causer dessus » (AR, 116).

On a vu cependant auparavant que Justin Galuchey va réfuter cette autorité familiale :

« Mon oncle, je n'achèterai plus des complets tout faits. J'étais venu vous crier des injures, mais vous êtes déjà d'un certain âge...

— Tu es toujours un bon employé ? » interrompit l'oncle, d'un ton paternel.

La perfide petite question toucha Justin durement. Son exaltation freina

(AR, 147).

L'oncle sait parfaitement rétablir la situation en utilisant le ton approprié. Et je le mentionne à nouveau, ce sera lui qui agira de manière à replacer son neveu dans sa situation

familiale et sociale initiale. Quant à Apolline, l'épouse de Justin, elle subit encore l'emprise de sa tante Irma, pourtant décédée et se réfère à cette parente dès qu'elle se trouve en prise avec une situation inhabituelle : « Apolline, déjà résignée à tout entendre, ne sut qu'invoquer le génie tutélaire de sa tante Irma » (AR, 129).

L'autre exemple concerne l'association du nom avec le terme générique « le père » ou « la mère ». L'utilisation est omniprésente dans le roman *La Table-aux-Crevés* pour désigner les anciens de chaque famille. Le père Milouin, père d'Aurélie Coindet n'est jamais désigné autrement que par « Milouin », « le père Milouin » ou « le vieux » tandis que le prénom de sa femme est mentionné (Léontine). Les personnages reçoivent ce terme conjoint au patronyme pour les désigner comme le dernier ascendant vivant « le père Boquillot » (TAC, 244), « le père Bréguard » voire plus rarement un ascendant décédé : « le père Coindet » (TAC, 269). Pour remonter encore plus loin dans la lignée ascendante, on ajoute un adjectif : « le vieux père Coindet » (TAC, 275). Mais ce ne sera pas le cas pour Capucet qui, malgré ses soixante-six ans, sera toujours exclusivement nommé par son patronyme. Sans descendance, tout comme Brûlebois, il ne bénéficie jamais du titre « le père », le nom de famille employé seul ne risque pas d'entraîner de confusions.

On peut cependant trouver d'autres utilisations de ce terme lorsqu'on sort du milieu rural. Dans *Aller retour*, le chef de service du bureau comptable est presque toujours mentionné « le père Blanc ». Le narrateur se fait alors l'écho des échanges des employés :

Il y avait le père Blanc, le chef du service, bilieux et sournois. Il en voulait au monde d'être témoin de l'énorme verrue qu'il portait sur le nez. Comme son imagination avait quarante ans d'habitudes, il limitait le monde aux quatre murs de son bureau et réservait sa mauvaise humeur aux employés. Avant la guerre on l'accusait de lécher les bottines du patron et, quand plus de licence fut dans le vocabulaire, on l'appela lèche-cul, de bouche à oreille. [...] Sa table était juchée sur une estrade d'où il surveillait le bureau avec une sévérité hargneuse (AR, 130).

Pourtant, Justin Galuchey s'adresse à lui avec la formule « Monsieur le chef de service ». Le narrateur, en utilisant l'expression « le père Blanc » souligne en réalité la différence générationnelle entre le chef de service et ses employés mais aussi le rapport hiérarchique qui fait de ces derniers des éternels collégiens. L'emploi mesure en même temps la familiarité langagière et la reconnaissance d'un statut social. La langue populaire et jargonnante des employés permet de se distinguer du titre écrit, officiel, en vigueur dans les échanges professionnels.

En résumé, la voix narrative adapte sa manière de nommer les personnages au milieu social du récit. Monsieur ou madame précèdent le patronyme pour désigner une population bourgeoise, comme c'est souvent le cas dans *Brûlebois* ou *Aller retour*. En revanche dans *La Table-aux-Crevés*, cet usage disparaît totalement, même pour mentionner le maire, simplement nommé « Forgeral ». Mais dans ce même roman la présence de l'article défini devant un nom propre est une autre information pertinente.

Usages des articles devant un nom propre

Dans le roman *La Table-aux-Crevés*, les personnages sont souvent désignés par le narrateur avec un article défini : « l'Aurélié » ou « le Frédéric ». Cette manière de nommer est synonyme d'usage rural et pour cette raison, le lecteur ne trouvera que très peu d'emplois similaires dans *Brûlebois* et *Aller retour*. Quelques exceptions affirment le lien entre cette pratique langagière et l'univers villageois : « la Marjolle, une paysanne de trente ans » (B, 63) et dans le discours direct : « la Valérie au Polyte » (B, 44) ; « C'est la Bougette, vous connaissez peut-être, qui reste sur le champ de foire. » (B, 45). À chaque fois, il s'agit de femmes assimilées au monde paysan même si elles habitent en ville. Quant à l'appellation « le Bombé » d'*Aller retour*, il me semble y lire surtout la marginalisation sociale du vagabond en errance dans une grande ville.

L'analyse suivante porte donc exclusivement sur le roman *La Table-aux-Crevés*. Ainsi, toutes les femmes y sont désignées avec l'article devant le prénom, à quelques exceptions près : « Jeanne Brégard avait un beau visage franc, celui du Frédéric, [...] » (TAC, 246) ; « Jeanne Brégard, qui était là toute seule de Cessigny, s'empressait à ranger les bouquets de fleurs » (TAC, 266). Il s'agit ici de deux passages où Jeanne est dans la même pièce que la défunte Aurélié. Cette dernière sera toujours nommée « l'Aurélié » comme si son corps défunt continuait à occuper (hanter ?) l'espace de la communauté¹¹ et contribuait à rendre la présence de Jeanne incongrue. En revanche, certains personnages masculins ne connaissent pas ce traitement nominatif : Capucet, Coindet, Forgeral, Louis Rambarde ne sont jamais, dans le discours narratif, précédés de l'article. Pour certains, les deux usages cohabitent dans le texte sans que l'on puisse en déduire une logique : « On fit asseoir le Frédéric » (TAC, 279) ; « Frédéric le regarda sortir, sans bouger, et son verre tremblait dans sa main » (TAC, 280). Le

¹¹ « L'article défini participe d'un processus inconscient qui tend à instituer un seul signe onomastique pour identifier une personne. Opérateur à la fois spatial et temporel, il désigne les seuls membres vivants du groupe. Accompagner le nom d'un individu de l'article défini revient, en quelque sorte, à le sortir de l'anonymat et à l'intégrer dans le groupe, au sein, nous le verrons, de l'espace villageois. » Françoise Zonabend, « Jeux de noms », art. cité, p. 272.

cas de Félicien est plus limpide. C'est un habitant du hameau voisin, engagé comme matelot. Il a donc quitté sa communauté d'origine et son retour au « pays » (en permission d'un mois et demi) est marqué par une forme d'ostracisme de la plupart des villageois, qui en font un étranger. Ainsi même si l'article rappelle l'adhésion au groupe, la description de l'individu est connotée négativement : « Le Félicien allait continuer », « Le Félicien en profita pour dire avec son espèce de voix de Paris » (*TAC*, 222). Dans le reste du roman, il n'est plus question que de « ce matelot d'ailleurs » (*TAC*, 221), « Félicien le matelot » (*TAC*, 275) ou encore « matafe » (*TAC*, 276) pour nommer le personnage.

En réalité, le narrateur demeure une voix qu'on ne peut qualifier véritablement d'endogène surtout si on observe les romans ultérieurs où la présence de l'article devant un nom propre devient exceptionnelle¹². Mais cet usage demeure très présent dans les discours directs de *La Table-aux-Crevés* et révèle des intentions précises.

3.1.2. L'onomastique dans les discours directs

Nommer dans l'échange verbal

Dans les dialogues de *La Table-aux-Crevés*, la nomination de personnages s'appuie sur le prénom et le patronyme ou seulement l'un des deux, majoritairement le patronyme. L'ajout de l'article suppose au moins deux intentions possibles : préciser l'appartenance au groupe ou insister sur l'identité d'une personne décédée ou vivant hors du village : « Comme dit le Noré » (*TAC*, 283) ; « Je le disais hier au Victor » (*TAC*, 284) ; « Je me rappelle le Philibert Boulier » (*TAC*, 261) ; « Rappelle-toi pour le gendre de la Génie Micoulet » (*TAC*, 224). Mais cela peut aussi avoir un aspect obsessionnel. Lorsque la mère Milouin veut convaincre Capucet de la culpabilité de Coindet, l'insistance se lit dans l'article : « Il faut t'inquiéter de savoir s'il est venu des gens chez Coindet dans la journée. Il paraît qu'il n'est venu personne, y aurait que le Coindet qu'on aurait vu dans la maison. Rien que le Coindet, t'entends, Coindet, Coindet. » (*TAC*, 231). Le père Milouin fait le même usage linguistique dans le but de forcer sa fille cadette à épouser Coindet : « Tu te marieras avec le Coindet, arrange-toi comme tu pourras ou je te mets à la porte. Avec le Coindet, t'as compris. Le Coindet ! » (*TAC*, 320).

¹² « Nous savons donc que *La Table-aux-Crevés* (1929) mérite seul d'être considéré comme un roman régionaliste franc-comtois et que la "coloration régionale" est faible dans *La Jument verte* et nettement "pittoresque" dans *Gustalin* et *La Vouivre*. » Robert Rouffiange, 1989, *Le Parler paysan dans les romans de Marcel Aymé*, Dijon, Association bourguignonne de dialectologie et d'onomastique, p. 2.

Quant à la présence d'un déterminant possessif, cela signifie la plupart du temps un lien de filiation : « je vas chercher notre Hilaire » (*TAC*, 248), « tu raisones comme notre Hilaire » (*TAC*, 249), « Je suis parti ce matin de Sergenaux avec ma Jeanne » (*TAC*, 245). Mais cela exprime aussi parfois le lien conjugal : « Ma Jeanne ne me laisse pas faire ce que tu voudras » (*TAC*, 344) ou simplement la parole d'un aîné du village (ici Capucet) : « Pleure pas, ma Jeanne » (*TAC*, 289). Ce n'est pas un hasard si Jeanne est au cœur de ces exemples. Fille du père Brégard, elle aussi une jeune femme représentative du hameau où elle vit. La scène dans le café qui marque publiquement le début de la liaison entre Jeanne Brégard et Urbain Coindet peut se lire comme la permutation symbolique des noms : « "D'aujourd'hui, c'est la mienne, dit-il. Y a point de Frédéric Brégard qui tienne." [...] Fièrre de son mâle, les pommettes rouges et l'œil humide, elle rayonnait une joie insolente [...] » (*TAC*, 280-281). La possession des amants est ici bilatérale et sous-entend l'adhésion au nouveau patronyme pour Jeanne même si le mariage n'a pas encore eu lieu. En revanche, dans *Aller retour*, seule Apolline s'exprime de la sorte : « Tu es toujours mon Justin... » (*AR*, 185). Mais cette affirmation ne sert qu'à mettre Justin en colère, lui qui vient justement de demander à sa femme le divorce : « Ah ! je suis toujours ton Justin... Naturellement, parce que tu as un mâle dans ton lit, je suis toujours ton Justin. Comme points de contact, ça te suffit. » (*AR*, 185). Justin s'est déjà délesté verbalement du lien conjugal et n'use de « ma chère Raymonde » qu'à l'adresse épistolaire de la femme convoitée (*AR*, 190). Mais ces formulations peuvent contenir des indications sur les relations entre les personnages lorsqu'elles apparaissent dans l'apostrophe.

Mon pauvre, mon cher, voyage au cœur de l'apostrophe orale et littéraire

Entre pairs, les conversations laissent entrevoir des signes d'empathie au travers des hypocoristiques¹³. Le nom propre s'accompagne du déterminant possessif et d'un adjectif qui souligne la compassion : « mon pauvre Brûlebois » (*B*, 87) ; « mon pauvre la Lune » (*B*, 102) ; « ma pauvre Léontine » (*TAC*, 230) ; « mon pauvre Urbain » (*TAC*, 244, 248) ; « mon pauvre Galuchey » (*AR*, 122) ou simplement l'amitié : « mon vieux Frédéric » (*TAC*, 238, 291), « mon vieux Capucet » (*TAC*, 286). Ces expressions ajoutent à la connaissance nominative des marques affectives et débordent le caractère purement informatif du nom propre en explicitant des liens particuliers entre le locuteur et l'interlocuteur. Ce sont parfois

¹³ Je renvoie à la lecture d'Anna Jaubert, 2017, « Nommer et faire être. Pragmatique du nom propre et de l'appellatif », *Seuils du nom propre*, Nicolas Laurent et Christelle Reggiani (sous la direction), Limoges, Lambert-Lucas, p. 57-66, en particulier p. 60.

des personnages de la même condition sociale et leurs paroles laissent percevoir une amitié réelle (Capucet / la mère Milouin ; Victor Truchot / Urbain Coindet ; Louis Rambarde / Frédéric Brégard). Mais l'empathie est parfois teintée de condescendance lorsqu'il ne s'agit pas du même rang social : le docteur Gorgerin/ Brûlebois ; Beudot/ la Lune. Dans *Aller retour*, le directeur de la comptabilité fait peu de cas de Justin Galuchey et la formule de respect n'est qu'apparente, noyée dans une conversation entre plusieurs auditeurs :

« Monsieur, la maison a besoin d'un chef de service dans votre bureau. [...] Vous entrerez en fonctions lundi, c'est-à-dire après-demain. » Il feignit d'oublier son subordonnée, demanda une communication téléphonique, apposa, avec une hâte exagérée, plusieurs signatures, sous les yeux de Justin abruti de respect et, comme s'il s'avisait d'une présence qu'il n'eût point encore remarquée :

« Que désirez-vous, mon ami ? Ah, c'est vous, le nouveau chef de service... Allo ! j'ai demandé Gutenberg...À propos vous viendrez lundi matin prendre mes directives » (AR, 136).

Dans ce même roman, l'utilisation devient méprisante envers le comptable Plume qui vient d'être la victime d'une plaisanterie de son collègue : « Vous vous trompez d'adresse, mon pauvre Plume, c'est moi le coupable, j'avais bien visé, dites... » (AR, 187). Cependant, il n'en demeure pas moins que l'ensemble de ces formules est associée à la communication orale, elles abondent dans les dialogues, souvent sans une nomination précise et sous des formes parfois minimales : « mon pauvre vieux » (B, 87 ; AR, 117 ; TAC, 266) ; « mon pauvre petit » (B, 47 ; TAC, 242, 271) ; « mon vieux » (B, 67, 86, 87 ; AR, 180 ; TAC, 219, 286, 322, 345) ; « mon pauvre » (TAC, 272) ; « mon garçon » (AR, 116) ; « mon collègue » (AR, 122) ; « vieux » (B, 43 ; AR, 122 ; TAC, 340).

M. Reboudin, en revanche, n'a jamais recours à ce type d'expression, se limitant à des formules de civilité très littéraires même dans son cercle d'amis : « mon cher monsieur Basquin » (B, 36). Quant à l'oncle Suprême, il n'est pas dans l'empathie mais dans le pouvoir de l'argumentation. Lorsqu'il partage ses opinions avec son ami Rasselène, il dit « mon cher Rasselène » (AR, 157, 209, 210). Les conversations avec Justin Galuchey soulignent, au contraire, les degrés d'autorité dont l'oncle fait usage. Voulant faire renoncer au projet d'union entre son neveu et Raymonde Rasselène, il commence par l'appeler « mon cher neveu » (AR, 194) en présentant globalement sa vision morale puis affine ses propos en regard de l'aventure sentimentale de celui qu'il nomme « mon cher Justin » (AR, 195). Il termine par ailleurs l'échange « d'une voix subitement paternelle » (AR, 196). En réalité, les interventions

orales de l'oncle Suprême sont toutes placées sous le signe de la littérature. La lettre qu'il écrit à son neveu commence de la même manière que cette conversation par « mon cher neveu » (AR, 204).

Un autre exemple, toujours issu d'*Aller retour*, propose une situation intéressante, à mi-chemin entre les formules empruntées à l'écrit et la camaraderie oralisée. Il s'agit des conversations entre Justin Galuchey et Germain, son ami qui exerce un emploi en lien avec le monde juridique. Ce dernier donne dans un premier temps un point de vue professionnel au projet de divorce pensé par Justin même si le tutoiement montre la camaraderie :

De ses doigts médians qu'il arrondissait en un demi-cylindre opposé au pouce, Germain détacha son auriculaire bagué et, les yeux mi-clos, expira la fumée de son cigare. Alors il se sentit une distinction énorme. Sa voix donna dans la note amateur, une ironie nonchalante agrémenta sa compétence professionnelle :

« Mon cher Galuchey, je voudrais trouver la solution qui fera de toi un homme libre, car ton désir d'affranchissement me paraît des plus légitimes. [...] » (AR, 179).

Mais lorsque Germain apprend que Justin n'a pas de griefs envers son épouse, le ton devient familier et la discussion prend une tournure graveleuse :

— Mon cher ami, ce n'est pas un motif dont le tribunal puisse faire état. Ah, si tu avais un bon petit adultère à invoquer... Dommage que ta femme ne soit pas jolie, j'aurais pu te rendre le service... [...]

« Mon vieux, ce que je te dis là, c'est pure plaisanterie. [...] Il nous reste alors les excès, sévices ou injures graves. Voilà où nous trouvons notre affaire. [...] » (AR, 180).

La discussion va tourner court, Justin se trouvant « énervé par ce verbiage » (AR, 181). Germain use effectivement de sa supériorité d'homme de loi (« mon cher ») jointe à sa qualité d'ami, lui permettant une liberté de ton faisant percer les motivations réelles de Justin :

« Avais-tu l'espoir de divorcer en trois jours ? Voilà une hâte de bien mauvais augure. Ne voudrais-tu divorcer, par hasard, que pour convoler à nouveau ? Ce ne serait guère malin, tu sais. Changer Apolline contre une femme qui t'en fera porter, c'est un mauvais marché, crois-moi. Tout de même, si tu te remaries, pense à moi. Je veux être là pour rire un peu. Au moins, tu ne diras pas que je ne t'ai pas prévenu. Ah, mon cher, pour être dans le vrai, il faut faire comme moi : des liaisons, pas de chaînes... » (AR, 181).

En résumé, les personnages de *La Table-aux-Crevés* connaissent les formules de civilité (Urbain Coindet commence sa lettre à Victor par : « Mon cher Victor ») mais les réservent à

l'usage écrit ou face à l'autorité religieuse (« monsieur le curé »). En revanche, le monde bourgeois d'*Aller retour* ou *Brûlebois* semble refléter les seuls modèles épistolaires même lors des conversations orales.

L'adresse de Brûlebois aux autres personnages

Brûlebois est, comme nous l'avons déjà vu, un personnage liminaire, qui s'est volontairement éloigné d'un univers régi par des conventions sociales. Pourtant, lorsque Brûlebois s'adresse aux personnes qui l'entourent, le terme respectueux de « monsieur » ou « madame » précède le patronyme s'il s'agit d'une femme, le prénom lorsqu'il s'agit d'un homme (ou le titre). Mais la formule est presque toujours abrégée et conforme à la retranscription du langage oral : « M'ame Derouet » (B, 20) ; « M'ame Pilleron » (B, 21) ; « m'sieur Rodolphe » (B, 20) ; « m'sieur Charles » (B, 45) ; « m'sieur l'abbé » (B, 99). Brûlebois se place ainsi lui-même dans une catégorie sociale inférieure, respectant la distance induite par le titre de civilité. S'il existe un lien amical, celui-ci est attesté par le prénom¹⁴, sinon la fonction indiquée, ici religieuse, sert d'introduction au dialogue. En revanche, s'il s'adresse à la serveuse du café, il utilise une expression familière et il n'y a plus de titre : « Hé, la Marjolle, donne-moi un marc » (B, 83). De la même manière il parle sans emphase à l'habitué du café : « Dis, le Chauffeur, aide-moi voir à me mettre debout » (B, 84). Quant aux dialogues dont il fait preuve avec les religieuses à l'hôpital, une différence sensible est à relever. Devant questionner la sévère sœur Euphrasie qui le nomme froidement « 27 », il dit sobrement « ma sœur » (B, 87). Mais le qualificatif change pour sœur Toussainte :

Brûlebois l'appelle « petite sœur », et elle lui dit « Brûlebois », sans jamais l'appeler par son numéro comme c'est l'usage. Elle prononce Brûlebois avec une inflexion précieuse sur l'*u* et du cristal dans la dernière syllabe, et lui il se sent chaud au cœur et des noblesses neuves (B, 97).

Celui qui « s'exprimait [...] dans la langue du peuple » (B, 17) a conservé la connaissance des codes qui régissent les conversations et sait encore les adapter à sa convenance. Ainsi, face au docteur qui l'examine et qui produit un jugement moral : « Ah !

¹⁴ Je ne propose pas d'analyse comparative avec la Lune car Marcel Aymé livre très peu de conversations entre la Lune et les autres personnages du roman, si l'on excepte ses dialogues avec Brûlebois. Mais, comme je l'ai mentionné auparavant, il utilise l'apostrophe « Monsieur Charles » en en-tête de la lettre qu'il lui adresse pour le prévenir de l'agonie de leur ami commun. De nouveau, le respect des convenances sociales s'accorde à l'affirmation d'une véritable amitié. Et lorsqu'il parle à Léonard Beudot à la toute fin du roman, la différence sociale redevient la norme puisqu'il dit « Monsieur Beudot » (B, 103).

Brûlebois, c'est toi, mon vieux, tu vois où ça mène de boire comme ça..." » (B, 86), le personnage en marge n'use plus de civilités :

« Écoute, Gorgerin, a-t-il répondu, tu ne bois pas ? Dis-moi voir où ça va te mener si c'est pas dans un trou aussi ? Tu vas peut-être vivre une dizaine d'années de plus que moi. Mais pour dix ans, j'aurais pas voulu me condamner à ne pas boire, ni pour dix ni pour vingt. J'ai point de regrets » (B, 86).

En réalité, la réponse familière apportée au médecin est précédée par une présentation du fameux Gorgerin où voix narrative et monologue intérieur s'entremêlent :

Vingt dieux, qu'il a mal. [...] Mourir. C'est bien compliqué tout de même. On ne croirait pas. Hier matin, le Dr Gorgerin l'a examiné. Gorgerin est un de ses anciens camarades de collège. Il a bien réussi, ce Dr Gorgerin, s'est marié richement et il se retourne à chaque instant, dans la vie, pour regarder le chemin parcouru. En voyant Brûlebois en si grand mal, il a rapidement évalué combien de Brûlebois contenait le Dr Gorgerin marié à la plus belle dot de la ville [...] (B, 86).

En renonçant à utiliser le titre « Dr », Brûlebois semble rappeler à ce dernier leur camaraderie collégienne qui ne permet pas l'établissement d'un jugement moral. D'ailleurs Brûlebois, malgré son renoncement aux titres sociaux (il a été sous-préfet), reste sensible à ces reconnaissances comme lors de sa rencontre avec une petite fille qui vient de casser sa bouteille de lait :

« Combien que ça coûte, ta drogue ?

— Dix-huit sous, monsieur Brûlebois », répondit l'enfant qui le connaissait, comme tous les enfants.

Ce mot de « monsieur » précédant son patronyme lui fut une caresse. Il regarda la fillette avec tendresse [...] » (B, 29).

Mais la formule de respect peut aussi être utilisée de manière ironique par la Lune à l'encontre de son acolyte: « [...] c'est-il que monsieur nous prend pour des betteraves ? » (B, 32). Entre deux êtres déclassés, la formule de politesse exprime simplement le mépris pour celui qui tient un discours étrange de par son thème ou son niveau de langage. Pourtant, c'est à la campagne que se pratique davantage la dérision.

L'utilisation de « Monsieur » à la campagne

Si Justin Galuchey dans son univers bureaucratique et professionnel se répand en « monsieur le chef de service » ou « monsieur le directeur » (*B*, 156), le titre de civilité disparaît pratiquement dans les conversations à la campagne. Seul l'abbé Richard a droit à « monsieur le curé » prononcé par l'ensemble de la population. Et lui-même nomme le maire « monsieur Forgeral » (*TAC*, 264) alors que les autres habitants sont appelés par leur seul patronyme. Entre paysans, ce terme n'est mentionné que pour signaler un comportement inhabituel, étranger au monde rural.

L'utilisation ironique concerne en réalité toujours Urbain Coindet. Sa belle-mère fait remarquer l'attitude déplacée de son gendre lors du décès d'Aurélie Coindet : « [...]— Il devait venir nous avertir, coupa la mère. Il a fallu que ce soit des étrangers qui nous apprennent la nouvelle. Mais non, au lieu de ça, monsieur allait se coucher, tout tranquillement, oh oui, tout tranquillement » (*TAC*, 225). Il faut noter la place centrale de « monsieur » dans la phrase encadrée par « mais non »/ « oh oui » et la répétition glacée des adverbes « tout tranquillement » alors que les protagonistes sont devant le corps de la défunte. La colère de la belle-mère a largement pris le dessus sur une tristesse d'apparat.

La seconde situation diffère car Victor en s'adressant à son ami désire lui faire prendre conscience de la réalité qu'il a semble-t-il négligé depuis sa fugue à Dole : « [...]“ Ah, ça lui fera une belle jambe que tu te sois entêté à faire le glorieux pour une poignée de betteraves. Elle aura plus qu'à s'en aller à maître ou à entrer au bordel. Tout ça à cause que monsieur aura été froissé. Des fois, je me demande si t'aurais pas laissé ta cervelle à Dole ...” » (*TAC*, 331).

Victor n'oublie pas qu'il parle à son ami mais son discours est bienveillant, il rappelle des usages qu'Urbain Coindet a peut-être oubliés en partant s'installer un temps en ville.

Prénoms et patronymes ne sont cependant pas les seuls outils pour nommer les personnages. Le surnom s'impose parfois dans la langue littéraire de Marcel Aymé et mérite qu'on observe sa place et ses rôles au cœur des textes étudiés¹⁵.

¹⁵ Françoise Zonabend le mentionne au début de son analyse ethnographique : « Tout habitant de Minot possède, en propre, au moins trois noms : un patronyme, un prénom, un sobriquet; selon les circonstances, ils sont employés simultanément ou séparément, accolés parfois à d'autres noms et termes qui connotent la classe d'âge ou le statut social. » Françoise Zonabend, « Jeux de noms », art. cité, p. 241.

3.1.3. Le surnom entre négation de l'individu et surexposition

La dissolution de l'identité, l'exemple de la Lune

Le personnage la Lune mérite une attention particulière. Le narrateur l'introduit dès le premier chapitre et la description produite vient compléter celle de M. Reboudin. Je rappelle que les deux hommes ont échappé à la conscription durant la première guerre mondiale. Mais alors qu'Hector Reboudin, en rentier notoire jouit d'une grande popularité dans sa commune, il n'en est pas de même pour la Lune. Et toute cette dépréciation se trouve concentrée dans l'utilisation du surnom¹⁶ :

Le surnom de la Lune n'était pas ce qui étonnait le moins chez cet homme, car il n'y avait rien dans toute sa personne qui justifiait une pareille appellation. Pour lui, il ne songeait guère à s'en étonner ; depuis trente-cinq ans qu'il s'était intercalé entre sa sœur Léonie et son frère Cacane, il s'était toujours entendu appeler la Lune, et il trouvait la chose si naturelle qu'il ne se fût même pas retourné dans la rue si on l'avait appelé du nom de ses pères (B, 6).

La Lune, enfant puîné, véhicule dans son surnom une position d'entre-deux. Le narrateur semble se dédouaner, en émettant l'hypothèse de la perte de l'origine du surnom. Le récit, en réalité, ne va que conforter l'idée d'un individu sans identité comme le laisse entendre le sobriquet pour lequel il n'y a pas de références écrites. On a déjà vu auparavant qu'il s'agit d'un personnage liminaire et le couple formé avec Brûlebois porte également les caractéristiques d'une union liminaire. La virilité de la Lune est doublement questionnée : il n'a pas été un soldat et l'attention portée à son acolyte est synonyme de féminité. Ainsi, il représente d'abord une mère pour son compagnon d'infortune :

Du cœur noueux de la Lune, une source vive avait jailli d'affection maternelle pour l'être de douceur qu'était Brûlebois. Tendresse inquiète, admirative, agressive aussi, qui s'irritait de la fantaisie de Brûlebois, dont l'humeur instable se dérobaient inconsciemment à ses velléités d'accaparement jaloux. Il l'entourait de soins vigilants et le morigénait comme un enfant, un vieil enfant alcoolique, mais il lui échappait sans cesse (B, 15).

Cependant, les sentiments maternels sont eux-mêmes mis en balance avec, peut-être, un sentiment amoureux marqué par la jalousie lorsque Brûlebois évoque un projet de mariage :

¹⁶ Les différentes versions des brouillons montrent le soin apporté à la rédaction de ce passage : « ~~Et puis ce surnom de la Lune étonnait~~ » ; « ~~Ce surnom de la Lune avait aussi de quoi étonner, car il n'y avait rien dans toute sa personne~~ » ; « justifiait [une telle appellation] *en surcharge à l'encre bleue sur un tel sobriquet*. » (B, *Notes et variantes*, 1252).

« Si elle acceptait, si Brûlebois allait le quitter. D’y songer, sa gorge se serrait et il sentait son cœur lui battre au milieu¹⁷ du ventre » (B, 45). Son comportement pourrait être celui d’un amoureux éconduit¹⁸ : « [...] la Lune ne pêchait plus. Il était étendu sur l’herbe, immobile, comme un épouvantail désolé qu’une rafale de vent vient de coucher au milieu des champs » (B, 46). Ni totalement homme ni véritablement femme, il est sans âge si on observe sa « grande carcasse étirée » (B, 5), et se trouve assimilé au règne animal (il possède de « grandes pattes de faucheur » (B, 6)). Quant à ses connaissances, elles se concentrent à ses activités de pêcheurs, ce qui encore une fois fait songer aux pages d’un bestiaire. Il ne possède pas l’art de discourir (« la Lune était taciturne et ne se départissait guère de son mutisme qu’avec des familiers » (B, 6)) et se tient autant que possible à l’écart du monde humain.

En réalité, le personnage ne porte pas son surnom comme un fardeau mais s’en sert au contraire pour se mettre à l’abri d’une société soumise à l’autorité politique et civile, se construisant « une vie toute de liberté et de fantaisie » (B, 6). Ainsi, il a savamment manœuvré pour ne pas se trouver enrôlé :

Quand vint la guerre, il prit la précaution d’aller faire un stage de deux mois à l’hôpital, d’où il sortit avec de beaux certificats de cardiaque qui, sa maigreur aidant, firent merveille devant les conseils de révision. Ce n’était pas qu’il craignit pour sa peau, mais il pensait, avec raison, que le métier des armes laisse peu de loisirs pour la pêche à la ligne. Pendant toute la guerre il exagéra son air maladif et entretint avec soin le bruit de sa maladie de cœur. Excès de prudence un peu puéril, mais où se reconnaissait le pêcheur auquel une longue expérience a appris à ne négliger aucune précaution pour endormir la méfiance du poisson (B, 6).

La Lune a astucieusement fait disparaître toute identité et toute référence à l’état-civil en se glissant dans la peau prodiguée par cet habile surnom. Mais le surnom n’est pas toujours synonyme de disparition au niveau de la société humaine. Cela peut même être tout le contraire pour certains personnages.

¹⁷ La première version est plus ambiguë sur le plan de la sexualité : « À cette pensée ~~son cœur se serrait~~ il sentait son cœur battre au ~~bas de son estomac~~ » (B, *Notes et variantes*, 1271).

¹⁸ Cette attitude est déjà annoncée avant même la rencontre entre les deux personnages, p. 7 : « Cette quiétude animale, fortifiée par dix années d’habitudes, barricadée par un égoïsme éprouvé, un être la bouleversa, qui sut éveiller dans l’âme de la Lune les joies, les déceptions et les angoisses de la passion pure. » Les deux derniers termes comportent une majuscule dans le manuscrit initial (cf annexe 3).

Surnom et surexposition, l'exemple du bossu et de Rirette

Le Bombé est un personnage, à la différence de Justin Galuchey, qui subit une évolution positive durant le roman. Surnommé « le Bombé » par les habitants de son quartier à cause de sa bosse, il possède pourtant une identité qui sera révélée lors de sa rencontre avec l'oncle Suprême : « Mon vrai nom c'est Louis Lédella, Lédella le nom de ma mère. C'est que moi, voyez-vous, je suis un enfant de l'amour... » (AR, 127). Mais cette identité honteuse l'a mené à une existence misérable jusqu'à sa rencontre fortuite avec le directeur d'un établissement de jeu public :

Le directeur du Cercle vert l'accueillit avec une rondeur familière :

« Ah, c'est vous, l'homme ?

— Louis Lédella, si vous voulez bien.

— Bon, Louis Lédella, je vous attendais. On la crève, hein ? Alors vous voulez entrer dans la boîte, c'est quatre cent francs par mois, deux à trois mille si vous êtes débrouillard. Comme travail, vous n'avez qu'à rester dans la salle de jeu et porter la veine aux clients. Vous avez un trésor sur le dos, mon ami. Vous acceptez ? (AR, 152).

L'acceptation de Louis Lédella est multiple : entrer dans cet établissement suppose de surexposer sa difformité, de la mettre en valeur. Ce faisant, il renonce à son nom pour devenir exclusivement « le Bombé » ou « le Bossu » pour les habitués du *Cercle vert*. Le surnom lui donne ainsi une visibilité dans la société, visibilité qu'il ne possédait pas auparavant.

L'exemple de Rirette, toujours dans *Aller retour*, est un peu différent. C'est un portrait de jeune femme prostituée que Justin rencontre lorsqu'il réalise que son projet de divorce est compromis :

Au coin du boulevard de Clichy, une fille l'accosta, presque une enfant, au corps mince moulé dans une robe de soie rouge. Sur son bras elle tenait un manteau râpé et sale. Le visage était joli, ingénu. [...] Il sentait s'apaiser son inquiétude dans la compagnie de cette fille. Elle disait des futilités avec des mots drôles, des intonations gamines. À lui parler, Justin se reposait. C'était comme s'il eût trouvé un havre à mi-chemin d'Apolline et de Raymonde. [...]

— Comment je sais que t'es marié ?... mais y a rien qu'à regarder ta pomme, t'as une bille à être marié, c'est Rirette qui te le dit » (AR, 182-183).

Entre l'épouse et l'amante, bien désignées par les prénoms, la jeune prostituée n'a pas d'identité propre, elle est un personnage stéréotypé comme son surnom qui évoque les

chansons populaires¹⁹. Elle offre une pause aux tourments de Justin en lui permettant d'oublier une réalité qui ne fait, pour lui, que de se complexifier.

Le surnom et le pseudonyme, des noms détournés à l'état-civil

La communauté dont est issu un personnage peut modifier par l'usage oral²⁰ un nom de famille. Le détournement du patronyme légal se transmet alors comme auparavant le nom de famille. C'est du moins ce qui est mentionné au sujet de Gustalin dans le roman éponyme :

« [...] pourquoi dites-vous toujours Gustalin en parlant de lui, ce n'est pas son nom ? Il m'a donné sa carte...

— Sylvestre Harmelin, oui, mais dans la famille, ils s'appellent tous Gustalin. Déjà le père s'appelait Gustalin. Leur vrai nom, on n'y pense plus guère. » [...] « Leur nom vient de l'arrière-grand-père qui s'appelait Gustave Harmelin. On en a fait *Guste Harmelin*, puis *Gustalin* [...] » (G, 515-516).

Mais l'application d'un surnom prouve également la force d'une communauté qui impose par l'appellation choisie un statut, souvent différent de celui induit par l'état-civil. L'exemple le plus signifiant se trouve dans *La Table-aux-Crevés*. La femme de l'épicier Corne est une fille de l'Assistance publique, donc sans nom d'origine. Or, son mariage lui confère un patronyme et suivant l'usage mené dans le roman elle devrait être nommée « la Juliette à Corne », « la Juliette Corne » ou « la Corne ». Pourtant, elle est toujours désignée par « la Cornette », comme un mépris échappé de la bouche des villageois. L'explication est donnée dans le second chapitre lorsque Louise Truchot et l'épicière veillent la défunte :

La voix en veilleuse, elles bavardaient sans trouver le temps long. Pourtant la femme de Victor Truchot n'aimait guère la Cornette. Elle était jalouse de voir cette fille de l'Assistance publique porter des bas de soie artificielle et mener une vie de princesse entre l'épicerie et le café des vieux Corne défunts, alors qu'elle-même était obligée aux travaux de la ferme. Elle s'irritait secrètement contre le cœur insondable de Corne, Corne l'insuffisant qui avait épousé une fille sans sou ni nom – pourquoi, mon Dieu. Devant la Cornette, elle ne laissait jamais paraître de son inimitié et lui donnait son prénom de Juliette. Mais la Cornette savait à quoi s'en tenir (TAC, 223).

¹⁹ La Rirette est le titre d'une chanson paillardes aussi nommée « Jeanneton prend sa faucille » et sans doute aussi le diminutif du prénom Henriette.

²⁰ « Le sobriquet appartient tout entier à l'expression orale. » Françoise Zonabend, « Jeux de noms », art. cité, p. 260.

Les villageois ne peuvent retirer la richesse prodiguée par ce mariage à une fille sans lignage. Mais le sobriquet répare ce qu'ils considèrent²¹ comme une injustice en la dépossédant du nom « Corne » et en lui attribuant le diminutif « Cornette ». Celle qu'on soupçonne de tromper son mari est réduite à ce sobriquet lourd de significations²². Le manuscrit nous renseigne également sur le travail mené autour du surnom puisque le texte initial avait le nom « la Mouchette » ou « la Corne ». Le choix définitif est ainsi fortement motivé sur le plan linguistique.

Une autre création du surnom se lit dans la nouvelle *Le passe-muraille* (1943). Dutilleul, « employé de troisième classe au ministère de l'enregistrement » (*LPM*, 333), est un fonctionnaire transparent forcé à travailler dans un réduit appelé « débarras ». Lorsqu'il commence à utiliser son aptitude à traverser les murs pour effectuer des cambriolages, il s'invente un surnom pour signer ses méfaits :

Ayant traversé une douzaine de murs et de cloisons, il pénétra dans divers coffres-forts, emplit ses poches de billets de banque et, avant de se retirer, signa son larcin à la craie rouge, du pseudonyme de Garou-Garou, avec un fort joli paraphe qui fut reproduit le lendemain par tous les journaux. Au bout d'une semaine, ce nom de Garou-Garou connut une extraordinaire célébrité (*LPM*, 336).

L'employé de bureau si banal qu'on ne lui connaît pas de prénom, devient avec l'invention de ce pseudonyme, surmédiatisé. Mais ce qui rend cet exemple si particulier, c'est l'appropriation scripturale du pseudonyme. Dutilleul ne s'invente pas seulement un nom, par le biais du paraphe reproduit dans les journaux, il prend sa revanche sur l'état-civil en donnant à la signature un caractère quasi légal, en l'authentifiant dans le monde de l'écrit.

L'onomastique analysée dans les romans du corpus révèle des choix d'écriture qui contribuent à la création d'une identité des personnages ou au contraire les laisse dans un certain anonymat²³. La comparaison entre le texte imprimé et les versions manuscrites permet

²¹ *Ibid*, p261 : « A l'encontre du patronyme et du prénom, qui restent du ressort de la parentèle, le sobriquet est l'affaire de la communauté : il est laissé à la libre création du groupe social ».

²² Selon le TLFi, la cornette peut évoquer « une coiffure de veuve » et se retrouve dans des locutions comme « jeter sa cornette par-dessus les moulins » (se dévergondner) ou « porter cornette » (être dominé par sa femme).

²³ Marcel Aymé va utiliser dans 17 nouvelles entre 1934 et 1952 le patronyme Martin pour nommer le héros. Je renvoie à la lecture de Pardo-Jimenez : « Sans lieu d'origine, marginal ou auto-marginé, très souvent méprisé ou poursuiivi, toujours seul et inconnu des autres en tout cas, Martin est l'homme anonyme. Même si M. Aymé feignait de n'accorder aucune importance à la répétition anthroponymique dans ses nouvelles, il a tiré parti du procédé, et cette exploitation excessive de l'homonymie aboutit forcément (et un peu tragiquement) à l'anonymie. » Pedro Pardo-Jimenez, 1994, « Les nouvelles de M. Aymé : de la répétition anthroponymique à la connotation », *Nom propre et nomination, op. cit.*, p. 259-266, ici p. 266.

de confirmer l'importance accordée par Marcel Aymé aux différentes nominations. La motivation linguistique n'est pas que l'occasion d'un jeu sur les mots, l'onomastique est aussi source de pouvoir de l'appareil politique²⁴ sur les personnes ou d'une communauté sur ses membres. Parfois, comme au travers de l'exemple de la Lune c'est l'individu, au contraire, qui parvient à s'extraire du pouvoir bureaucratique, le surnom jouant de l'état-civil. Mais l'identité ne peut se contenter d'une nomination, qu'elle soit écrite et certifiée ou orale et d'usage. L'image que renvoie chaque personnage est aussi une part de ce qui le constitue et le distingue, au-delà du nom, prénom ou surnom²⁵. Du miroir à la photographie, mais aussi grâce aux vêtements portés comme une seconde peau, se poursuit cette lecture ethnocritique du personnage romanesque.

3.2. Des personnages en prise avec leur image

L'onomastique apporte une ébauche de réponse quant à l'identité des personnages. La représentation physique, l'apparence visuelle en est une autre. Mais l'image des personnages romanesques connaît un cheminement qui se dessine nettement dans le parcours de Justin Galuchey. Il va découvrir ainsi à ses dépens ce qu'il est en percevant graduellement sa métamorphose physique. La première étape se vit dans le regard des autres et dépend de cette vision normative. Le reflet du miroir est au contraire une introspection. Enfin la photographie va le clouer définitivement à son destin de rond-de-cuir insignifiant. Quant à la tenue vestimentaire des personnages, son analyse permettra de saisir le symbolique des descriptions proposées. On se demandera alors comme l'oncle Suprême « l'habit ferait-il le moine » (AR, 146) et jusqu'à quel point le vêtement constitue une seconde peau ?

²⁴ « Le patronyme héréditaire est un des moyens, parmi d'autres, d'établir la lisibilité d'une société ; il va avec l'uniformisation des cadastres, des outils de mesure, de la monnaie, des systèmes juridiques. Les noms de famille hérités représentent un outil majeur dans le combat entre autorités locales et autorités extérieures de l'État moderne. » Agnès Fine et Françoise-Romaine Ouellette, 2005, « Introduction. La révolution du nom dans les sociétés occidentales contemporaines », *Le Nom dans les sociétés occidentales contemporaines*, sous la direction de A. Fine et F-R. Ouellette, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p.13-43, ici p. 19.

²⁵ « Le nom propre ne délivre aucun message. Il se révèle miroir opaque. Il ne fait que nous rappeler douloureusement à l'ordre de la filiation. » Gérard Haddad, 1994, « Le Nom et l'Image », *Nom, prénom, La règle et le jeu*, sous la direction d'Alice Chalanset et Claudie Danziger, Paris, Éditions Autrement, Série Mutations n°147, p. 47-55, ici p. 47.

3.2.1. De la lecture des regards à la vérité du miroir

De quoi j'ai l'air ? Se voir dans le regard d'autrui

L'incipit d'*Aller retour* s'ouvre sur la mise en lumière du couple Galuchey patientant à l'arrêt de bus, après un dîner. L'attente donne l'occasion à Justin d'examiner les anonymes se trouvant avec eux. Il lit (ou pense lire) son reflet sur les visages de ses semblables :

Ce dîner à quatre francs le situait exactement dans la hiérarchie sociale, le rangeait dans une catégorie besogneuse et, pour la première fois, il en souffrit, pressentant que le destin l'avait marqué au front pour les repas à prix fixe. Sur les témoins du drame, il essaya de surprendre le reflet de son humiliation et les passa tous en revue, à la dérobée (AR, 108).

Cet exercice ne lui est pas familier comme le montre l'expression « à la dérobée ». En effet, il ne s'est jusqu'alors pas soucié de son image, « son regard avait appris le bout de ses souliers » (AR, 108). L'examen qu'il mène sur ces huit personnes le fait entrer dans un univers nouveau, plus complexe :

Il examina des abdomens, les évalua en repas à quatre francs et fut tout émerveillé des différences qu'il constatait. Dans son esprit qui n'avait jamais comparé, un travail s'élaborait. À voir ces gens de formats, de vêtements divers (*sic*), dont chacun avait un visage propre, paraissait poursuivre une idée, un rêve modelés à son être intime, une conscience nouvelle le pénétrait du monde dans sa multiplicité, son infinie variété. [...] Inhabile à pénétrer l'harmonie intime des êtres, il chercha simplement à les différencier d'après leur aspect. À chacun, il attribuait une profession et, après cette classification très arbitraire, se réjouissait en lui-même de les connaître davantage (AR, 108-109).

L'attention portée à l'apparence de ces inconnus va déclencher une série d'images dans l'esprit de Justin Galuchey. Il prend ainsi conscience de la laideur de sa femme : « dans le temps d'un bref regard, Justin eut la révélation qu'elle était laide » (AR, 109). Mais il va également chercher à se connaître lui-même. Il mène alors une introspection qui reste vide de sens : « il se cherchait dans le passé » (AR, 113), « regardait dans sa vie » mais « ne s'apercevait pas bien » (AR 118). En réalité, Justin quoi qu'il fasse comme entreprises amoureuses, « [a] l'air d'un mari » (AR, 163) ou plus familièrement « [a] une bille à être marié » (AR, 183). L'apparence du personnage est donc évaluée par le narrateur mais aussi par les personnages entre eux.

L'expression « avoir l'air de » est ainsi employée à de nombreuses reprises dans *La Table-aux-Crevés*. La voix narrative s'en sert pour décrire le physique d'un personnage : « Le Milouin avait l'air d'un nabot » (*TAC*, 238) ou ses pensées : « Corne n'avait pas l'air contrarié de voir sa femme aussi émue » (*TAC*, 276). Les personnages eux-mêmes l'utilisent pour exprimer leur crainte d'apparaître négativement face aux autres. Les beaux-parents d'Urbain Coindet sont présents pour l'enterrement de leur fille. Mais, en vertu de la querelle établie avec leur gendre, ils n'osent pas entrer dans la maison où repose Aurélie :

Sur le bord de la route, les Milouin attendaient, le dos tourné à la maison. Ils n'avaient pas voulu entrer chez Coindet, pas même dans la cour. Milouin, sentant dans son dos les regards des gens en station dans la cour, était de mauvaise humeur et querellait la Léontine.

« Si tu avais écouté ma première idée, on serait pas venu. De quoi on a l'air, je te demande. [...] »

— Entrer, de quoi qu'on aura l'air, je te demande. Entrer... » (*TAC*, 266).

Milouin ne fait pas face à la communauté. Dos à la maison, il tourne le dos à la collectivité qui régit l'enterrement de sa fille. Même s'il finira par entrer dans la maison, il s'estime jugé par le regard qu'on porte sur lui. Son identité, ici, c'est celle d'un père qui vient de perdre sa fille mais aussi qui doit reconnaître ou non le suicide.

Urbain Coindet, quant à lui s'inquiète aussi des réactions lorsqu'il retourne dans son village en compagnie de Jeanne Brégard. Demander au brigadier de témoigner en sa faveur le met dans la peau du pleutre, image peu enviable (du moins le pense-t-il) : « Ton Jeantet, il voudra pas seulement l'écouter. Et moi, de quoi que j'aurai eu l'air, je te demande un peu » » (*TAC*, 331). Son ami rectifie aussitôt ces paroles : « — T'aurais eu l'air d'un homme qui ne veut pas tuer le frère de sa femme. Y a pour faire rire personne, je te le garantis » » (*TAC*, 331). Le souci de l'image offerte aux autres résume une identité problématique. Être des parents infortunés par le malheur de leur fille ou le villageois faible devant le braconnier, placent toujours ces personnages dans un rôle négatif au sein de la communauté. D'une manière plus générale, les personnages ruraux sont dans l'obsession de demeurer à leur place. D'où le constat de l'incongruité de la présence de Coindet au milieu du mobilier urbain à Dole : « L'étrangeté de sa présence parmi ces glaces, ces descentes de lit et ces candélabres dorés le choqua. Une minute, il fut étonné jusqu'à sourire, puis grommela : " De quoi que j'ai l'air. Y en a plus d'un de là-bas qui rirait de me voir comme ça ". » (*TAC*, 306-307). Pourtant, le

miroir va petit à petit gagner sa place et offrir un premier reflet de son image, perception qui n'est plus assujettie au regard d'autrui.

Le miroir, une image qui ne va pas de soi

La perception de son image corporelle n'est pas une réalité du monde rural de l'entre-deux-guerres à une époque où hors famille bourgeoise « on se lavait sous le regard des autres, mais on ne se voyait pas ²⁶ ». Le narrateur de *La Table-aux-crevés* rappelle l'étonnement de la jeune Jeanne, habitante du hameau Cessigny qui découvre le mobilier urbain :

Dans la rue Pasteur, ils trouvèrent une grande chambre meublée d'un lit de milieu, d'une armoire à glace et d'une table de toilette, sans compter les chaises et le fauteuil Voltaire. Face au lit, une fausse cheminée portait une pendule et deux candélabres qui se reflétaient dans une grande glace encadrée de plâtre doré. [...] L'armoire à glace lui parut un raffinement de confort et d'élégance. À Cessigny, il n'y avait pas d'armoires à glace, et à Cantagrel même, Forgeral et la Cornette étaient seuls à posséder un tel meuble (TAC, 303).

Ce mobilier, en particulier l'armoire à glace, va trouver une place dans le quotidien de Jeanne. En effet, « [l]a Jeanne, occupée de travaux ménagers, ne s'ennuyait pas. Assis devant la fenêtre, Coindet la regardait astiquer l'armoire à glace [...] » (TAC, 305). Mais l'enthousiasme de la jeune femme ne se retrouve pas chez Urbain Coindet. Ce dernier évalue ce monde à ses repères monétaires : « Coindet, impressionné tout d'abord se ressaisit : “ Un meuble comme voilà, évalua-t-il, y a que la glace qui vaut. Autrement, t'as tout de suite pour quarante francs de bois. Je compte largement.” » (TAC, 303). Le paysan ne veut pas renoncer à ses habitudes où l'observation de soi dans un miroir n'a pas sa place. Ainsi, même s'il « v[ient] lisser ses moustaches devant la glace de la cheminée » (TAC, 306), le miroir est un mobilier urbain qui n'a pas de sens dans son quotidien. Être quelqu'un dans sa communauté, c'est être l'image que les autres vous adressent par le regard évaluatif uniquement. Justin Galuchey, qui veut renier ses origines paysannes, va au contraire se servir de cet objet réflexif.

²⁶ Le sociologue Maresca a mené une enquête auprès de personnes nées entre 1907 et 1936 « pour connaître leur expérience et leur rapport aux images ». Concernant la propriété de miroirs sur pied qui, seuls permettent de voir le corps en son entier, il précise : « À l'aube des années 1930 et même jusqu'à la Seconde guerre mondiale, ce luxe narcissique n'était pas à la portée de tout le monde. Là encore, la différence est manifeste entre les familles de la bourgeoisie ou des classes moyennes urbaines, et la masse des familles populaires ou paysannes : les premières possédaient communément des miroirs, souvent de grande taille – encore que certains étaient purement d'apparat (la glace au-dessus de la cheminée du salon) – tandis que les autres se contentaient d'une petite glace dans la cuisine pour les besoins expéditifs de la toilette quotidienne : on se lavait sous le regard des autres, mais on ne se voyait pas ». Sylvain Maresca, 2004, « L'Introduction de la photographie dans la vie quotidienne », *Études photographiques*, 15/ novembre 2004, p. 61-77, p. 4 (version numérique).

À la sortie du restaurant, dès le premier chapitre, Justin Galuchey fait ainsi le constat de ses trente premières années et découvre amer, qu'il n'est pas heureux. La vision du reflet de son visage au hasard d'une glace, dans un café, est un premier révélateur :

Au mouvement qu'il fit pour ôter son chapeau, Justin s'aperçut dans une glace. Il n'était pas beau. Son visage aplati, ses yeux craintifs et ses moustaches noires tombantes lui donnaient l'air d'un agent de la Sûreté qui aurait mal réussi dans la carrière. La mâchoire inférieure, forte, laissait à espérer (AR, 119).

Le regard que porte Justin sur sa physionomie est une évaluation de traits physiques en traits moraux. Ce n'est pas la première fois qu'il voit son reflet mais il semble revivre « la découverte de la première image de soi dans un miroir²⁷ ». La voix intérieure, vient doubler la voix narrative comme si le reflet du miroir induisait un écho²⁸ :

S'examinant, Justin songeait : « Pauvre imbécile, tu as tourné le dos au vieux Galuchey et le voilà qui te regarde. Regarde-le, toi aussi. Est-ce que tu peux changer cette face-là où est marquée la sottise de toute une vie, faire un museau de galantin avec cette bobine de paysan détrempe à l'air de la ville. Tu voulais tâter des frénésies ? Regarde donc ta figure de carne soumise. Sur quel tremplin prendrais-tu ton élan ? Tu as derrière toi vide et indigence. Résigne-toi, une fois de plus » (AR, 119-120).

Le constat fait par le personnage est teinté d'amertume, liée à ses origines paysannes. Le lexique s'apparente à l'animalité (museau, galantin, carne) tout autant qu'au domaine culinaire, en particulier celui de la charcuterie. Or, c'est bien à la sortie d'un restaurant que la narration romanesque prend place. Justin Galuchey désire par-dessus tout s'extirper de ce « dîner à quatre francs » (AR, 108).

L'origine sociale colle à la peau de Justin, sorte de masque dont il va tenter de se défaire. Le roman peut se résumer dans ce geste désespéré de changer de peau pour changer de vie. Il prend ainsi conscience de son existence « devant son armoire à glace » (AR, 114). Même si l'échec est annoncé dès le premier chapitre (« le destin l'avait marqué au front pour les prix fixes »), le narrateur va nous donner la recette de la métamorphose, action née de

²⁷ Serge Tisseron, 1996, *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, p.92.

²⁸ « En tant que médium, le miroir est l'exact contraire de notre corps et pourtant, il nous en renvoie une certaine image. Sur la surface du miroir, le corps se présente sous l'aspect d'une image désincarnée, mais nous la percevons tout de même physiquement. [...] Vecteurs archétypiques, la peinture et le miroir attestent la capacité de l'homme à "transposer" des corps tridimensionnels dans un médium qui, considéré comme surface, en est pourtant l'antithèse absolue. » Hans Belting, 2004, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, p. 36.

l'introspection amorcée devant une glace. Le personnage va travailler sa peau à l'instar du charcutier la chair animale.

Passé ce qui ressemble à une prise de conscience, Justin Galuchey ne va donc plus subir cette image mais va la modeler pour effacer justement les traces de ses origines. Pour ce faire, il travaille ses expressions comme un comédien (« Justin, coi d'admiration, écoutait avec un demi-sourire, longuement étudié devant son armoire à glace » (AR, 158)) et se costume : « [...] après s'être assuré devant l'armoire à glace, de la tombée rectiligne de son pantalon, il quitta son domicile légal pour se rendre à sa "garçonnière", [...] » (AR, 192).

La fabrication de son double lui échappe pourtant pour deux raisons majeures. La première est contenue dans le rapport entre l'apparence statique du reflet/image et le langage corporel. Ainsi, si Justin parvient à créer un nouveau masque, il reste trahi par les postures corporelles et les mouvements du corps : « [...] sa démarche pesante qui restait ignorante des révolutions de son âme » (AR, 154). Le langage verbal vient ensuite corroborer celui du corps, aux maladresses physiques, s'ajoute une maladresse verbale : « Redoutant d'être poli à la manière d'un domestique, il s'essayait parfois à plus d'aisance et donnait dans une familiarité qui pouvait surprendre, sinon choquer » (AR, 158).

La première cause de l'échec à se métamorphoser en un autre, plus bourgeois, plus urbain est donc liée à Justin et sa communication verbale/corporelle. La seconde cause est cependant extérieure au personnage et se manifeste contre sa volonté. En effet, la présentation par l'oncle Suprême de la photographie du mariage de Justin et d'Apolline annihile les espoirs de Justin de renaître dans la peau d'un autre.

3.2.2. La photographie : l'épreuve de la chambre noire

La photographie : un miroir déformant de l'espace public/privé ?

La photographie du mariage semble surgir brusquement dans le récit. Au tout dernier chapitre, ce document apparaît dans la bibliothèque de l'oncle Suprême qui a convié pour l'occasion un groupe hétérogène d'amis. Or, à aucun moment, il n'est question de cette photographie dans le « deux pièces et une cuisine » (AR, 107), espace privé du couple Justin et Apolline. Le narrateur n'informe pas le lecteur de l'histoire de cette photographie ni de l'identité de son créateur. On peut supposer qu'il s'agit d'un travail de photographe professionnel mais on pourrait aussi penser à l'éventualité de l'oncle Suprême en tant que photographe amateur. La photographie, au premier regard semble peu *lisible* car Raymonde « n'avait pas d'abord reconnu Justin » (AR, 211), elle qui pourtant quelques jours plus tôt

« admirait ce masque de paysan bien raclé » (AR, 169). Elle ne voit donc pas dans la représentation photographique le visage connu et aimé. On peut en déduire le manque de ressemblance de la photographie et conclure que son rôle est à l'opposé du miroir²⁹. Mais on comprend également que l'image que se fait Raymonde de Justin est trop éloignée de celle qui transparaît sur la photographie si on admet que « toute "ressemblance" en photographie n'est en fait qu'une correspondance entre l'image intérieure que le spectateur se fait d'une chose et l'image que lui en procure la photographie³⁰ ». De par sa temporalité (la photographie exprime un événement passé), son sujet (le mariage de deux jeunes gens d'origine paysanne), et enfin le lieu (lieu de cérémonie du mariage), cette photographie est un objet insolite dans la bibliothèque bourgeoise de l'oncle sophiste. Cependant « *en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit*³¹ ». La photographie permet donc au mariage de Justin et d'Apolline d'exister dans cette bibliothèque au moment où le souhaite l'oncle Suprême, ce personnage au patronyme bien nommé. La preuve d'une vie privée médiocre est dévoilée au grand jour dans l'espace de la bibliothèque, opération qui semble se réaliser en vase clos mais qui, dans le même temps, s'offre aux regards multiples d'un groupe hétérogène.

La photographie immortalise

La photographie de mariage, dévoilée par l'oncle Suprême, fait entrer la preuve de « *ce qui a été*³² ». Or, que nous dit cette photo du passé de Justin Galuchey si ce n'est qu'il vient d'une lignée de paysans et que son mariage revêt les codes de l'univers rural d'après la première guerre mondiale³³. Et si la voix narrative ne donne pas de détails concernant l'histoire de cette photographie, elle en détaille cependant les caractéristiques esthétiques:

²⁹ « Le modèle de la ressemblance en Occident est en effet le miroir, tout au moins depuis que les artisans de Murano sont parvenus à fabriquer des miroirs plats. » Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, op. cit., p. 90.

³⁰ *Ibid*, p. 92.

³¹ Walter Benjamin, 2000, [1939], « L'Oeuvre d'art à la période de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, p. 269-316, ici p. 276.

³² Roland Barthes, 1980, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, p. 133.

³³ La photo de mariage est pendant longtemps la seule photographie présente dans la *domus* rurale. Le photographe est dans la grande majorité des cas un professionnel venu d'une ville voisine, d'un bourg. Je renvoie à l'analyse de Pierre Bourdieu et Marie-Claire Bourdieu, 1965, « Le Paysan et la Photographie », *Revue française de sociologie*, 6-2, p. 164-174, ici p. 164-165 : « L'image photographique apparaît très tôt, bien avant la pratique, introduite par les gens du bourg que tout prédispose à jouer le rôle de médiateurs entre les paysans des hameaux et la ville. Si l'usage s'en impose rapidement comme une obligation, surtout à l'occasion des mariages, c'est qu'elle vient remplir des fonctions qui préexistaient à son introduction. En effet, la photographie apparaît dès l'origine, comme l'accompagnement obligé des grandes cérémonies de la vie familiale et

Apolline, raide dans son voile de mariée, avait un sourire contraint d'une imbécilité navrante. Ses bras pendaient, un peu écartés du corps. Ses pieds chaussés de neuf étaient parallèles. La santé de Justin luisait sur la photographie. Il avait ses moustaches d'antan et ses cheveux cosmétiqués que partageait une raie médiane. Entre l'index et le majeur de la main droite, il tenait une cigarette. Cela faisait un couple hébété, triste, bénéficiant de cette nuance attendrissante qui peut être au ridicule (AR, 211).

La pose décrite est tout à fait conventionnelle³⁴. Cependant, la révélation apportée par l'image photographique cloue littéralement Justin, stoppant net toute la dynamique mise en œuvre dès les premières pages :

Alors le sourire de Raymonde se changea en une crise d'hilarité qu'elle ne pouvait pas réprimer ; un rire qui vainquit Justin dans tous ses rêves nés de la veille, dans ses plus modestes aspirations. Une minute, écrasé sur son siège, il écouta fuser le rire étincelant de Raymonde, puis il se leva, eut un grand geste de désespoir et disparut sans prendre congé (AR, 211).

Dans ce cas précis, la photo immortalise le couple au sens premier. Ce mariage, figé par la photographie ne désigne pas l'immortalité de l'amour de ce couple mais l'incapacité d'être autre. Justin le comprend parfaitement, il est à jamais lié au destin de sa femme Apolline. La photographie percute, sorte de *choc frontal*³⁵ comme l'impose la pose des mariés, « la frontalité exprime l'éternel³⁶ ». À l'inverse du miroir qui a été l'objet rendant possible une démarche active de Justin pour se métamorphoser, la photographie est subie, elle imprime la passivité des personnages³⁷. De nouveau, il s'agit bien de voir les représentations sociales en vigueur dans l'usage de la photographie. Il faut donc considérer à sa juste mesure l'intervention contrôlée de l'oncle Suprême. D'une représentation de soi conventionnelle, elle devient dans la bibliothèque sous l'œil du peintre Louis Mosselet, « parfait dans le genre »,

collective » et p. 166 : « [l]e photographe officiel étant un officiant dont la présence sanctionne la solennité du rite, il peut être doublé ou secondé par le photographe amateur, mais jamais remplacé par lui ».

³⁴ « C'est ainsi par exemple que la signification de la pose adoptée pour la photographie ne peut être comprise que par rapport au système symbolique dans lequel elle s'insère, celui qui définit pour le paysan les conduites et les manières convenables dans les relations avec autrui. Les photographies présentent communément les personnages de face, au centre de l'image, debout et en pied, c'est-à-dire à distance respectueuse, immobiles dans une attitude digne. En fait, prendre la pose, c'est se donner à saisir dans une posture qui n'est pas et qui n'entend pas être "naturelle". » Pierre Bourdieu, 1965, « La Définition sociale de la photographie », dans L. Boltanski, R. Castel, J-C. Chamboredon et P. Bourdieu (sous la direction de), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 107-138, ici p. 116.

³⁵ Pierre Bourdieu et Marie-Claire Bourdieu, « Le Paysan et la Photographie », art. cité, p. 173.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ « Au total, on peut qualifier de "passif" le rapport à la photographie de ces très nombreuses familles paysannes ou populaires. Elles ne maîtrisent pas leurs rencontres avec ce mode de présentation, elles ne les suscitent guère et, dans tous les cas, dépendent des hommes de l'art. » Sylvain Maresca, « L'Introduction de la photo dans la vie quotidienne », art. cité, p.4 (version numérique).

apte à devenir une « composition » (AR, 211). On ne peut donc analyser cet objet pictural sans voir les conditions de sa présentation. Le regard devant une photographie est multiplié par le nombre de spectateurs comme devant un tableau mais la photo « est lue comme l'apparence privée de son référent³⁸ ».

La régression vécue par Justin est symboliquement très forte, il ne retourne pas au début de son mariage mais bien plus loin car la dernière *image* donnée par le narrateur possède une analogie forte avec le monde scolaire :

Justin s'assit à son pupitre. Il était lourd d'une lassitude physique. Il avait un désir de sommeil. La tête dans ses mains, il écoutait avec un peu de réconfort la vie paisible du bureau. Son corps, avant son âme, cherchait déjà sur le visage maussade du passé les habitudes de léthargie et d'abandon où toute sa peine se fondrait... Il ouvrit son pupitre et, derrière le couvercle relevé, il versa deux larmes (AR, 212).

Tout dans cette dernière vision de Justin Galuchey évoque l'enfant face aux affres d'un univers scolaire, fortement littérisé. Le mobilier (le pupitre), la posture corporelle (la tête dans ses mains), l'attitude (le couvercle relevé, les larmes,), le ressenti (sommeil, léthargie, abandon) décrivent un écolier et non un adulte. Cette fin n'était pas celle écrite dans le premier manuscrit³⁹ où Justin doit faire face à une nouvelle fausse couche de son épouse et rencontre le Bombé, personnage marginal qui à l'inverse de Justin, connaît une belle réussite sociale. La version imprimée met donc l'accent sur l'immobilité de Justin et son retour au statut d'enfant comme si l'oncle Suprême avait bel et bien réalisé un tour de magie avec l'apparition de cette photographie.

³⁸ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 153.

³⁹ « En cherchant un objet dans son pupitre, il vit la lettre de Raymonde. Sans la relire, il la déchira. Mon courrier fait un feu de paille, songeait-il, mais l'oncle Suprême a raison, je n'avais pas d'aptitudes. Lemaire, je vous ai emprunté cinq cent francs, je vous les rends. Il disait cela à très haute voix, devant tous les employés, comme il eût fait son *mea culpa*. Rentrant à son domicile, la concierge lui dit : — Y a vot'dame qu'est malade, elle a mal dans le ventre. Probable que c'est encore une fausse couche comme elle a déjà eu (*sic*). J'ai été y chercher le médecin, y doit revenir demain matin. Apolline était couchée. — Tu as mal, demanda Justin — Un peu, ça va faire comme d'habitude — Tu ne veux pas dormir un peu ? — Si, j'ai sommeil. Je vais dormir, va dîner pendant ce temps-là. — Oui, je reviendrai tout-à-l'heure. Comme Justin arrivait sur le boulevard de Sébastopol, il s'entendit appeler d'une automobile arrêtée au bord du trottoir. Dans sa SHI, le Bombé lui adressait un sourire affectueux. — C'est mon jour de repos aujourd'hui, alors j'y fais prendre l'air à ma voiture. — Dites donc, à propos, on ne vous a pas revu avec cette jeunesse ; probable que c'est le coup de la lettre. Entre nous, vous croyez que j'ai pas bien fait... — Je ne sais pas, dit Justin. Et il se dirigea vers un restaurant à prix fixe » (AR, *Notes et variantes*, 1348-1349).

L'espace de la bibliothèque, chambre noire de l'embaumeur ?

La bibliothèque joue manifestement le rôle de chambre noire. Ce « long prisme rectangulaire » (AR, 208) est le lieu où s'opère une révélation qui passe par divers objets. Un livre est d'abord extrait de la bibliothèque par Raymonde, puis l'oncle Suprême en sort la fameuse photographie. Tout se passe comme si la photographie naissait des mains de l'oncle qualifié de « prestidigitateur ». Mais, ce pseudo magicien prend bien soin de discréditer ce qu'il s'apprête à révéler à son public : « C'est un livre qu'on ne lit pas, mais que j'ai conservé pour sa charmante reliure. [...] Je l'ai acheté l'année passée à une épicière qui l'utilisait à caler un tonneau d'alcool dénaturé. » (AR, 210). La photographie, enfin, se résume être « un morceau de carton, d'un format semblable à celui du livre » (AR, 211). Partant d'une bibliothèque où règnent « des livres en perspective linéaires » (AR, 125), la découverte de ce morceau de carton ne manque pas d'étonner. La manière de présenter l'objet témoigne de l'intérêt porté. Or, cette photo de famille n'est ni encadrée ni même rangée dans un album de famille. Le tour de passe-passe de l'oncle est affirmé dans sa remarque pleine de perfidie : « Tiens, dit-il, voilà une photographie que je croyais perdue depuis longtemps » (AR, 211). Il semble bien évident que l'objet n'a jamais été perdu mais que le stratège laisse entendre ses craintes concernant Justin Galuchey au sujet de la représentation/réalité de son mariage. Pour ne plus perdre ce souvenir, l'oncle se transforme donc en embaumeur⁴⁰ du passé de son neveu, faisant interférer espace/temps privés et publics.

La photographie ou la puissance de la littérisation

L'oncle Suprême agit en fin stratège pour amener son neveu à renoncer à ses ambitions. L'usage de la photographie se fait dans un second temps, sorte de dernier recours lorsque l'argumentation orale n'arrive pas au but recherché : « J'avais surtout escompté l'effet de mes paroles, mais peut-être m'y suis-je pris un peu maladroitement » (AR, 196). L'intervention de l'oncle Suprême est cependant nécessaire pour révéler l'identité des personnages sur la photographie. Il semble donc indispensable d'entendre « la légende, qui inclut la photographie dans le processus de littérisation de [nos] conditions d'existence⁴¹ ». Si la photographie

⁴⁰ « Les photographes actuels utilisent en effet les mêmes substances que les momificateurs dans l'ancienne Égypte : hyposulfite et acide acétique notamment. Le rapprochement métaphorique prend valeur d'argument. Photographier et embaumer deviennent deux actions équivalentes, presque identiques. » Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, op. cit., p. 65.

⁴¹ Walter Benjamin, 2000, [1931], « Petite histoire de la photographie, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, p. 295-321, ici p. 320.

narrativise l'existence de Justin, ce n'est que parce l'oncle médiatise par sa parole⁴² l'objet, en lui donnant un contexte : « c'est la photographie de sa femme et de lui-même » (AR, 211). Mais la photographie possède également un autre atout majeur : elle permet de s'attarder sur des détails. Or, c'est bien par l'accumulation de détails⁴³ que le narrateur impose la vision du « drame étriqué de cette vie [celle de Justin Galuchey] » (AR, 212), vision que Raymonde n'avait pas lu auparavant dans les traits de son amant. La mise par écrit⁴⁴ de son image est ainsi redoutable car elle offre la possibilité de s'attarder sur la vision de ces époux, et, comme le fait le narrateur d'ordinaire plus laconique, d'accumuler des preuves d'une vie médiocre. En s'interrogeant sur l'extrême « misérabilisme » présent dans le récit (Apolline est un personnage sans aucune consistance, figée dans une pauvreté économique, sociale et culturelle), deux lectures critiques se superposent. L'univers culturel rural de 1918/1919 est fortement discrédité (époque de la photographie de mariage) mais le narrateur, dans l'avant-dernier chapitre, décrit la modernisation en mouvement dans les campagnes, modernisation qui se voit jusque sur les traits physiques des paysans :

[...] Justin s'ébahissait à regarder ces paysans nouveaux pour lui, si différents de ceux qu'il avait connus. Ce n'étaient pas les vêtements cossus, les jupes aux genoux et les nuques rasées sous les chapeaux de ville qui l'étonnaient, mais, dans l'attitude de ces gens, dans leur façon de le regarder, quelque chose d'hermétique qu'il ne comprenait pas et qui le figea dans la sensation brutale d'être un exilé. Il y avait, chez ces paysans, l'espèce de satisfaction orgueilleuse, un peu puérole, qui appartient aux initiés d'un même mystère. Ces individus, fraîchement initiés à leur force, avaient des rengorgements de gens de caste (AR, 200-201).

Le constat fait par le narrateur de ces « nouveaux » ruraux n'est certes pas positif mais il ne fait qu'accentuer la présentation pitoyable de Justin et Apolline, respectivement comptable

⁴² Cette précision fait écho à une remarque bien antérieure de l'oncle au sujet de son neveu : « je l'avais toujours tenu pour un faible d'esprit » (AR, 146). La photo viendrait prouver la justesse évaluative de l'oncle Suprême. À ce sujet, je renvoie à la lecture de Philippe Hamon : « Image muette, la photographie est aussi comme le "négatif" de l'image littéraire parlée ou écrite. Et ce négatif dit peut-être quelque chose, toujours, plus ou moins indirectement, sur la littérature, qui elle-même est, bien souvent, un mode indirect, ou inversé, ou allusif, ou "négatif", ou ironique (discours qui dit l'inverse du réel) de refléter le monde. » Philippe Hamon, 2001, « L'image fabriquée : chambres noires », *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, Librairie José Corti, p. 43-79, ici p. 59.

⁴³ Zola déclare dans une interview accordée à la revue anglaise *The King* en 1901 : « À mon avis, vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n'avez pas pris une photographie révélant un tas de détails qui, autrement, ne pourraient même pas être discernés. »

On se reportera à son roman *La Curée* où dans le salon parisien, les portraits photographiques de proches mais aussi de personnalités publiques sont commentés et donnent lieu à des scènes ludiques.

⁴⁴ « La photographie géométrise, égalise, classe. » Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, op. cit., p. 277.

et dactylographe. Ceux-ci connaissent une double peine : ils ne se sont pas intégrés à la société parisienne bourgeoise et ont moins bénéficié de la modernisation du quotidien que les paysans de leur village d'origine. Pour autant, le regard porté par les bourgeois parisiens sur les paysans est aussi vu sous un angle critique par le narrateur. Ainsi, lorsque le peintre « dont le talent était encore engangé dans la manière cubiste » (AR, 207) se targue de faire « une composition » de la photographie, l'accent est mis sur la « folklorisation » du monde rural par les bourgeois parisiens. Ce thème, initié dans ce roman va se trouver amplifié dans *Gustalin* comme cela a été présenté dans la première partie. En somme, la narration développe un regard acerbe et conflictuel sur des mondes culturels opposés, celui d'un monde rural en pleine évolution contre celui d'une bourgeoisie qui momifie tout en folklorisant ce qui lui est extérieur.

Lorsque le miroir présente une image de soi factuelle, la photographie prend le contrepied en révélant un passé embaumé. Le premier objet laisse ouvert un accès au futur, le reflet aperçu pouvant être travaillé, façonné pour amener à une métamorphose. Au contraire, la photographie est une preuve scripturale du passé qui détermine le futur. Justin est alors cloué net lors de la présentation publique d'une photographie de son mariage, événement daté de quelques années. Le futur se dérobe totalement pour celui qui conclut sobrement « je n'avais pas d'aptitudes » (AR, 212). Pourtant, l'image produite par la vision dans le miroir ou l'observation d'une photographie n'est toujours que le reflet d'une perception. Justin finira ainsi par lire dans la photographie son moi d'origine⁴⁵, celui qui est autant créé par sa conscience d'être que par le regard d'autrui. Et cet œil qui se pose à la fois sur les codes culturels de la vie rurale et sur la folklorisation effectuée par la bourgeoisie parisienne se traduit par une écriture narrative du dîner à quatre francs cuisiné dans une sauce fielleuse.

Le personnage est ainsi aux prises avec son image identitaire dans un prisme triangulaire : le regard des autres, le reflet du miroir et la photographie. Cette belligérance au cœur de l'image se retrouvera également exploitée par Marcel Aymé dans le roman *La belle image* (1941). Raoul Cérusier, personnage principal se réveille un matin, métamorphosé. Son visage quelconque est devenu celui d'un bel homme. Or ce changement s'est produit à son insu, il en aura la révélation en fournissant une photographie d'identité pour obtenir des papiers⁴⁶. Mais les employés refusent ladite photo au prétexte qu'il n'y aucune ressemblance.

⁴⁵ Au contraire de l'affirmation de Roland Barthes : « la Photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre ». Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 28.

⁴⁶ C'est justement en 1940 que se met en place l'obligation de la carte d'identité avec photographie. L'appareil bureaucratique et politique ajoute ainsi l'image au patronyme pour authentifier un individu : « En France, la

Tout le récit présente alors les manœuvres du personnage pour se créer une vie en adéquation avec son apparence nouvelle. Au contraire de Justin Galuchey, la transformation physique est subie. Il n'en résulte pas moins un dédoublement (ou pire) de personnalité auquel Raoul Cérusier doit faire face. La photographie ne peut tricher pourtant ce n'est qu'une image d'un moi antérieur. Le reflet de la glace est vrai pour tous, excepté pour le protagoniste lui-même. Quant à l'image véhiculée par le moi intérieur, elle est, comme la photographie, réduite à un simple souvenir. La métamorphose cependant ne dure pas et prend fin six semaines plus tard dans le chapitre XII du roman. Ensuite, durant les trois derniers chapitres, l'image de Raoul Cérusier s'impose à nouveau pour tous les personnages du roman. La dernière scène rejoint le début avec, cette fois-ci, une photographie ressemblante qui va définitivement certifier l'identité du personnage :

Mme Passavent a fini d'écrire dans son registre. Elle s'empare de mes photos qu'elle pose sur son pupitre. Au moment de les coller, elle y donne un coup d'œil comme elle fit l'autre fois et j'ai l'illusion que le temps se rejoint et que mon aventure tient tout entière dans une seconde élastique, monstrueusement distendue, mais qui se resserre au point de n'être plus, en vérité qu'une seconde⁴⁷.

La photographie rejoint ici le patronyme pour constituer une identité légale et ce faisant annihile les six semaines passées sous une autre identité. L'aventure advenue à Raoul Cérusier est certes extrême dans le changement d'identité. Les personnages romanesques de notre corpus ne subissent pas une telle transformation mais l'habit ou le costume permettent tout de même de se glisser dans des existences distinctes.

3.2.3. Les vêtements, une seconde peau ?

Les habits de Brûlebois, Justin Galuchey, Capucet, Aurélie ou Urbain Coindet témoignent de leur existence et place dans la société. Mais vêtements, habits, costumes et uniformes⁴⁸ sont à distinguer car ils ne permettent pas au même degré et avec une égale efficacité la reconnaissance identitaire.

carte d'identité fut instaurée en 1940 : elle rendit le portrait photographique définitivement obligatoire. » Sylvain Maresca, « L'Introduction de la photographie dans la vie quotidienne », art. cité.

⁴⁷ Marcel Aymé, 2001, [1941], « La Belle Image », *Œuvres romanesques complètes III*, Paris, Gallimard, p. 1-143, ici p. 143.

⁴⁸ L'ethnologue et psychanalyste Jean-Thierry Maertens distingue le vêtement, le costume et l'habit dans l'introduction de son essai : « Nous affecterons aux différentes portées du revêtement du corps les trois termes vestimentaires dont dispose la langue française : le *vêtement* dans son sens générique (tout ce qui recouvre le corps) ; le *costume* (proche de "coutume") quand il sera question de signification collective (le sujet n'allant pas

Les fracs (frasques) d'antan de Brûlebois

Dans *Brûlebois*, le personnage de clochard est reconnaissable à sa tenue dépenaillée. Les vêtements de Brûlebois ne s'ajustent pas à son corps comme s'ils ne faisaient pas partie du personnage⁴⁹. On peut, certes, le catégoriser dans l'univers des marginaux mais Brûlebois tout en bénéficiant de la charité n'en est pas dépendant. Ainsi, le personnage se choisit une apparence comme lorsqu'il se présente à l'enterrement du couple Reboudin :

Un peu avant le départ du cortège, Brûlebois entra dans une tenue extraordinaire. Il était culotté comme à l'habitude, mais il avait endossé une longue jaquette noire dont les basques lui battaient les jarrets. Ganté de mitaines de laine noire, il tenait à la main un chapeau melon de couleur pisseuse, d'une forme antique. [...] On le regardait avec curiosité et il était flatté. De savoir qu'il était aussi coquettement vêtu le haussait à ses propres yeux. Il vint à Charles :

« M'sieur Charles, je vous présente mes condoléances ; c'est triste, quand même... La Lune a pas osé venir parce qu'il est trop mal habillé. Alors c'est moi qui représente. Ça me fait de la peine, allez, je prends part... » (B, 51-52).

Le décalage entre la satisfaction de Brûlebois et l'effet produit sur les autres individus par cette « tenue extraordinaire » prouve la singularité du personnage. Il assume sa marginalité et la plébiscite par son habit. Mais il n'y a rien de provocant dans cette démarche, c'est seulement la reconnaissance de sa personnalité. La suite du récit appuie par ailleurs la singularité visuelle de Brûlebois qui se détache du cortège, groupe homogène le temps de la cérémonie, caractérisé par les chapeaux melons⁵⁰. En toute circonstance, il demeure Brûlebois, ce personnage d'exception qui a renoncé à son titre de sous-préfet. Lorsqu'il fait le récit à Charles et la Lune de sa fonction passée, il s'attarde par ailleurs à la description de l'uniforme :

Dans ce temps-là, j'étais élégant comme un milord. Tu m'aurais vu en frac, quand il y avait bal à la sous-préfecture, que t'en serais resté comme deux sous de flan. [...]

de soi mais des autres) ; enfin l'*habit* (proche d'"habitude") pour évoquer la capture de l'érogène du corps par les signes. » Jean-Thierry Maertens *Dans la peau des autres. Ritologiques 4*, 1978, Paris, Éditions Aubier Montaigne, p. 8. Je pense opportun d'ajouter le terme uniforme dans sa représentation d'une fonction bureaucratique/étatique.

⁴⁹ Pour rappel, voici la description : « Son veston se donnait des airs de redingote et ses culottes, encore que diminuées par un large pli au bas des jambes, se tassaient en accordéons, [...]. Il était généralement coiffé d'une casquette à oreilles relevées, posée sur ses cheveux ébouriffés, timidement, comme un chapeau neuf sur la tête d'un premier communiant » (B, 17-18).

⁵⁰ « Il se détachait du cortège comme une signature, et son horizon, au lieu d'être limité à des chapeaux melons, était bien plus varié » (B, 52).

« C'est comme l'uniforme, c'est ça qu'il aurait fallu voir. C'était chocknosoff, comme on disait de mon temps ; un uniforme brodé avec le bicorné...

— Le bicorné, s'inquiéta la Lune, hargneux.

— Oui, un chapeau à deux pointes comme un chapeau de général ; seulement au lieu que ça soit brodé en jaune, c'était brodé en argent. »

C'en était trop pour la Lune.

« Un chapeau de général, non mais ! c'est-il que monsieur nous prend pour des betteraves ? Un chapeau de général », reprit-il – et comme s'il prenait le parti d'en rire : « Un chapeau de général, avec une plume dans le cul, probable... [...] » (B, 32).

La broderie présente sur l'uniforme esthétise le vêtement qui est ici d'apparat mais qui, au contraire de sa tenue future, fait de l'homme un élégant. Mais l'uniforme permet aussi de catégoriser le personnage. Le sous-préfet est au service d'un système étatique et la tenue en souligne la charge, il ne s'agit pas de Brûlebois le sous-préfet mais d'un fonctionnaire reconnaissable par ses pairs. Enfin, le récit de Brûlebois est tourné en farce par la Lune qui le présente en général d'opérette. Le renoncement à cette vie sous l'uniforme est causé, selon Brûlebois, par un dépit amoureux. La perte de l'habit et du bicorné a tout de même un double effet positif pour Brûlebois. Celui-ci se libère des rigueurs d'une existence vouée à l'ordre bureaucratique en même temps qu'une relation amoureuse où il jouait le rôle du cocu, bien représenté par le chapeau à deux cornes. Les fracs d'antan du clochard brodés en argent restent une féerie du souvenir, un moment magique mais ne sont qu'une étape dans la vie de Brûlebois. Si ce dernier finit sa vie deguenillé, c'est bien parce qu'il a choisi de ne pas rester enfermé dans le costume du sous-préfet. Ainsi, il porte au travers de ses habits, comme de son apparence globale, les couches successives de son être telles que se les représente Charles :

Charles [...] essayait de se représenter Brûlebois en culottes courtes et en béret. Il devait être un gamin timide et étonné, un peu gras, avec un surnom, [...]. Et Charles s'appliquait à reconstituer tous les Brûlebois successifs et continus qui avaient abouti à celui qu'il connaissait, et tous, il les voyait avec ce sourire d'ingénuité, cet air d'archange avachi qu'avait gardés le visage violacé et barbu du doux ivrogne (B, 33).

Mais si Brûlebois semble se défaire des vêtements trop conventionnels, d'autres personnages s'y abritent, comme une protection contre l'extérieur. Ce sera le cas de Justin Galuchey qui se protège derrière ses fausses manches de lustrine.

Quand l'habit est d'emprunt, l'exemple du garde champêtre

Capucet, le garde champêtre de *La Table-aux-Crevés* est un habitant du village, presque comme les autres. Sa tenue ne permet pas réellement la reconnaissance de sa fonction sauf en de rares occasions : « À l'occasion du 14 juillet, Capucet revêtait son uniforme ; le reste du temps, il était habillé comme tout le monde et un peu plus mal, sauf au jour de l'An qu'il coiffait son képi » (*TAC*, 220). La forme transitive du verbe « coiffer » peut avoir un sens figuré⁵¹ qui signifierait ici l'élévation de Capucet à la dignité d' « agent de l'autorité » (*TAC*, 222), lui qui porte d'ordinaire une casquette. En réalité, Capucet est un individu qu'on ne voit pas au milieu de la communauté villageoise. C'est le cas lors de l'annonce de la mort d'Aurélie au café : « On ne l'entendait pas, on ne le voyait pas » (*TAC*, 222). Mais c'est vrai également dans le cortège funèbre :

Capucet, à qui Forgeral avait prêté un chapeau noir, était le seul qui se laissât envahir. Sous son chapeau, il avait la sensation de n'être plus guère Capucet. Faisant la navette entre les derniers rangs de Cantagrel et le groupe de Cessigny, il cherchait une ornière, [...]. On lui disait oui, en lui tapant sur l'épaule avec amitié, mais personne ne l'aidait. Capucet, maigre et inoffensif, flairait la mort avec inquiétude au milieu de ces hommes qui faisaient gaillardement la reconduite à l'Aurélie, [...] (*TAC*, 269).

Capucet semble avoir perdu son identité sous ce chapeau emprunté au maire⁵². Isolé des autres hommes qui se protègent de la mort, le garde champêtre est déjà la figure de la victime sacrificielle à ce moment du récit. En effet, il « flaire » la mort, plus proche du règne animal qu'humain.

Plus loin dans le roman, nous retrouvons Forgeral lorsqu'il est question de l'habillement de Capucet :

Et au lieu de mettre son paletot de drap, taillé dans une capote de l'armée, il prit l'autre, un paletot de demi-saison qu'il avait acheté quinze francs à la foire de Dole, la dernière fois que Forgeral l'avait emmené. S'il l'avait acheté, ce paletot, c'était bien malgré Forgeral qui l'avait mis en garde contre l'extrême légèreté du tissu :

« Une fois que tu l'auras lavé, tu pourras plus le mettre.

— Je veux pas le laver », avait répondu Capucet.

⁵¹ D'après le TLFi.

⁵² Dans la version manuscrite, Marcel Aymé avait d'abord donné plus de précisions quant au rapport entre le chapeau et la perte d'identité : « Sous le chapeau melon trop grand, il n'arrivait pas à regrouper les habitudes dispersées qu'il n'avait pas pu maintenir dans sa chair sans égoïsme et il avait la sensation de n'être plus guère Capucet » (*TAC, Notes et variantes*, 1371).

Il avait même refusé un veston de trente-deux francs, bien plus épais, pour lequel Forgeral s'était prononcé en offrant de payer la différence de prix. [...] Capucet ne l'avait mis encore que deux fois, ce patelot, mais il n'en avait eu que du contentement. Il le constatait encore ce matin :

« Les choses les plus belles, c'est pas des fois celles qui coûtent. »

Capucet mit ses pieds nus dans les souliers ferrés qui avaient appartenu à Forgeral – un Crésus, ce Forgeral, bien donnant – et sa casquette sur sa tête (*TAC*, 280-281).

Ce rare passage où le narrateur décrit le vêtement de Capucet se distingue doublement. Il y est question d'argent mais aussi du rôle exercé par Forgeral, le maire du village. Pourtant, quelques pages auparavant, le narrateur précise au sujet de Capucet : « Les questions d'argent ne le concernaient pas » (*TAC*, 278). On notera la présence des tirets, sorte d'aparté du narrateur, qui introduit la pensée verbalisée⁵³ de Capucet lorsqu'il compare Forgeral à Crésus. Capucet possède peu d'objets à lui mais ce paletot est un choix personnel, motivé contre l'habit taillé dans un drap militaire et contre l'avis du maire. Et dans cet habit, Capucet a des attitudes d'enfant comme lorsqu'il est gêné : « Capucet tortillait le bouton de son paletot de demi-saison » (*TAC*, 287), ou agit malicieusement : « Mais oui, que je vais aller travailler avec ce veston-là. J'irai demain » (*TAC*, 282) ; « Capucet cueillit des brins à belle cloches qu'il serra dans la poche de son paletot. « Je les donnerai à la Jeanne. C'est la plus belle fille » » (*TAC*, 286).

L'identité de Capucet garde champêtre est à l'image de ses déambulations vues auparavant, comme si ce dernier n'empruntait qu'avec parcimonie le rôle de fonctionnaire :

Une ou deux fois par mois, il allait poser une affiche sur le mur de la mairie. Ses fonctions de garde champêtre ne l'absorbaient pas autrement. Dans le temps, il avait eu un tambour. Il s'en était servi pour la dernière fois en 1914, un jour de mobilisation générale (*TAC*, 281).

Mais le choix de ce paletot à la place du veston apparaît également comme funeste, si on considère que ce mot « paletot » signifie populairement un cercueil⁵⁴. Capucet, en homme libre, affiche au travers de sa tenue vestimentaire sa volonté de ne pas dépendre de l'uniforme et de son adhésion à la rigueur scripturale. Pourtant, une intertextualité littéraire finale semble

⁵³ « De tels romans tentent de simuler, à l'aide de procédés qui restent à décrire, un bouche-à-oreille familial et spontané ; ils font appel au leurre de la proximité, parfois de la connivence avec le lecteur, et s'appuient sur la fictive mise en présence des deux interlocuteurs. » Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, op. cit., p. 35. Cette intrusion de l'oral dans une phrase qui, par ailleurs, est littéraire (vocabulaire non familier, verbes au passé simple et au plus-que-parfait) interroge comme nous l'avons déjà vu la place et le rôle du narrateur.

⁵⁴ D'après le TLFi.

replacer le personnage dans l'univers écrit. Ainsi, ses blessures mortelles ne sont pas sans rappeler le soldat du poème rimbaldien⁵⁵ : « Sous le sein droit, une décharge de chevrotines avait fait une large blessure d'où jaillissait le sang à chaque inspiration des poumons » (*TAC*, 349).

Le drame d'Aurélie : un corps vif et mort sous le mouchoir

Aurélie est un personnage que le lecteur ne découvre pratiquement que sous l'aspect d'un corps mort. Mais l'observation du traitement de ce corps par le veuf est significative de son rapport avec son épouse et la mort. Urbain ne cesse de faire en sorte que son épouse soit dissimulée par des tissus. Son premier geste, sitôt le départ de l'ami Victor, est dans ce but : « Urbain alla prendre un linge dans l'armoire, en couvrit le visage de la morte et s'assit au chevet du lit » (*TAC*, 219). Puis, il tente de cacher les ulcères de sa femme, qui seraient une cause possible du suicide :

« [...] Pour moi, elle aura fait ça à cause du mal qu'elle traînait à la jambe. [...] Au moins, j'aurais dû lui faire des pansements. » [...] Ses pieds hésitaient encore. Après un coup d'œil par la fenêtre, il alla ouvrir l'armoire, y prit un grand mouchoir de toile qu'il déchira. Coindet était tout rouge. Il étendit la main et releva jusqu'au-dessus du genou les jupons de l'Aurélie. Coindet fit un beau pansement à sa femme. Puis il alla fermer l'armoire dont il mit la clé dans sa poche, songeant que ses beaux-parents ne tarderaient guère d'arriver (*TAC*, 220).

La gêne exprimée par les gestes désordonnés, la rougeur, la clé mise dans la poche peuvent avoir plusieurs significations. Le mari se sent coupable d'avoir négligé les souffrances physiques de son épouse. Mais il y a également à travers ce corps une présence obscène de la mort que Coindet veut dissimuler. Les descriptions du cadavre sont plurielles mais vont toutes dans le sens univoque de la mort laide⁵⁶ : « l'Aurélie pendait à une grosse ficelle, accrochée par le cou » (*TAC*, 215) ; « L'Aurélie était morte presque sur le coup, les pieds en flèche, le visage pas beau » (*TAC*, 216) ; « L'Aurélie se présentait à son homme de profil, la langue dehors, l'œil en binocle, le cou très dégagé » (*TAC*, 216). Rien d'étonnant alors si le mari tente de se cacher cette vision en couvrant le visage et les plaies. La tentative

⁵⁵ Arthur Rimbaud, 1870, *Le Dormeur du val*.

⁵⁶ « A la fin du XIX^e siècle, [...] elle [la mort] est devenue *inconvenante*, comme les actes biologiques de l'homme, les sécrétions de son corps. Il est *indécent* de la rendre publique [...]. Une nouvelle image de la mort est en train de se former : la mort laide et cachée, et cachée parce que laide et sale. » Philippe Ariès, 1977, « La Mort sale », *L'Homme devant la mort*, 2. *La mort ensauvagée*, Paris, Éditions du Seuil, p. 279. L'auteur souligne.

ne fonctionne cependant pas entièrement : « Une bougie allumée sur la table de nuit éclairait les mains de l'Aurélie et le mouchoir blanc qui avait fini par coller au visage, en dessinant les reliefs. Coindet trouvait que ce n'était pas agréable à regarder » (*TAC*, 241). Le linge et le visage fusionnent, le mouchoir se faisant suaire et le corps, « corps textile⁵⁷ ». Le corps a déjà marqué le linge auparavant « quand [le] bas de coton collait [...] à son ulcère » (*TAC*, 215) lorsque la paysanne était vivante. Mais ce marquage est une souillure comparable aux menstruations⁵⁸. Ce n'est pas étonnant alors pour cette femme sans enfant de se rêver en « Madone des champs » (*TAC*, 216) comme une réparation faite à son corps meurtri. Celle qui maîtrisait les travaux d'aiguille : « Il n'a jamais manqué un bouton à Coindet » (*TAC*, 224), pend à « une grosse ficelle » (*TAC*, 215) véritable dernier ouvrage accompli de ses mains.

Une autre explication se situe dans le degré d'intrusion d'Urbain Coindet dans un univers strictement féminin. En recouvrant le visage d'Aurélie, il a ainsi entamé la toilette funéraire, acte a priori essentiellement réservée aux femmes⁵⁹. Pour ce faire, il ouvre l'armoire à linge mais prend soin de la fermer à clef et de conserver sur lui cette clef. Son geste est inapproprié aux yeux des beaux-parents mais aussi vis-à-vis de lui-même. Ce sont d'ailleurs les deux femmes venues pour la veillée qui refont le geste du mari : « Après avoir déshabillé l'Aurélie, elles lui avaient mis du linge propre, sa robe du dimanche, et l'avaient couchée sous les couvertures, les mains en croix sur le drap rabattu, un mouchoir sur le visage » (*TAC*, 223). Enfin, c'est le veuf qui fait don des habits de la défunte à une cousine venue l'aider : « Je lui donne cinquante francs et tous les habits de l'Aurélie » (*TAC*, 302) comme geste ultime pour éloigner la morte (et son souvenir) de sa maison.

Le mouchoir d'Aurélie n'est pas à proprement parler un habit, pourtant, il recouvre le visage de la morte, cachant la mort affreuse (« [...] la mère souleva le mouchoir qui dissimulait le visage de l'Aurélie. Dans la pénombre, l'Aurélie faisait une grimace épouvantable » (*TAC*, 224). Il est un lien conducteur dans le roman, objet de dissimulation, sorte de vêtement sous lequel les parents Milouin cachent des attitudes retorses : « Milouin

⁵⁷ J'emprunte l'expression à Jean-Pierre Peter, 1989, « Linges de souffrance, texture de chair. Problèmes et stratégies du pansement », *Ethnologie française*, 1989/1, Paris, Armand Colin, p. 75-82. Je renvoie aussi à la lecture éclairante de l'article de Virginie Geisler, 2015, « La notion de "corps textile" dans *L'Homme qui rit* », *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIX^e siècle. Sociopoétique du textile*, sous la direction d'Alain Montandon, Paris, Honoré Champion, p. 437-448.

⁵⁸ Pour les questions relatives au marquage des vêtements et la symbolique qui en découle, je renvoie à l'article de Marie Scarpa, 2015, « Les Fils du destin. Femmes et travaux d'aiguille dans le roman du XIX^e siècle », *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIX^e siècle. Sociopoétique du textile*, sous la direction d'Alain Montandon, Paris, Honoré Champion, p. 257-267.

⁵⁹ Le rôle des femmes est attesté dans de multiples récits ethnologiques, en particulier dans les travaux d'Yvonne Verdier : « On lui cache le visage avec une serviette ou un mouchoir blanc ; les mains, on les lui croise sur le ventre, et on lui met un chapelet dessus avec un brin de buis. » Yvonne Verdier, 1990, « Faire les morts », *Une campagne voisine, op. cit.*, p. 307-310, ici p. 310.

pissa de l'œil dans son mouchoir » (*TAC*, 235) ; « Milouin tira son mouchoir. Renifleux et sanglotant » (*TAC*, 256) ; « Le visage enfoui dans son mouchoir, Milouin suffoqua de reconnaissance » (*TAC*, 257) ; « La Léontine Milouin, [...], pleurait dans son mouchoir » (*TAC*, 318). Du masque funèbre au linge de la ruse, d'Aurélie à ses parents, le mouchoir est un linge symbolique qui recouvre les corps, qu'ils soient vivants ou morts. Les tentatives du mari pour dissimuler les causes de cette mort, de ce désordre dans le fil du quotidien manifestent également l'utilisation détournée du mouchoir d'Urbain Coindet. Objet personnel brandi pour chasser un bourdon ou pour calmer les pleurs de Jeanne, c'est aussi un linge déchiré avec lequel il improvise un pansement. Mais ce geste de déni de la mort⁶⁰ n'est d'aucune utilité pour la défunte car comme pour de nombreux autres actes dans le récit, il n'est pas exécuté à un moment opportun. Le mot « ulcère » peut signifier selon le TLFi « lésion du tissu cutané ». Du linge déchiré à la blessure de l'âme d'Aurélie, tout fait sens dans cet ulcère qui a conduit la paysanne au suicide. Ainsi cette plaie vécue comme une « purulence immense » (*TAC*, 216) suppose un corps déjà mort voire putréfié du temps de son vivant. L'époux songe lui aussi à Aurélie en des termes où vifs et morts se rejoignent : « Toujours il l'avait un peu méprisée, moquée par-devant les autres pour sa grande carcasse baroque en os et sa mâchoire édentée » (*TAC*, 219) et « Coindet avait chaud, il lui semblait que l'Aurélie sentit la décomposition. Elle n'en finissait pas de se faire enterrer » (*TAC*, 269). La mort d'Aurélie semble avoir commencée avant le suicide, c'est en tout cas ce que laisse supposer la valeur symbolique et conjointe de l'ulcère et du mouchoir/pansement.

Urbain Coindet en habit du dimanche

Lors de la veillée funèbre, le corps d'Aurélie Coindet porte « sa robe des dimanches » (*TAC*, 223), signe qu'elle n'appartient plus aux temps des vivants mais commence à faire partie de l'univers des morts⁶¹. En revanche, la tenue dominicale du mari prend une autre signification. Le jour du suicide d'Aurélie est aussi le jour de la foire de Dole où Urbain Coindet s'est rendu avec ses beaux habits. Et ces vêtements, inappropriés selon le jour calendaire (un jeudi), induisent des comportements inhabituels : « Coindet avait fait à pied les

⁶⁰ « Les linges associés au corps œuvrent contre les dissociations de la mort. [...] Par l'alliance du corps et des puissances charnelles incluses dans les fibres textiles – chair et peau –, l'usage des linges de douleur restaure, face à la maladie et aux souffrances, un ordre du monde au sein duquel l'homme retrouve l'unité de toutes choses, et peut donc espérer le retour de la sienne et la promesse de l'éternité. » Jean-Pierre Peter, « Linges de souffrance, texture de chair », art. cité, p. 81.

⁶¹ « La toilette funéraire prend, dans la plupart des cultures, surtout barbares, une telle importance qu'on peut la considérer comme le sens ultime conféré à toutes les toilettes successives, comme si le seul bon corps à vêtir était le cadavre (*corpse* dit l'anglais). » Jean-Thierry Maertens, *Dans la peau des autres*, op. cit., p. 120-121.

quinze kilomètres du retour, tirant par la bride sa jument grise qu'il n'osait monter à cru, dans la crainte de gâter son meilleur pantalon » (*TAC*, 216) ; « Vers 6 heures du matin, Coindet s'était réveillé, un peu courbaturé d'avoir passé la nuit sur une chaise. Comme il avait gardé ses habits du dimanche, sa toilette était presque faite » (*TAC*, 540) ; « Il retira sa veste et noua sur son ventre un tablier de l'Aurélié pour ne pas salir ses vêtements propres en préparant la lavure des cochons » (*TAC*, 241). En se couvrant du tablier de sa femme, il endosse également les travaux féminins comme ici la préparation de la lavure. Les mouvements quotidiens sont inverses ou à l'envers, tout comme ses pensées : « Coindet n'était pas habitué à une solitude désœuvrée et, comme il avait son complet des dimanches, sa pensée ne retrouvait pas ses plis familiers » (*TAC*, 219).

On pourrait penser que le cours normal reprend lorsqu'il range les habits portés lors de l'enterrement, comme il voudrait, par ailleurs, s'en convaincre : « Coindet avait été satisfait. Une fois remisés dans l'armoire son complet noir, son faux col et son chapeau noir, il lui avait semblé que la vie continuait pour lui pas bien différente de ce qu'elle était quelques jours auparavant » (*TAC*, 271). En réalité, son départ précipité et secret à Dole en compagnie de la jeune Jeanne Brégard se fait de nouveau en habit du dimanche : « Il reparut dans ses habits du dimanche, à la main un paquet ficelé assez volumineux où il avait serré quelques rouleaux d'or et d'argent, de la rente sur l'État, de l'emprunt russe et un peu de linge en toile de lin qu'il tenait de son père » (*TAC*, 302). La tenue de Coindet révèle les nombreuses situations extraordinaires que vit le personnage au fil du roman. Le veuvage et la conduite charivarique sont vécus en habit de dimanche mais sont aussi en lien avec l'espace urbain. En effet, c'est parce qu'il se rend à Dole ou en revient que le personnage s'endimanche. Ainsi, Urbain Coindet évoluant dans un espace non familial (la ville), s'« habille ⁶² » et emprunte des codes exogènes dans lesquels il ne se retrouve pas.

3.3. Des personnages en prise avec la numérotie

Presque au terme de sa carrière d'écrivain, Marcel Aymé évoquait son goût pour les mathématiques⁶³, intérêt qu'il place même avant la littérature. Sans parler de présence de la

⁶² « L'idée même de "s'habiller" était étrangère à l'expérience de tous les jours, et "s'habiller", en Franche-Comté, était synonyme de déguisement – mettre des habits du dimanche, quelque chose sortant de l'ordinaire et d'une manière ou d'une autre un peu clinquant. » Eugen Weber, *La Fin des terroirs 1870-1914*, *op. cit.*, p.277.

⁶³ Les mathématiques semblent avoir été la vocation première si l'on en croit cette interview de Marcel Aymé par Pierre Hahn, 1962, « Marcel Aymé : "j'écris pour me faire plaisir" », *Paris-théâtre*, N°185, p. 20, reprise dans Graham Lord, 1987, *Marcel Aymé*, Berne, Peter Lang, p. 17 : « Je m'étais destiné aux mathématiques. La littérature me laissait indifférent ».

numératie envers la lettre, il nous faut cependant observer la place des nombres dans le texte, leur(s) valeur(s) symbolique(s) et les relations qu'entretiennent les personnages avec eux. En effet, très peu de personnages de notre corpus échappent à l'emprise du nombre. Ainsi, si Hector Reboudin est présenté comme un « contempteur des nombres » (B, 4), fier de « son ignorance des mathématiques » (B, 3), il n'en demeure pas moins un bourgeois reconnu et évalué à l'aune de sa fortune. Déjà prisonnier, comme nous l'avons vu, de la raison graphique, sa vie est aussi dépendante des nombres. Et même Capucet, personnage liminaire et libre, vit à crédit : « Le crédit que lui avait ouvert la Cornette jusqu'à concurrence de cent francs était le tourment de sa vie » (TAC, 281). Seul la Lune, qui, « tant avec ses lignes qu'avec ses filets, [...] gagnait de quoi suffire à ses médiocres besoins » (B, 6) semble s'épanouir réellement en dehors des contingences monétaires. Mais il est un peu l'exception confirmant la règle, les communautés et les lois civiles introduisent la comptabilité dans l'ordinaire de l'individu. Dès lors, le langage populaire prend à son compte ce diktat des chiffres et se l'approprie dans de multiples variations linguistiques. Pourtant, du drame social de Justin à la passion du hasard chez Raymonde, de la folie de Rodolphe jusqu'au suicide d'Aurélie, la numératie impose un pouvoir effrayant et sans limites.

3.3.1. La valeur symbolique des chiffres

Les chiffres et les nombres, des valeurs sûres

Les personnages dans l'univers littéraire de Marcel Aymé trouvent parfois dans l'exercice calculatoire une satisfaction de la pensée rigoureuse. C'est le cas pour Urbain Coindet, comme nous l'avons vu, lorsqu'il habite trois semaines à Dole. Et c'est de cette façon qu'il exprime sa colère à son ami Victor : « Quand je pense, mais non, qu'est-ce que tu crois ? que je vas passer le torchon sur tout ça, oublier les trois semaines qu'il m'a fait passer à Dole, dans c'te chambre propre, en face d'un mur de treize fenêtres » (TAC, 328). La précision numérale a la valeur d'une preuve irréfutable. Elle permet de mesurer ici, d'une certaine façon, la profondeur du ressentiment du laboureur cloîtré en ville. Les nombres « trois » et « treize » font sous entendre l'adverbe « trop ».

Mais d'autres personnages font entrer le nombre comme un élément référentiel sûr dans leurs observations. Brûlebois, par exemple, trouve dans un calcul anodin une échappatoire lors de l'enterrement du couple Reboudin :

Il pouvait se livrer à d'intéressantes observations. C'est ainsi qu'en descendant la rue Grande, il compta sept becs de gaz sur sa droite et trois sur sa gauche, ce qui lui parut un peu bouffon. Il en rit. Aussitôt, il se reprocha cet accès de gaieté.

« J'oublie les convenances, songea-t-il. On voit bien que je ne fréquente plus le monde » (B, 52).

L'amusement procuré par le calcul possède un caractère enfantin qui se confirme lors de la messe : « Un saint Georges terrassant le dragon, en plâtre colorié, retint particulièrement son attention. Brûlebois le trouva très beau et se promit de revenir le voir » (B, 53). En réalité, Brûlebois ne participe pas véritablement à la cérémonie religieuse, ses pensées se détachent de l'événement en cours. Ce procédé peut également lui permettre de s'extraire d'une situation pénible, comme lorsqu'il est alité dans la clinique :

Machinalement, Brûlebois compte les lits de la rangée opposée. Son voisin de droite chantonne, sans se lasser, les premières paroles d'une chanson d'avant la guerre :

M'ennuyant tout seul à Monaco

J'allais, chaque soir, au casino...

C'est tout ce qu'il sait. Brûlebois compte mentalement "neuf, dix, onze, douze..."

Et l'homme chante : *M'ennuyant tout seul à Monaco...* (B, 88-89).

Cette scène a lieu après les visites, les malades étant de nouveau seuls face à leur maladie et souffrance. Chacun des deux patients cherche une diversion à une situation pénible. Alors que son voisin chante une ritournelle, Brûlebois récite la comptine numérique comme un enfant de l'école primaire. Cette réminiscence scolaire ne va cependant pas fonctionner longtemps. Tandis que le voisin de chambrée continue le refrain, Brûlebois laisse sa pensée nostalgique dévier et lister les alcools :

Et soudainement s'installe dans son gosier une immense nostalgie d'alcool, de tous les alcools : liqueurs facétieuses, marcs, fines, cognacs, triple-secs ; apéritifs aux mélanges bigarrés et pervers, amourettes, vermouths, mandarins, pernod, bitters ; et, puis le vin, le vin initial auprès duquel les autres boissons ne sont que des fioritures agréables (B, 89-90).

La capacité du personnage à lister n'est pas, dans le fond, bien loin de la comptine numérique. À chaque fois, la démarche s'inscrit dans une habitude littéraire⁶⁴. Les

⁶⁴ « [L]'oralité ne connaît ni listes, ni chartes, ni chiffres. » Walter Ong, 2014, trad.fr., [1982], *Oralité et écriture (la technologie de la parole)*, Paris, Les Belles Lettres, p. 117. En réalité l'oralité n'est pas étrangère aux listes et

souvenirs sont organisés suivant une rigueur propre au monde écrit. En ce sens, l'attitude de Brûlebois est opposée à celle de son voisin qui chante en boucle. Le comptage est intériorisé (il compte mentalement) tandis que le chant se produit à l'oral et se trouve partagé dans l'espace commun. En somme, même si Brûlebois a renoncé aux « voies numérotées d'une existence bourgeoise » (*B*, 18), la numérotie demeure présente, au moins sous l'apparence des souvenirs scolaires. Le personnage est donc au centre d'une cosmologie plurielle, hybridation d'un régime d'oralité (comptine numérique) et de scripturalité (la structure interne de la pensée) tout à la fois.

Le plus grand nombre, la chasse aux voix

Les nombres peuvent mesurer des voix dans des calculs électoraux : « on pouvait à la veille d'une élection faire le pointage exact des consciences politiques » (*TAC*, 250). D'où l'intérêt pour certains personnages, comme le maire, de tenir compte des différents électorats : « Pour tout ce qui touchait aux choses de l'église, le conseil municipal devait compter avec l'opinion de Cessigney » (*TAC*, 234). Mais la politique n'est pas le seul domaine d'intérêt pour cette utilisation des nombres. Les parents d'Aurélié Coindet veulent persuader la communauté que leur fille ne s'est pas suicidée. Le père Milouin se rend au hameau pour convaincre les bûcherons et rencontre Frédéric Brégard, tout juste de retour après six mois de prison. Les sous-entendus concernant l'implication d'Urbain Coindet dans l'arrestation de Frédéric Brégard font mouche : « Milouin avait, pour ainsi dire, gagné la partie » (*AR*, 237) et « En un quart d'heure, Milouin se fût assuré des alliés » (*AR*, 239 ». Mais cette course effrénée aux voix sympathisantes tourne court lorsque le prêtre comprend qu'une véritable machination est fomentée par Milouin. Et cela, le vieux paysan ne l'avait pas prévu :

Pendant toute la matinée, Milouin avait marché de succès en succès ; Cessigney acquis d'un seul coup, une douzaine de consciences gagnées à Cantagrel, à ne considérer naturellement que le masculin, et une dizaine d'hésitants qui finiraient par se rendre, car tout n'était pas dit. C'était justement ces succès qui allaient perdre Milouin. Le vieux, à force de compter ses partisans, ne pensait plus qu'en chiffres, le curé lui parut une simple unité qu'il allait enlever comme un Aubinel (*TAC*, 256).

À force de s'en remettre uniquement au nombre, le personnage néglige l'importance d'un individu, l'abbé Richard. Ce dernier, va lui aussi partir en campagne pour rétablir la

aux chiffres mais elle ne les structure pas comme peut le faire l'écrit et ne peut surtout les soumettre à la consultation comme le permet la lecture.

vérité sur la mort d'Aurélié. Et la réussite de sa démarche (« Il fut établi, une bonne fois, que l'Aurélié s'était suicidée » (TAC, 319)) met fin aux calomnies de Milouin : « Milouin perdait chaque jour du terrain, il dut abandonner l'accusation de meurtre qu'il avait étayée contre Coindet » (TAC, 319). Le nombre de partisans n'est donc pas la seule variable à prendre en compte dans un conflit. Pourtant, le prêtre lui-même tombe dans ce piège lorsqu'il se lance dans une reconquête de la foi au village : « Il voulait faire des catholiques » (TAC, 152) ; « Tout le temps qu'il ne donnait pas aux offices, il était courant dans la paroisse, frappait aux portes, exhortait les hommes dans les champs » (TAC, 253) ; « — [...], je vous ramènerai tous, vous comme les autres » (TAC, 253) ; « il espérait des moissons » (TAC, 253) ; « [...], je les ramènerai, je les ramènerai et vous aussi » (TAC, 283). Le vocabulaire est cependant davantage associé au monde rural (moisson) qu'à l'univers numérique. Par ailleurs, le prosélytisme à l'œuvre ne semble pas être une bonne opération comptable, au moins selon l'avis du prêtre :

Tout en marchant sur la route de Sergenaux, il examinait sa comptabilité des âmes de la paroisse. La situation n'était pas bonne ; [...] le nombre des fidèles à la messe du dimanche était plutôt en décroissance. [...] Au lieu de ces cœurs bandés dont il avait rêvé, il traînait derrière son étole une trentaine de vieilles femmes à la foi habituée, deux douzaines d'hommes crachant une concupiscence à chaque prière, une jeunesse qui voulait des bécanes et des motocyclettes avant Dieu. [...], le curé ne pouvait se flatter d'avoir augmenté son troupeau ; [...]. Après une année passée à Cantagrel, l'abbé Richard en arrivait parfois à douter du succès (TAC, 295-296).

Le prestige du curé s'il ne se reflète pas dans les chiffres est pourtant bien réel : « Quoiqu'il n'eût pas fait progresser Dieu dans les cœurs, l'abbé Richard avait acquis dans toute la commune un prestige que ses prédécesseurs ne connaissaient plus depuis longtemps [...] » (TAC, 253). Et c'est grâce à cette renommée que le prêtre parviendra à réintroduire Urbain Coindet au sein de la communauté. Mais en attendant, la chasse aux voix effectuée par le prêtre est un bel écho des âmes du purgatoire que la religion catholique comptabilise pour le rachat des pêchés.

Le matérialisme, le goût pour la spéculation et les profits paraissent omniprésents dans la critique de la société française d'après-guerre⁶⁵; la richesse étant souvent acquise sans lien direct avec un travail. Marcel Aymé crée divers personnages rentiers comme Hector Reboudin « détenteur de fonds russes » (*B*, 3), l'oncle Suprême vivant de la vente de ses plantations (*AR*, 141) ou encore Moïse Pottier « le grand fabricant de porcelaine hygiénique, conseiller général, maire du chef-lieu de canton, propriétaire foncier et officier d'académie » (*TAC*, 285). On se rappellera également ce qu'emporte Urbain Coindet à Dole : « quelques rouleaux d'or et d'argent, de la rente sur l'État, de l'emprunt russe et un peu de linge en toile de lin qu'il tenait de son père » (*TAC*, 302). La richesse se matérialise dans l'argent et ce, tout aussi bien dans les villes que dans les campagnes où « passent les instincts échevelés, dans les automobiles des self men » (*AR*, 199). Ce faisant, l'argent bouleverse le rapport du paysan à son travail, car il se trouve contraint de labourer pour obtenir « la gloire du blé coté en dollars » (*AR*, 201). C'est ainsi que La Table-aux-Crevés devient une terre enviée car elle laisse présager « des moissons engrangées et des livrets de Caisse d'épargne » (*TAC*, 336). Le paysan entre dans une logique de planification⁶⁶, il ne peut se contenter de travailler la terre en répétant seulement un savoir-faire hérité de ses ancêtres :

Hier, au Champ-Debout, j'ai labouré une pièce où j'avais fait du seigle. C'était ben de la bêtise d'avoir voulu mettre du seigle là-dedans. De la terre comme ça je veux qu'on laboure un an avant qu'on puisse en faire quelque chose de propre. Ça ne vaut pas la Table-aux-Crevés (*TAC*, 273).

La quête du gain monétaire modifie l'aspect temporel⁶⁷ du métier. Le besoin d'un rendement suffisant est une lutte contre le temps météorologique et le temps chronologique. C'est ce que souligne le beau-père Milouin : « Le beau temps tiendra, dit-il, le vent souffle de

⁶⁵ « Si la soif des richesses est de tous les temps, elle semble s'être accrue du fait de la guerre, avec les spéculations et les profits que celle-ci occasionna et elle apparaît comme un thème particulièrement caractéristique des années 20. De toutes parts, en effet, on la dénonce comme la plaie du monde moderne. » Éliane Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilité littéraire (1919-1924)*, op. cit., p. 89.

⁶⁶ « Ce qui caractérise l'homme, ce n'est pas tant le fait de faire des plans, de recourir à la pensée symbolique, que d'extérioriser, de communiquer ces plans, d'opérer des transactions portant sur ces produits de la pensée symbolique. [...] C'est un aspect du processus de décontextualisation (ou mieux : de "recontextualisation") qui est inhérent à l'écriture, un processus qui n'est pas seulement matériel et objectif mais aussi mental et intérieur. » Jack Goody, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, op. cit., p. 263.

⁶⁷ « Dans l'univers du nombre, l'argent est en totale opposition avec le temps. Là où le temps fait partie de l'expérience de tout homme, l'argent est une création humaine, bien qu'il soit toujours problématique de savoir exactement quand et comment. [...] L'argent se mesure non seulement lui-même, mais il n'y a presque rien d'autre qu'il ne puisse quantifier. » Thomas Crump, 1995, *Anthropologie des nombres. Savoir-compter, cultures et sociétés*, Paris, Seuil, p. 175.

la plaine. D'une manière, un bout de pluie ferait point de mal. La terre est déjà si sèche qu'on a tous les maux de passer la charrue. T'es-t-il déjà bien avancé ? » (TAC, 227). On peut même ajouter le temps historique et institutionnel comme le précise Urbain Coindet : « Ça ne va guère non plus, depuis que Léon est parti au service et pas moyen de trouver un autre valet » (TAC, 227). Les champs deviennent alors des biens précieux comparés à l'or : « Coindet [...] faisait l'inventaire de ses champs avec des ronds de bras comme s'il eût serré de l'or en javelles » (TAC, 323). Le monde agricole (champs et javelles) fusionne avec l'idée de richesse mesurable, l'or servant d'étalon. Mais la lecture de cette mesure fait intervenir le corps, en particulier le bras. Ainsi c'est bien le bras (et non l'œil !) qui commence à faucher puis permet « l'inventaire » de l'or en le serrant. Mais l'implication corporelle n'empêche pas le besoin de recourir à la réalité juridique, écrite. Ceci a déjà été souligné par le notaire d'*Aller retour* :

Les professions libérales, même lucratives, n'impressionnent plus les gens de la terre. Ils se fichent des valeurs spirituelles depuis le jour où ils se sont aperçu que le prix des patates absorbait la pensée du monde. Dans vingt ans, le curé de Vézizay sera moins que le garde champêtre, s'il n'a pas dix hectares de terrain derrière sa cure (AR, 202).

Le capital des paysans représentés par les champs est multiple : financier mais tout autant symbolique⁶⁸. La richesse doit cependant rester mesurée si l'on croit l'abbé Richard, le curé dans *La Table-aux-Crevés* : « "Ils sont trop riches, pensait-il, trop heureux. Quand la terre est grasse, les phonographes à bon marché, les hommes mettent toutes leurs joies en viager. Ceux de Cessigny se portent bien, mais le jour où on leur dira que les bois de Pottier leur appartiennent..." » (TAC, 296). Le prêtre est présenté par le narrateur comme un jeune homme avisé, visionnaire qui réalise les dangers d'un asservissement psychologique des habitants au souhait de multiplier leur richesse monétaire. Richesse et bonheur sont pesés à la balance commune et si les habitants du hameau sont pour l'instant extérieurs au processus, l'abbé Richard sait que la situation ne durera pas éternellement. Au-delà des pensées de l'homme religieux, c'est la langue populaire et orale mais aussi littéraire et écrite qui exprime la présence de l'univers des nombres.

Quand la langue rend des comptes

Le substantif « compte » et le verbe « compter » sont très présents dans les romans du corpus. En dehors des opérations réelles de comptage, les termes se trouvent employés dans

⁶⁸ Je renvoie à la lecture de Pierre Bourdieu, 1980, « Le Capital symbolique », *Le Sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 191-207.

plusieurs expressions au figuré comme « se rendre compte » ; « sans compter » ; « tenir compte » ; « escompter » ; « à bon compte » ; « trouver son compte » ou « régler son compte ». Dans *La Table-aux-Crevés*, la notion de « compte à régler » détermine les différends entre les personnages qui peuvent exister et se négocier dans la sphère privée. C'est pour cela que le maire rappelle à l'ordre Frédéric Brégard lorsque ce dernier entame des manœuvres pour discréditer Urbain Coindet dans la communauté villageoise : « C'est pas parce que t'as un compte à régler avec Coindet qu'il fallait te mettre en dimanche pour venir exciter le curé contre lui » (*TAC*, 264). Or, dans la bouche de Frédéric Brégard, l'expression devient une véritable menace d'exécution qu'il profère devant sa sœur Jeanne et Capucet : « Tu crois peut-être que je suis un homme pour oublier une saloperie comme celle qu'il m'a faite. [...]. Si jamais je vous prends à fricoter tous les deux, je te lui règle son compte recta » (*TAC*, 287). La présence du pronom « te », au-delà de l'aspect familial, prouve que la menace pèse également sur Jeanne. En effet, si Frédéric Brégard veut porter atteinte à Urbain Coindet, c'est pour se venger d'une trahison mais surtout des fiançailles que ce dernier avait annoncé. En punissant le paysan, il pense obtenir réparation d'un préjudice personnel (la dénonciation aux gendarmes) tout autant que familial (l'enlèvement de sa sœur, effraction du code d'honneur). L'adverbe « recta » appuie la menace en la conformant à l'application d'une règle. Mais Jeanne Brégard refuse l'affirmation de ce droit d'aïnesse en lui opposant sa vision : « — Tu me défends. Qu'est-ce que ça me fait que tu me défendes. J'ai point de comptes à te rendre. » (*TAC*, 289). Le droit juridique dont se prévaut Jeanne s'oppose au droit ancestral, oral et local mis en avant par son frère. Et Urbain Coindet devient une victime potentielle aux yeux de la communauté, comme le précise l'ami Victor : « J'ai été à la chasse avec le Frédéric. Ton compte est réglé » (*TAC*, 327). Recourir à la loi institutionnelle n'est dès lors plus possible, le compte devant se solder par le sang, forclos de la balance de Thémis : « Qu'est-ce qu'il compte faire, ton Jeantet ? Je te vois foutu... » (*TAC*, 339).

Dans *Brûlebois*, nous portons notre attention sur la polysémie du mot « comptoir », largement commentée autour du personnage Brûlebois. Ce dernier est souvent en activité à cet endroit (« en posant la bouteille sur le comptoir » (*B*, 30) ; « Il eut la tentation d'aller au comptoir et d'absorber cinq guignolets » (*B*, 71)) avec l'idée d'y dépenser ses pourboires. Le clochard donne sa version étymologique du dernier terme : « Les pourboires ! Un de ces mots que le Bon Dieu a fait sortir tout droit du paradis, et s'il a fait le mot ainsi, le Bon Dieu, c'est qu'il a voulu cette utilisation de la chose » (*B*, 19). Mais si le comptoir est le lieu où Brûlebois

s'enivre, c'est aussi dans son imaginaire un paradis exotique évoqué en début de roman⁶⁹ puis le même orientalisme (associé à Chandernagor⁷⁰) est rappelé à la toute fin du roman. L'amalgame verbal de Brûlebois se clôt donc définitivement autour de l'évocation de Chandernagor. Dans ce nom se concentrent le comptoir indien (notion historique et géographique) teinté d'imaginaire, le comptoir du café (notion publique) comme lieu réel d'ivresse et le comptoir (notion privée), métaphore d'un meuble sur lequel Brûlebois rendrait ses derniers comptes. Cette hétérophonie⁷¹ langagière exprime suffisamment l'importance prêtée à la valeur symbolique de la numératie dans le récit. Au point d'interférer le cours de l'existence des personnages. Car, de la sphère publique à la sphère privée, du lointain au proche, du réel à la fiction, un même substantif décrit des facettes différenciées de la vie de Brûlebois.

La valeur des grands nombres en question

Quelques fortunes sont exprimées au travers des millions et des milliards : « sa fortune n'allait pas à moins d'un demi-million » (*B*, 3) ; « un gros salaud qu'est déjà millionnaire » (*B*, 65). Les grands nombres apparaissent aussi dans un procédé hyperbolique. Ce sera le cas pour les jurons du cousin Beudot : « Dans ce temps-là, mille fesses, il y avait des femmes » (*B*, 11) ; « Mille tétasses, il faut foncer carrément » (*B*, 25) ou encore de Frédéric Brégarde : « Il jurait par vingt-cinq milliards de Dieu à la fois » (*TAC*, 237). L'hyperbole se retrouve aussi dans une description qui fusionne la nature et la technologie : « Le soleil était à la noce et l'étang poli éclatait dans le bois comme une ampoule de six cent mille bougies » (*TAC*, 285). Cependant, les grands nombres n'expriment que rarement des communautés humaines. Seul semble y penser l'oncle Suprême en voyant le Bombé : « Après tout, c'est un pauvre entre des millions de pauvres tout simplement » (*AR*, 126). Marcel Aymé évoque ce désintérêt pour une certaine forme de comptabilité au quotidien dans un article⁷² paru en 1933 :

⁶⁹ Pour rappel : « Quand les fumées du vin commençaient à obscurcir sa conscience du monde naturel, il écoutait en lui des sonorités merveilleuses : " Chandernagor, Kalédine, fier Sicambre, conquistador, Estramadour..." Ces mots sans liens et sans suite logique évoquaient pour lui des apothéoses, des rutilances d'or, des palais précieux, des clochers irradiant dans un ciel d'opale... Et mille carillons chantaient dans l'âme de Brûlebois » (*B*, 18).

⁷⁰ Je renvoie à la note 1 en bas de page : « Brûlebois, dans son ivresse, mélange des termes géographiques et des noms historiques : Chandernagor est alors un des cinq comptoirs que la France possède en Inde ; Kalédine est un célèbre général russe ; " fier Sicambre " rappelle la phrase adressée par l'archevêque de Reims à Clovis (les Sicambres étaient un peuple de Germanie) ; l'Estramadoure est une région du centre de l'Espagne qui jouxte le Portugal » (*B*, *Notes et variantes*, 1259).

⁷¹ Je renvoie à la lecture de l'article de Jean-Marie Privat, 2017, « « Le Chapeau de l'arpenteur ». Polylogie, dialogie, hétérophonie », art. cité, p. 47-84.

⁷² Marcel Aymé, 1933, « Les Chiffres », *Marianne*, le 22 novembre 1933 et repris dans Marcel Aymé, *Du côté de chez Marianne*, *op. cit.*, p. 83-85, ici p. 85.

[...] ce qui détourne un homme de s'intéresser à cette opération basement arithmétique que l'on nomme plébiscite, c'est le dégoût des chiffres dont on lui a rebattu les oreilles depuis quinze ans. Qu'il se soit agi de morts, de vifs, de dettes, de créances, d'armées communistes, fascistes, nazistes, de chômeurs, il a tant avalé de rations quotidiennes de millions, de milliards et de centaines de milliards, qu'il n'existe plus aucun nombre capable de lui donner la fièvre. Les chiffres astronomiques qui avaient autrefois un sens redoutable, réservé, en sont à présent dépourvus, et nous avons appris à les composer, à les additionner, à les multiplier, avec cette virtuosité et cette indifférence paisible qui appartenaient aux barons de la finance.

Le traumatisme de la première guerre mondiale est effectivement présent dans bon nombre de personnages du corpus mais n'est pas traduit par une démonstration de grands nombres⁷³. En revanche, les vies individuelles sont soumises à l'autorité de l'état-civil, ce qui a été montré auparavant, mais aussi évaluées au travers d'une comptabilité rigoureuse et permanente.

3.3.2. Des vies singulières au prix des écritures comptables

Brûlebois, numéro 27

Comme nous l'avons vu auparavant, la clinique est le lieu de l'expérience de la déshumanisation. L'espace rectiligne et blanc participe à la destruction de l'identité mais la numérotation n'est pas en reste dans ce processus mortifère. Ainsi « Brûlebois occupe le numéro 27, car il est maintenant un numéro qui participe à la géométrie impitoyable de la salle, un numéro à côté d'une fenêtre pareille entre les autres fenêtres » (B, 86). L'organisation de la clinique soumet doublement les malades. C'est un dispositif qui empêche la mobilité libre des corps mais qui leur enlève aussi toute possibilité d'expression de l'individualité. Et ce second point se matérialise dans la bouche de sœur Euphrasie : « — Allons, 27, restez tranquille, vous savez bien qu'on ne peut pas vous donner du vin. Il est insupportable ce 27. » (B, 87) et « 27, M. l'Aumônier va passer tout à l'heure, vous n'avez rien à lui dire ? » (B, 97). La religieuse s'adresse à Brûlebois en niant un corps humain (ni nom, ni formule de politesse) tout en

⁷³ Je renvoie à la consultation d'un autre article de Marcel Aymé : « On peut même dire qu'en ce qui touche la connaissance sensible des grands nombres, ces hommes de génie sont beaucoup plus dépourvus que le commun des mortels, car pour imaginer ce que peut être la faim de quelques centaines de millions d'hommes, il faudrait au moins savoir ce qu'elle est chez un seul homme, c'est-à-dire en éprouver soi-même la souffrance et les inquiétudes ; [...] » Marcel Aymé, « Les Grands Nombres », *Œuvres complètes romanesques III*, 2001, Paris, Gallimard, p. 1731-1734, ici p. 1733. Pour information « Retrouvé dans les archives de Mme Marcel Aymé, cet article, de l'époque de la Libération, semble n'avoir jamais été publié » (*Notes des pages*, 1990).

questionnant ses capacités de réflexion (« vous savez bien », « vous n'avez rien à lui dire »). Cette dichotomie est expliquée par le narrateur :

Elle tient sa salle comme un rayon de marchandises propre, avec un souci maladif de l'observation stricte du règlement. Tout, dans son âme, est ordonné en symétries et en numéros, comme dans la salle, et Dieu y tient la place du médecin-chef. Sœur Euphrasie a contre Brûlebois plusieurs griefs. Condamné par le Dr Gorgerin à mourir dans un certain délai, il brave depuis trois jours les pronostics du médecin, ce qui est choquant. À vrai dire, elle ne lui reproche pas son indiscretion ; elle le soigne même de son mieux, mais elle pense qu'il faut de la discipline (*B*, 97).

La géométrie impitoyable de la salle s'est emparée des pensées de sœur Euphrasie qui n'obéit plus qu'à une logique comptable⁷⁴. Les pronostics ne sont plus des conjectures ou des probabilités mais un jugement quasi divin. Il en découle une temporalité nouvelle : « L'avenir tient dans ces lits numérotés où des malades remplaceront des malades, toujours. L'avenir n'est qu'un présent indéfiniment prolongé » (*B*, 86). Mais pour asseoir ce contrôle du temps, l'autorité de l'espace s'appuie sur un strict respect horaire auquel se plient les malades et leurs visiteurs. L'indication des visites est donnée sous la forme d'un ordre à la Lune : « — Vous viendrez demain de 1 heure à 2 heures, c'est l'heure des visites » (*B*, 85). L'heure génère de l'attente chez les malades, seule balise dans l'espace neutre de la clinique : « “Bientôt 1 heure, la Lune va pas tarder.” » (*B*, 87).

La voix de la religieuse se fait de nouveau celle de la comptabilité, cette fois-ci horaire : « Au bout de la salle, sœur Euphrasie, de la voix molle et agressive des gens qui commandent par ancienneté, annonce la fin de la visite » (*B*, 88). Cette pression réglementaire permet de limiter au maximum les effets négatifs de l'intrusion du monde extérieur dans l'espace confiné de l'hôpital. Ainsi, les visiteurs intègrent, malgré eux le cadre répressif du lieu en modifiant leur rythme de déplacement :

Lentement, les visiteurs évacuent la salle, comme s'il leur coûtait de s'arracher à leurs parents ; mais lorsqu'ils ont franchi la porte, ils marchent très vite dans le couloir, intimement soulagés de pouvoir oublier cette souffrance qu'ils ne sentent pas en eux, qui ne leur appartient pas, mais à l'hôpital. La Lune sort le dernier (*B*, 88).

⁷⁴ Encore une fois, cette logique comptable n'est pas sans rappeler celle établie par l'église catholique au Moyen Âge avec la création du purgatoire. Je renvoie à la lecture de Jacques Le Goff, 1981, *La Naissance du purgatoire*, Paris, Gallimard, en particulier « La Logique du purgatoire. Mutation des cadres mentaux : le nombre », p. 307-310.

La salle où reposent les malades communique aux visiteurs son caractère anxiogène mais aussi exclusif comme si ces patients (et leurs maladies) n'appartenaient déjà plus à la communauté vivante, extérieure et qu'il fallait maintenir une frontière étanche entre les deux mondes. La Lune semble être le seul à résister vraiment à cette exigence grâce à l'humanité de Brûlebois : « [...] Brûlebois comprend et c'est lui qui a pitié de la Lune. " Mon vieux", murmure-t-il en tendant la main » (B, 87). Ainsi, « [t]oute gêne tombée, [il] parle longuement » (B, 88) alors que les autres visiteurs restent prisonniers d'un affect mesuré : « Leur tendresse s'est recroquevillée dans les couloirs froids où flotte l'odeur d'hôpital, et aux malheureux qui attendent le souffle chaud de la vie, ils n'apportent qu'une pitié raisonnable, timides à aimer, sous le regard de cette misère à l'ordonnance » (B, 87).

La voix narrative renforce le caractère oppressif de la numérotation dans ce récit à la clinique. En reprenant l'expression de la religieuse (« À grands pas hésitants et maladroits, la Lune se dirige vers le numéro 27 » (B, 87)) au lieu de le nommer comme ailleurs dans le roman, le narrateur semble lui aussi se soumettre à l'autorité numéraire. De plus, la logique rationnelle de sœur Euphrasie se glisse dans le texte narratif (« il brave depuis trois jours les pronostics du médecin, ce qui est choquant »). Même sous couvert d'ironie, le récit s'accorde à la rigueur décrite. En réalité, l'économie textuelle met ingénieusement en relief certains nombres du texte en conservant l'écriture par les chiffres. Ainsi, 27 n'est jamais écrit en lettres et se détache visuellement du texte, mettant le lecteur aux premières loges de cette déshumanisation par le nombre.

Quand le Bombé se dit des chiffres

Avant de devenir le représentant physique de la chance au *Cercle vert*, le Bombé est un homme pauvre qui vit véritablement au jour le jour. Lorsqu'Apolline lui demande de porter une lettre à l'oncle Suprême, il se lance dans des calculs serrés :

En attendant que la lettre fût écrite, le Bombé se réfugia dans le couloir à cause du froid. Tout bas, il se disait des chiffres et sondait l'avenir avec inquiétude, ce qui, pour lui, n'allait jamais qu'à prévoir le jour suivant.

« Dix sous de commission, je reviens à pied, ça fait dix-huit... Mais c'est ces trois francs de chambre, si je les donne pas demain, à la porte, ça fait pas un pli et clochard par ce temps-là, salut ! Trois francs par semaine pour une niche à chien, c'est du vice aussi. Trois francs... des clous encore que je vas manger... » (AR, 111-112).

Les réflexions sont ponctuées d'expressions argotiques et des tournures familières. Mais au milieu de la pensée intérieure, les nombres sont des valeurs irréfutables, des objectifs à atteindre pour survivre. Les trois francs sont non négociables tout comme le délai (demain) pour les obtenir. Le drame social, économique et humain du personnage se condense dans cette simple référence monétaire des trois francs. L'emploi pronominal de dire, la manière (« tout bas ») expriment la gêne du Bombé tout autant qu'une habitude à faire du calcul une question de survie.

État militaire et numération, de la camaraderie des conscrits...

On se souvient de la formule utilisée pour situer Urbain Coindet dans l'histoire locale : « Il est de la classe 14 » (*TAC*, 322). La qualité de conscrit établit des liens forts entre les garçons nés la même année⁷⁵. Capucet rappelle par exemple la proximité qu'il possède avec le père d'Urbain Coindet : « [...] j'ai tiré au sort avec ton père » (*TAC*, 242). Ce faisant, il s'adresse à Urbain et évoque sa capacité à le sermonner comme s'il s'agissait de son fils : « Tu devais pas faire ce que t'as fait. L'Aurélié était bonne fille, pas regardante. Tu devais pas. » (*TAC*, 242).

La qualité de conscrit est également ce qui permet l'insertion de chaque garçon dans un monde d'hommes, loin de la cellule familiale. Urbain Coindet ne sait plus comment nommer son sergent de l'armée devenu brigadier lorsqu'il le rencontre par hasard : « ce sacré brigadier de sergent Jeantet » (*TAC*, 311). Ce qui importe, en réalité, c'est l'appartenance à un régiment, à un corps d'hommes. Dans ce roman, Urbain Coindet est rattaché au « deux-sept-six⁷⁶ », le régiment dans lequel il a été soldat pendant la première guerre mondiale. La façon de nommer ce régiment prouve l'attachement du personnage pour le monde militaire dont pourtant il ne fait plus partie. La référence est forte, elle témoigne d'une grande confiance entre deux hommes. Et c'est cette relation amicale que soulignent et dénoncent les propos de Frédéric Brégarde : « D'abord parce que tu voulais faire plaisir à Jeantet, le brigadier qui m'a arrêté.

⁷⁵ « Le terme conscrit était utilisé dès la tendre enfance pour désigner des hommes nés de la même année et donc destinés à une camaraderie particulière ("il est mon conscrit", aujourd'hui : "il est de ma classe"). » Eugen Weber, *La Fin des terroirs 1870-1914*, *op. cit.*, p.563.

⁷⁶ L'appellation chiffrée se retrouve dans un autre texte de Marcel Aymé publié quelques années plus tard. Marcel Aymé, « Conte de Noël », 1998, [1^{ère} publication dans *Marianne*, le 19 décembre 1934], *Œuvres romanesques complètes II*, p. 775-783, ici p.775 : « Il y avait au 2-7-6 d'infanterie [...] » ; p. 776 : « La plus mauvaise tête du 2-7-6 était sûrement Morillard » et p. 777 : « Sa classe libérée, il resta au 2-7-6, et tous les jours qu'il ne passait pas en prison, il s'en allait au Grand Huit retrouver la garce ». Le terme « Grand Huit » désigne une maison close. Dans cette nouvelle, les personnages oscillent entre leur appartenance à un univers militaire et la fréquentation des prostituées, symbolisées par ce « Grand Huit ».

Jeantet ton ancien sergent au “deux sept six” » (TAC, 279). Ce dont Urbain Coindet est conscient :

« [...] Si je voulais, ça serait possible de prouver que je ne suis pour rien dans l'affaire. J'aurais qu'à tout raconter à Jeantet pour qu'il explique la chose au Frédéric comme elle s'est passée. Et encore le Frédéric dirait que c'est des manigances, que je me suis arrangé avec Jeantet, parce qu'il est mon ancien sergent au “deux sept six”. Tout de même... » [...] « Jeantet ferait tout ce que je voudrais », songea Coindet à haute voix (TAC, 328).

La camaraderie est élevée au niveau de la fraternité⁷⁷ dans la simple énonciation chiffrée. Le mot régiment a disparu et seuls les chiffres nomment un groupe humain, comme si les mots devenaient inutiles puisque tous comprennent le sens de la formule. Pourtant, ce régiment (le 276^e Régiment d'Infanterie) n'est pas désigné au hasard, c'est celui où a combattu et où est mort Charles Péguy, ce que le lecteur de 1928 savait sans doute. La notion de temps historique et littéraire s'inscrit donc dans la combinaison de ces trois chiffres et se superpose à l'expérience commune des personnages.

... à la prison chiffrée

À l'inverse, les façons de nommer les groupes militaires peuvent aussi être synonymes d'anonymat. La biographie militaire de Justin Galuchey ne donne ainsi aucune indication d'une appartenance de l'individu à la communauté :

La guerre trouva Justin soldat de première classe dans un régiment d'infanterie. Fait prisonnier aux premiers jours, il supporta sans beaucoup d'impatience les années de captivité, presque étranger à la guerre dont il n'était pas curieux. Le sort de son pays le troublait peu, car il fallait à son patriotisme, pour prendre conscience de lui-même, les accents d'une clique militaire ou la manchette d'un grand quotidien. Pourtant, il comprit que quelque chose était changé dans l'ordre du monde, lorsque, rendu à la Maison Cosse, il constata que le prix du pain était doublé. Ce fut le grand étonnement de sa vie (AR, 117).

⁷⁷ Ce thème est repris dans *Gustalin*, lorsqu'on demande à Gustalin s'il connaît Hyacinthe Jouquier : « “Vous me demandez si je connais Hyacinthe ? C'est mon frère. [...] — Remarquez bien, je vous dis que c'est mon frère et ce n'est pas mon frère. Mais c'est pareil. [...] À la guerre, on était les deux et je repense au coup que j'en ai eu quand je l'ai vu monter, classe 14, qui venait du dépôt de Besançon. Si jeune, dites voir, est-ce qu'on devrait ? » (G, 510).

Le comptable est prisonnier des nombres, dans sa vie civile et militaire. « Première classe » fait écho à « premiers jours ». Le nombre cardinal « premier » est proposé deux fois, fort judicieusement, avec un usage différent. Si « première classe » a une faible valeur hiérarchique⁷⁸ puisqu'il s'agit du grade le plus petit, les « premiers jours » évoquent une guerre à peine entamée. Ainsi, Justin Galuchey a eu la vie sauve durant la guerre, la faiblesse de son grade lui ayant permis d'être un prisonnier, semble-t-il rapidement oublié par les événements. Le narrateur demeure volontairement dans une formulation indéfinie car il n'y a pas de nom, même chiffré, du régiment en question.

Le constat de l'augmentation du prix du pain s'aligne sur sa fameuse prédisposition pour « les repas à prix fixes » (AR, 108). Le narrateur, dès le second chapitre, nous explique pourquoi Justin Galuchey est juste ce personnage terne. Il a certes survécu aux horreurs de la guerre, ce qui est déjà un exploit, mais ce faisant, il endosse également le costume du parfait anonyme, vivant non pas au milieu d'une communauté humaine mais à sa marge. Ceci explique sa réaction dénuée d'affects lorsqu'il revoit le clocher de son village :

Dans sa poche, sa main serrait un mouchoir, prête à sécher une larme dont il se faisait un devoir. Elle ne vint pas. Sur le monument aux morts, il épela les noms de quelques amis d'enfance, mais leur souvenir ne vivait pas là. L'égoïsme, l'appétit de vivre avaient solidement bouché les vides. Le village n'était pas solidaire de ses morts, il n'avait pas besoin d'eux (AR, 200).

La courte biographie de Justin ne laisse pas de noms à convoquer comme s'il avait été de tous temps extérieur à sa communauté d'origine. Aucune mention d'une camaraderie, ni de souvenirs de conscrits. Le constat froid d'un village qui se désolidarise de ses morts peut aussi s'appliquer au comptable. Encore une fois, il est plus proche de ses origines rurales qu'il ne veut se l'avouer. Mais nous allons voir que même un comptable, spécialiste de la manipulation des chiffres peut littéralement perdre la tête face à la représentation des nombres.

3.3.3. Quand les chiffres font perdre la tête

La « physionomie des nombres », le drame de Justin

Justin est un employé qui sait rectifier une erreur comptable :

⁷⁸ « Les ordinaux sont essentiellement des adjectifs dont l'effet est de hiérarchiser les substantifs auxquels ils s'appliquent. » Thomas Crump, *Anthropologie des nombres. Savoir-compter, cultures et sociétés*, op. cit., p. 130.

En vérifiant les livres, il dit à Larouselle :

« Votre balance d’hier soir doit être fausse, le solde créditeur ne correspond pas avec le chiffre de Plume. [...], je vais m’occuper de votre erreur. »

Ses recherches durèrent près d’une heure. Il s’y absorba complètement, avec une obstination avide, comme si ce travail monotone lui eût été une détente. Lorsqu’il eut achevé, il annonça avec une nuance de regret :

« Ça y est, vous aviez passé deux fois le mandat Geiss, je m’en doutais [...] »
(AR, 188).

La rigueur dont fait preuve ici Justin témoigne d’un attachement moral au bien fondé de son emploi⁷⁹ tout autant qu’une capacité à maîtriser la numératie⁸⁰. Mais dans le cas précis, la volonté d’éloigner ses pensées de sa situation critique (il s’est endetté la veille au *Cercle vert*) ne sera plus suffisante. Le nombre va prendre une nouvelle dimension que Justin ne parvient plus à contrôler :

Ses petites préoccupations de métier, ses pensées, si habituelles qu’à chacune il assignait automatiquement une correspondance matérielle, étaient crevées par une brèche, toute son âme était dedans. Une brèche de quinze cent francs. Le chiffre roulait dans sa tête fiévreuse, les unités se combinaient par dizaines, par centaines : quinze fois cent, cent-cinquante fois dix, quinze cents. Et Justin, accoutumé à manier des nombres avec une indifférence professionnelle, découvrait qu’un nombre pouvait avoir une physionomie et que, pour s’exprimer avec les mêmes chiffres, tous les nombres n’étaient pas d’une même valeur. Ayant interrogé Jeannerin sur le montant d’une certaine facture, il lui fut répondu quinze cents ; mais ce quinze cents, Justin l’enregistra sans songer à établir une relation entre ce nombre et celui qui battait dans sa cervelle ; ces deux expressions, rigoureusement égales, présentaient une totale dissemblance. [...] Ses préoccupations étaient d’ordre uniquement budgétaire et allaient à cette perte sèche de quinze cents francs qui ajoutait une difficulté à sa vie domestique (AR, 188-189).

⁷⁹ Pour davantage de précisions sur la tenue des comptes, je renvoie à Delphine Gardey, 2008, *Écrire, calculer, classer comment une révolution de papier a transformé les sociétés contemporaines (1800-1940)*, Paris, Éditions La Découverte, p. 224 : « La comptabilité est un acte de création (calcul et établissement des comptes) mais aussi de reproduction et de formalisation des comptes. Il y a une obligation pratique mais aussi juridique à ce que les livres soient bien tenus » et p. 225 : « Le code du commerce oblige à ce que la comptabilité soit tenue dans un livre (ce qui est la garantie qu’aucun document n’a été ajouté ou omis, transformé ou repris) ».

⁸⁰ La capacité à manier habilement les nombres se retrouve chez d’autres personnages romanesques. Dans *Le Chemin des écoliers* (1946), Antoine, âgé de seize ans profite de ses dispositions pour les mathématiques pour tenir à distance son père, p. 708 : « Fort en mathématiques, il exagérait un peu une disposition naturelle à la gravité et, à en croire Pierrette, jouait les savants. Son père avait souvent la tentation de le houspiller, mais fermé lui-même aux plus simples mathématiques, cette tête algébrique lui imposait ».

Le nombre n'est plus un matériau que Justin peut manipuler mais une menace car quelle que soit la façon de désigner ce nombre, il prend forme. L'employé comptable doit alors fouiller méthodiquement sa biographie pour extraire le sens de ce nombre qu'il ne peut ni effacer ni corriger :

« La femme tentaculaire, songeait-il avec un ricanement intérieur, le mari fourvoyé sur la pente fatale et la chaste épouse. Quinze cents francs de conclusion. Ce n'est pas bien cher. Le rachat à quinze cents francs plus un baiser conjugal. C'est pour rien. [...] Ha, ha, le miracle des quinze cents ! » (AR, 189-190).

En réalité, Justin voit son existence se dégrader à partir du moment où il commence à jouer aux jeux de hasard. C'est à partir de cette activité qu'il ne peut plus avoir de contrôle sur les nombres : « Deux cent francs de gain en dix minutes, quatre cents francs, six cents, une confiance extraordinaire dans sa chance et puis la chute, les six cents francs jetés au hasard sur un tableau et fuyant sous le râteau du croupier » (AR, 189). La mesure du temps s'emballer comme l'importance des sommes jouées. Justin n'est plus dans l'approche rationnelle du nombre mais dans la perspective des probabilités. En jouant une partie de sa destinée, il hypothèque son avenir de façon irrémédiable.

S'en remettre à la chance ou la tenir à distance, le cas de M. Rasselène et de sa fille

Deux autres personnages présents dans *Aller retour* ont un rapport particulier avec la notion de hasard⁸¹. M. Rasselène éprouve une angoisse importante à l'idée de ne pouvoir maîtriser les aléas du quotidien : « Il arrivait à M. Rasselène d'être pris d'anxiété soudaine pour n'avoir pas fait telle chose au lieu de telle autre, car il calculait sans cesse ce qui aurait pu être, déplorant de ne pouvoir agir de plusieurs manières en même temps » (AR, 144). Sa fille, au contraire, manifeste une attirance très forte pour les jeux de hasard :

Elle avait choisi d'étudier le droit qui l'avait sollicitée comme la règle d'un jeu compliqué, mais elle ne fréquentait que peu la faculté et ses loisirs la conduisaient trop

⁸¹ Dans son article « Les Jeux du hasard », publié dans *Marianne* le 29 août 1934, Marcel Aymé établit ironiquement un parallèle entre la prospérité de l'univers de la Bourse et le déclin des établissements de jeu : « [...] le boursicotier s'appuie constamment sur la certitude qu'il accomplit une fonction sociale, et l'on ne peut pas dire qu'il soit dans l'erreur. Ses combinaisons, ou plutôt ses dispositions, ne sont pas des amusettes, mais le résultat de mûres réflexions. Bien qu'elles n'aient pas, à beaucoup près, un fondement aussi raisonnable que les martingales du tapis vert, elles empruntent à l'appareil solennel du marché des valeurs une apparence de sérieux et de gravité. [...] Voilà justement ce qui manque aux jeux dits de hasard et confère aux gestes du joueur quelque chose de gratuit. En période de crise économique, quand l'argent a honte de se montrer, il a besoin d'un prétexte honnête pour paraître sur les tables de jeu. » Marcel Aymé, *Du côté de chez Marianne, Chroniques 1933-1937*, *op. cit.*, p. 205-207, ici p. 206-207.

souvent sur un champ de courses, voire dans une maison de jeux. L'inquiétude du hasard, spéculative chez son père, s'était pour ainsi dire solidifiée chez elle, avait dégénéré en une passion effrénée du jeu, soigneusement dissimulée à son père et qui était le mystère de ses yeux pers (AR, 148).

Raymonde Rasselène est sous l'emprise des jeux de hasard, elle semble appartenir à un univers autre dans lequel elle s'oppose aux convictions paternelles :

Ce n'était pas un plaisir d'avarice que Raymonde demandait au jeu, mais celui, plus rare, de commander au hasard, émotion parfois si précise qu'elle avait l'impression de le sentir concrété, de chair, mais fuyant. La poursuite de cette quadrature du hasard vrillait son cœur en arrêt devant le possible de mille petits remous qui s'apaisaient sur une finale aiguë d'émotion en lui laissant au fond de l'âme un goût d'impuissance exaspérée. [...] Raymonde, possédée par le baccara, n'avait plus rien de secret dans la physionomie (AR, 177).

Sa perception rationnelle est mise à mal, elle est « possédée » comme si ce goût du jeu répondait à une invitation démoniaque. On notera la présence dans l'établissement de jeu de dialogues qui ne parle qu'aux initiés : « — J'abats huit. — Non, neuf. — Trop tard, on ne mise plus. — Il l'a fait exprès. — Tire à six ! non tout de même... — J'abats neuf. — Ah, la barbe, je change de tableau. » (AR, 176). Ainsi, dans cette communauté de joueurs, Raymonde s'en remet à la chance tout en s'imaginant pouvoir la contrôler⁸². Cette passion ne se manifeste cependant que dans des espaces réservés et à des moments précis. Ce n'est pas le cas de Rodolphe, dans *Brûlebois*, pour lequel, la passion des nombres envahit littéralement son corps et son esprit.

La pensée régie par le nombre fini de l'univers : le cas extrême de Rodolphe

Rodolphe est un personnage excentrique, empli d'« idées baroques » (B, 12) qui vient perturber le doux quotidien de la famille Reboudin. Celui qui partage « l'humanité en deux catégories, les “dos ronds” et les “dynamiques” » (B, 22) est en perpétuelle recherche de Dieu. Le chapitre X de *Brûlebois* commence par une déclaration presque archimédienne : « Charles ! Je sais ! » (B, 56). Puis le narrateur nous décrit les conditions dans lesquelles se déroule la démonstration de la trouvaille :

⁸² « Introduit dans le contexte d'un jeu par l'institution du pari, l'argent peut être considéré comme une sorte de réification des chances de chaque joueur individuel d'une collectivité de joueurs. Un pari définit les chances de l'issue du jeu, telles qu'elles sont supputées par les joueurs qui le font. » Thomas Crump, *Anthropologie des nombres. Savoir-compter, cultures et sociétés*, op. cit., p. 230.

Il était blême et grelottait comme une pythie. Il les poussa dans sa chambre et s'assit un instant, muet. Charles et Brûlebois, impressionnés s'étaient découverts. Rodolphe les prit par la main et les conduisit devant le mur, face à la fenêtre. Le papier, sur une largeur d'un mètre environ, en avait été arraché, et sur le plâtre ainsi découvert, des signes étaient tracés au charbon. Il y avait l'alphabet depuis *a* jusqu'à *z*, répété en caractères majuscules, des signes de ponctuation et des chiffres (*B*, 57).

La mise en scène très théâtrale est un amalgame de schèmes hétéroclites tels que les présente la voix narrative. Rodolphe puise dans les symboles mythologiques (la pythie), préhistoriques (signes tracés au charbon), scolaires (l'alphabet) et crée un univers quasi religieux (Charles et Brûlebois se découvrent). Son discours prend place dans cet espace cosmopolite :

« [...] ce que je veux vous faire entendre, c'est que le langage écrit, par quoi peut s'exprimer toute pensée humaine, est limité. Par voie de conséquence, nous devons donc admettre que le domaine de la pensée est inexorablement borné. [...] Cela étant, nous devons tout naturellement conclure à la finité de l'univers, et alors nous touchons Dieu. En dehors des limites du monde, derrière cette cloison qui choque notre pauvre bon sens, qu'y a-t-il ? » Il s'interrompit comme au théâtre les acteurs ménagent un effet. Il ajouta : « Il y a Dieu. [...] » (*B*, 58).

La démonstration ne convainc pourtant pas Charles et Brûlebois et déclenche de ce fait la colère de Rodolphe : « Tu ne saisis pas que ce qui fait la force de l'extra-fini, c'est justement d'être étranger aux hommes, d'être immuable, de s'imposer comme un chiffre à Buenos Aires comme à Pékin, [...] » (*B*, 59). Ensuite, Rodolphe agit comme si ses auditeurs adhéraient à sa thèse. Il mandate Brûlebois pour faire « du prosélytisme dans les cafés » (*B*, 61) ce que ce dernier va s'empresse de mener à bien car « l'assurance de recevoir, chaque jour, un nouveau billet, promesse de tant de litres de vin, [...], le pénétra de la grandeur de Dieu » (*B*, 62). Quant au jeune Charles, attristé par la folie de ce cousin, il se livre à Beudot qui finira par faire interner Rodolphe cinq chapitres plus loin. Le langage de ce dernier ayant sombré dans des délires illuminés :

« [...] Léonard, mon frère par-delà l'alphabet, ne dépouilleras-tu point la bure grossière pour te vêtir de simplicité et augmenter ta surface astrale en offrant ta nudité aux ondes de l'au-delà ?[...] Par le prestige des nombres, j'ai mis l'hypocrisie à cul, j'ai châtié les puissances du mal, et aujourd'hui je veux faire de toi le réceptacle ventru de la vérité. Dépouille, Léonard, dépouille ces vêtements obscènes pour que puisse ma main

t'administrer le clystère sublime des joies affranchies de toute mécanique. À ta gauche se placera le fumier, à ta droite l'univers précieux, et ton nombril s'exaltera dans la beauté [...] » (B, 95).

La logorrhée très rabelaisienne⁸³ de Rodolphe ne doit pourtant pas faire oublier au lecteur l'existence réelle de certaines théories sur la finitude de l'univers en cours au début du XX^e siècle⁸⁴. Le malheur de ce personnage réside dans son enfermement physique et mental au profit de sa quête de la preuve mathématique de l'existence de Dieu. D'autres personnages se laissent également prendre au piège de la numératie et ne trouvent qu'une échappatoire dans le suicide.

L'algèbre mortifère : l'exemple du suicide

Aurélie Coindet ne semble pas avoir d'autres solutions que la mort au tout début de *La Table-aux-Crevés*. Ses prières restent vaines si l'on en croit le narrateur qui précise : « Cette Madone, [...], devait donner le mauvais signe à la pauvre algèbre qui hantait parfois le cerveau de l'Aurélie » (TAC, 215). Doit-on conclure que la paysanne ne pouvait survivre dans un univers porteurs de symboles et de formules qu'elle ne maîtrise pas ? La décision de mettre fin à ses jours tient dans ce regard qui va de « l'air sec d'avril, d'un bleu si dru dans les lointains » (TAC, 215) au « coin du jardin où la haie vive faisait une ombre fraîche » (TAC, 215). Le désir de s'extraire de ce quotidien borné et pauvre pour un horizon sans limites semble avoir été l'élément déclencheur de la pulsion de mort.

J'ai déjà proposé l'analyse de l'ingénieur Jardin⁸⁵ dans *Maison Basse* (1935). Je reprends ici l'exemple de ce personnage car sa relation aux nombres est tout à fait singulière :

Jardin croyait à l'existence de certaines régions obscures formant des solutions de continuité dans l'intervalle qui séparait le petit nombre du grand. Le mécanisme de l'économie se dérangeait à l'intérieur de ces espaces vides qui ne transportaient plus les

⁸³ On notera en effet l'abondance de termes se rapportant au bas corporel. Je renvoie à la lecture de Mikhaïl Bakhtine, « Le "bas" matériel et corporel chez Rabelais », *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 366-432.

⁸⁴ « Un texte inédit de Marcel Aymé apporte une preuve supplémentaire que lui-même a partagé le goût de l'oncle Rodolphe pour les raisonnements mathématiques sur la finitude. Il s'agit d'une critique d'une étude de Julien Benda sur l'infini. La question de la finitude était manifestement à l'ordre du jour, en ces années-là. [...] Dans les trois pages serrées du texte inédit, Marcel Aymé s'amuse à démontrer que les démonstrations de Benda dans *Essai d'un discours cohérent sur les rapports de Dieu et du Monde* (1932) ne tiennent pas debout. » Ebbe Spang-Hanssen, *La Docte Ignorance de Marcel Aymé*, op. cit., p. 56-57.

⁸⁵ Je renvoie à mon analyse sur « La ligne de vie, des personnages à l'épreuve du temps qui file », p. 94-96. Je souligne la cohérence entre l'obsession du tracé linéaire et la passion des grands nombres chez ce personnage de Marcel Aymé.

notions séculaires du trafic. C'était comme une maladie des nombres. [...] Cette maladie des nombres ne lui semblait pas seulement se manifester dans les phénomènes économiques, il croyait encore en apercevoir les symptômes dans sa folie du suicide (MB, 271-272).

Et

— [...] Ces temps derniers, j'ai eu des ennuis avec les nombres et je suis même allé très loin... [...] La vie, les êtres, les objets, ont toujours un support arithmétique, autrement dit, tu mesures tant de centimètres, tu pèses tant de kilogrammes, tu as tant de litres de sang, etc... Je m'étais donc attaché à ces aspects nombrables de la vie... d'ailleurs, j'ai toujours eu un faible pour les nombres et c'est stupide : il n'y a rien de plus décevant, rien de plus traître que les nombres (MB, 325-326).

Le caractère obsessionnel de la relation entre l'ingénieur Jardin et les nombres se concrétise dans le désir permanent du suicide. Le personnage est hanté par la numérotie au point de ne plus pouvoir y lire des signes purement abstraits. Il leur prête une matérialité qui devient un danger dont il faut, en tout cas le croit-il, se défaire. Habitant volontairement le grand immeuble⁸⁶ où il espère se dégager de cette emprise néfaste, l'ingénieur Jardin ne fait en réalité que simplement retarder le moment ultime.

Dans cette partie sur l'individu et la numérotie, je donne le dernier mot à Justin Galuchey. Ce dernier arrive à se convaincre de l'aspect factuel du nombre : « Le directeur était à dix mètres, très loin, et les employés étaient six, rien qu'un nombre » (AR, 173). Mais à force de miser sur le hasard, il perd entièrement la maîtrise des nombres. La chute est douloureuse, il ne peut même plus prétendre ressembler à ces deux collègues, Larousselle et Barillet qu'il décrit, admiratif, au début du roman : « Quels numéros, ces deux-là, non ! » (AR, 115).

⁸⁶ « Il est précisé à plusieurs reprises que le suicidaire a délibérément choisi un appartement dans la grande maison parce qu'il se sent en harmonie avec elle. Le nombre s'y délivre des caractères spécifiques de l'unité, et l'individu se dissout. La grande maison porte en elle la mort, justement parce qu'on ne lui a pas imposé de limites raisonnables, celles du vivant. » Ebbe Spang Hanssen, *La Docte Ignorance de Marcel Aymé, op. cit.*, p. 101.

Partie 4. L'oralité individuelle et collective à la croisée des voies(x)

« *Qu'est-ce que vous avez l'air avec votre
air... [...] Qu'est-ce que vous venez me
chanter ?* »

— Urbain Coindet à ses beaux-parents (*TAC*, 226)

La présence de l'oralité au cœur du texte littéraire doit nous interroger sur les motivations de cette existence. Ainsi, il nous faut distinguer ce qui relève de l'individuel et du collectif, en cerner les enjeux et responsabilités pour les personnages et pour les communautés décrites. Les croyances religieuses sont l'exemple d'une mise en conformité des oralités d'après un système collectif doublée par des appropriations populaires, individuelles et locales.

4.1. Quand la communauté prend la parole

La prise de parole des personnages est parfois l'instrument d'une voix collective. Dans les romans de notre corpus, l'attention sera portée principalement à *La Table-aux-Crevés*. En effet, l'intrigue se concentre autour de deux drames individuels qui vont impliquer l'ensemble de la communauté. La gestion de la mort violente d'Aurélié Coindet va nous permettre de lire les différents échanges entre les individus et les manières de « faire les morts¹ » au sein de l'intrigue romanesque.

4.1.1. Communauté de vie et cercle de parole au cœur de la rumeur

À l'intérieur des communautés, la parole peut être assimilée à la nouvelle mais aussi au bruissement sonore des on-dit. Nouvelles et rumeurs sont examinées par le narrateur et

¹ Yvonne Verdier, 1979, « La Femme-qui-aide. « Faire les morts » », *Façons de dire, façons de faire*, Paris, Gallimard, p. 101-108.

mettent en évidence une circulation entre l'individu et le collectif, entre le public et le privé, entre une information vraie et les racontars.

Le cheminement de la parole vive

Si on ne connaît pas toujours le point de départ d'une information orale (« à la nouvelle de la double mort, qu'ils avaient apprise on ne savait comment » (*B*, 50)), on peut observer la manière dont elle se déplace. Car la parole des personnages, objet immatériel, circule pourtant. Dans *La Table-aux-Crevés*, on peut suivre le cheminement de l'annonce de la mort d'Aurélie Coindet. Dès le premier chapitre, à la seconde ligne, le narrateur en informe le lecteur. Puis, le mari, en découvrant le corps, appelle son ami Victor : « “Victor, eh Victor !viens vite...” [...] “ C’est le malheur qui est entré dans la maison. Quand je suis parti ce matin à la foire de Dole, je me serais guère douté que ça serait fini ce soir. L’Aurélie s’est pendue” » (*TAC*, 217). Urbain Coindet interpelle son ami et tient un discours déstructuré, symbole du choc émotionnel. En effet, chaque phrase se centre sur un sujet différent (le malheur, Urbain Coindet, Aurélie). La mort rythme ces phrases en devenant de plus en plus précise (malheur, fin, pendaison). Puis le mari, « soulagé de pouvoir s'épancher, racontait » (*TAC*, 218). Victor devient alors un témoin du drame et un vecteur de la parole de son ami. C'est à ce titre qu'il annonce la mort de manière brutale au café du village où se concentrent une partie des habitants du village : « “L’Aurélie à Coindet s’est pendue” » (*TAC*, 222). La nouvelle modifie d'emblée le cadre sonore du lieu : « Un vacarme de chaises, de pieds, de pieds de chaises, et puis des exclamations. Tout le monde parlait à la fois » (*TAC*, 222). Le brouhaha suggéré s'accompagne de la confusion lexicale de la voix narrative qui amalgame « chaises », « pieds » et « pieds de chaises ». Après la cuisine d'Urbain Coindet, le café est un point d'écoute du récit. Victor va y résumer le suicide :

Truchot répondait brièvement aux questions.

« Je passais sur la route, voilà Coindet qui m'appelle. “L’Aurélie s’est pendue” qu’il me dit. On entre dans la cuisine, elle était pas décrochée, il arrivait de la foire. C’est moi qui a coupé la corde. Elle était pas belle à voir, je vous le dis. Ce pauvre Coindet, il faisait pitié » (*TAC*, 222).

Les réponses de Victor apportent les éléments chronologiques et spatiaux qui encadrent la découverte du suicide. Mais il ne se contente pas de résumer fidèlement les faits. En tant que témoin direct, il raconte son rôle (la corde coupée) et donne une conclusion à l'événement. Ainsi, il lie l'apparence hideuse de la mort et la souffrance morale endurée par le

mari, transformé en veuf. Le récit de Victor met d'abord fin au tumulte provoqué par la mauvaise nouvelle : « Il y eut un moment de silence, on se regardait avec des têtes de circonstance » (*TAC*, 222). Le discours se crée alors dans un cercle de parole (« un cercle se forma autour de Truchot » (*TAC*, 222)). Puis, comme les mots de Victor annonce les maux qui vont toucher la communauté dans son ensemble, la parole se remet en mouvement : « Truchot partit tout de suite et les buveurs se hâtèrent derrière lui pour répandre en tout Cantagrel que l'Aurélié venait de se pendre jusqu'à la mort » (*TAC*, 222-223). Le narrateur insiste sur l'occupation de l'espace (« répandre », « tout Cantagrel ») comme si rien ne peut empêcher le déplacement de la parole vive. La même image est évoquée dans le chapitre III lorsque les parents de la défunte veulent convaincre la communauté du caractère tronqué de cette mort : « Au matin, à l'heure où les hommes sont partis pour les champs, elles s'en allaient aux quatre coins de Cantagrel parler dans les oreilles. Elles s'étaient partagé le pays [...] » (*TAC*, 230). La stratégie de la famille Milouin repose ainsi sur la capacité de circulation de la voix émise. On retrouve enfin ce parcours semblable lorsqu'Urbain Coindet et Jeanne Brégard reviennent au village après une fugue de trois semaines :

Coindet était rentré, on ne savait quand ni comment, mais Guste Aubinel l'avait aperçu dans la matinée sur le pas de sa cuisine. [...] Jusqu'à midi, la nouvelle resta cantonnée dans le quartier de Coindet, en deçà de la route de Blévans. L'Hortense Aubinel, en allant s'approvisionner chez la Cornette, apprit l'événement à la grande Clotilde et à la Bossue de la Maison-Neuve. [...] À 2 heures après-midi, tout Cantagrel connut le retour de Coindet avec la Jeanne Brégard (*TAC*, 313-316).

La narration nous renseigne à la fois sur la situation géographique et la chronologie de l'information. De nouveau, la nouvelle finit par emplir tout l'espace de la communauté.

La rumeur est mentionnée dès le premier roman, *Brûlebois* et souligne des stratégies individuelles face au pouvoir de la communauté. Par exemple, la Lune « entret[ient] avec soin le bruit de sa maladie de cœur » (*B*, 6) pour échapper au destin de soldat. Elle est même décrite visuellement lorsqu'Hector Reboudin fait courir le bruit de sa maladie². Là encore la rumeur prend naissance au café où les conversations publiques véhiculent une parole privée. Mais la rumeur s'établit aussi sur un présumé d'authenticité.

² Pour rappel, « Le mot courut le long de la rangée de droite jusqu'au comptoir de la patronne, d'où avec un nouvel élan, il revint par la rangée de gauche mourir à la porte » (*B*, 37).

La rumeur : de l'adhésion à une voix totalisante...

Madame Reboudin va devoir prouver par écrit³ le non fondé de l'annonce de son mari. En effet, lorsqu'elle veut s'expliquer auprès de ses amies, la véracité de la rumeur ne peut être démentie : « Sans succès, Mme Reboudin tenta de faire entendre la voix de la vérité. Personne ne la crut » (B, 37). La nouvelle, née au milieu d'un groupe d'hommes puis transmise aux épouses respectives ne peut pas être remise en cause par ces dernières. En réalité, les informations révélées sont associées à la notion de savoir. Ainsi, dans *La Table-aux-Crevés*, certaines personnes se rallient à la thèse du meurtre proposé par la famille Milouin :

« [...] Une femme qu'avait tant de mérite, une catholique entre les bonnes, on se demande pourquoi qu'ils ont ben pu la tuer.

— La tuer ?qu'est-ce que vous dites là.

— Oh, je dis ce que tout le monde sait, ce que tout le monde dit. Maintenant, n'est-ce pas...

— Voilà une chose qu'on ne m'a pas dite. Pourtant c'est M. Forgeral qui m'a annoncé la nouvelle. [...]

— Je ne dis pas, monsieur le curé, mais vous savez ce que c'est. Le maire, c'est le maire (TAC, 255).

Le personnage de Guste (Auguste/ Juste) Aubinel agrège ses réflexions à la rumeur, ce que « tout le monde sait/dit » face à l'abbé Richard. Mais le paysan se retranche derrière le pronom personnel du collectif « on se demande » et n'affirme pas entièrement ses paroles. La négation (« je ne dis pas »), revêt un caractère humoristique puisqu'il est au contraire en train de parler. De la même manière les expressions « n'est-ce pas » ; « vous savez ce que c'est » tendent à établir une proximité entre les deux hommes en se basant sur un faux savoir. Le lecteur ne peut que sourire de la rhétorique utilisée puisque lui, à la différence des personnages, a connaissance des faits évoqués. La rumeur, savamment propagée par la famille Milouin, s'établit sur le présupposé de la vérité détenue par le plus grand nombre au détriment d'un individu⁴. C'est ainsi que la mère Milouin parvient au tout début par convaincre le naïf garde champêtre : « “Pendue ? Allons, dis-le que tu le crois. Tu ne sais donc pas, malheureux, tout le pays le dit déjà. L'Aurélié ne s'est pas pendue, on l'a pendue” » (TAC, 231).

³ Cette analyse est menée dans ma sous-partie *Quand la ligne d'écriture fait perdre le sens*, p. 123-124.

⁴ « Les caractéristiques de la rumeur telle qu'elle est traitée dans les romans et les films fondent notre conception du phénomène : vraies ou fausses, les rumeurs laissent des traces. La rumeur est ce trait du destin qui transperce la vie des héros sans qu'ils n'en puissent rien. La rumeur y circule la plupart du temps de bouche à oreille, ou parfois par des missives anonymes... » Pascal Froissart, 2002, *La Rumeur*, Paris, Belin, p. 29.

L'abbé Richard convoque également la parole de la communauté pour obliger Urbain Coindet à expliquer son attitude envers Jeanne : « “On m’a dit que vous vous étiez fiancés, et d’étrange façon. On m’a dit que vous vous étiez fiancés au café, contre le gré de son frère et, probablement, du père ?” » (*TAC*, 297). La répétition « on m’a dit » souligne l’insistance du prêtre qui souhaite avoir une confirmation de ces dires. En effet, le caractère charivarique / problématique de cette union n’a pas échappé au prêtre.

À la méfiance des racontars

La rumeur peut cependant être questionnée⁵. Elle l’est de deux manières différentes selon que l’on se place du côté de l’innocence avec Capucet ou du côté du raisonnement avec l’abbé Richard. Capucet qui « était bien obligé de comprendre et [qui] ne doutait pas » (*TAC*, 231) va préférer prêter foi à la version individuelle du veuf. Sa conclusion nous permet de comprendre de quelles façons, la candeur du personnage le protège des conséquences de la rumeur : « “Je suis content que ça soit pas vrai. Ça m’étonnait de toi. Elle aura causé sans savoir” » (*TAC*, 243). Le garde champêtre n’accuse pas la mère Milouin de mensonges, il lui prête généreusement une simple méconnaissance des faits. Quant au prêtre, il va mener sa propre enquête pour interroger la véracité des propos communs:

« Monsieur Forgeral, dit-il, je voulais aller chez vous pour vous parler. Mais je ne vois pas d’inconvénients à le faire devant tout le monde. Je voulais vous entretenir des mauvais bruits qui circulent sur la mort d’Aurélie Coindet et sur Coindet lui-même. Qu’en pensez-vous ? [...] Mais qu’est-ce que vous savez de l’affaire ? Vous avez vu les gendarmes ? » (*TAC*, 264).

L’abbé Richard n’utilise pas le mot « rumeur » mais son synonyme étymologique « mauvais bruits ». À la différence du garde champêtre qui ne peut douter de la sincérité des paroles prononcées, l’homme d’église doute de la parole humaine et multiplie les questions. Il s’adresse particulièrement au représentant politique (le maire Forgeral) ou étatique (les gendarmes). Contre la voix populaire, locale, orale il examine le discours raisonné,

⁵ « La rumeur est souvent une information insolite, une révélation que son détenteur présente avec des préventions parce qu’elle n’a pas encore fait l’objet d’une validation publique par une source crédible, identifiable et incontestable. Son énonciation s’apparente donc à un échange clandestin. L’énoncé de la révélation emprunte aux registres de l’indéfini (“on raconte ...”), de l’impersonnel (“il se dit ...”) ou du conditionnel. Dans sa posture, l’énonciateur adopte le ton de la confiance, du secret révélé. S’il veut marquer sa distance avec la révélation parce que trop peu crédible ou trop scabreuse, il la présente comme une “rumeur”, des “on-dit”, des “racontars”. Si, au contraire, il entend l’accréditer, il dit la tenir d’un ami, ou de l’ami d’un ami très bien informé. » Philippe Aldrin, 2005, *Sociologie politique des rumeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 50-51.

institutionnalisé, qui s'appuie généralement sur l'écrit (le procès-verbal, ici juste évoqué comme possible). Sa conclusion engage par contre la responsabilité de ceux qui prêtent leur voix au bruit public⁶ : « Devant tous les verres de bière, lui chétif, il se mit en prière, fit son signe de croix, et déclara, non sans effort : "J'engage tous les fidèles qui ont été imprudents à faire leurs excuses à Coindet. Il n'y aura pas de service religieux" » (*TAC*, 265).

D'autres personnages vont également rejeter la rumeur, ne serait-ce que par respect pour une amitié sans réserve. C'est le cas de Victor qui reconforte son ami Urbain Coindet : « "Pourquoi que tu te tourmentes. C'est les racontars de Milouin, comme tu dis ; et qu'est-ce que c'est que Milouin. Un homme pas propre, un vieux rogneux, menteur, et connu de tout Cantagrel" » (*TAC*, 245). Le substantif « racontars » composé d'un suffixe péjoratif est relié à son portrait physique et moral. L'homme est décrit comme sale, assimilé à une maladie (rogneux comme s'il était atteint de la gale) et pour finir sa parole est douteuse car c'est un menteur. En réalité, Milouin joue un jeu dangereux car il fait circuler des commérages sur un villageois au sein du hameau. Or, comme nous l'avons déjà vu, il existe une inimitié notoire entre gens du village et gens du hameau. Et le vieux paysan ruse en faisant naître l'esprit de compétition⁷ entre les deux groupes :

Brégard n'aimait pas bien que Milouin confondît dans la même réprobation les chrétiens de Cantagrel et les chrétiens de Cessigny. Ils avaient beau être de la même paroisse, il y avait de la différence.

« Qui c'est qui vous a dit qu'on a peur de se défendre. Causez pour vous. À Cessigny, c'est une autre affaire » (*TAC*, 236).

La suite du récit va par ailleurs prouver l'inefficacité des manigances sournoises de Milouin face à la parole du prêtre :

Un soir, Milouin se rendit à la cure et, fort de l'inconduite de Coindet, des rumeurs perfides qu'il avait accréditées à Cantagrel, réclama au curé un service religieux à la mémoire de l'Aurélie.

⁶ D'après le TLFi, (Droit) *Bruit public* : « Opinion générale pouvant servir de preuve en l'absence d'autres indices ».

⁷ « L'effet déformant que la dynamique de la compétition, au sein de groupes très soudés, a sur les croyances du groupe en général et sur les éléments de commérage en particulier, consiste en une distorsion qui tire vers la conviction la plus favorable, la plus flatteuse, à l'égard de son propre groupe, et vers la conviction la plus défavorable, la plus dévalorisante, à l'égard des insoumis de l'extérieur, et qui s'accompagne dans les deux cas d'une tendance à la cristallisation. » Norbert Elias, Francine Muel-Dreyfus, « Remarques sur le commérage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 60, novembre 1985, Images "populaires", p. 23-29, ici p. 26.

« On pourrait même faire une chose, ça serait de la déterrer. Le cercueil a sûrement point de mal, on le ferait passer à l'église. Pour Forgeral, je trouverais toujours moyen de m'arranger... »

Le curé le mit à la porte. La démarche du vieux lui avait révélé la campagne de calomnies qui était menée contre Coindet. Dès le lendemain il s'occupa d'y mettre un terme et s'en alla, de porte en porte, solliciter les consciences des paroissiens (TAC, 318).

Les racontars sont devenus des calomnies et discréditent la parole de Milouin. Ce dernier se trahit lorsqu'il inclut la communauté dans ses projets personnels. La répétition du pronom indéfini « on » prouve pour l'abbé Richard la démarche d'un homme qui veut manipuler la communauté. Milouin, lui-même avait souligné le caractère dépréciatif du racontage : « "Il dit qu'elle s'est suicidée, il raconte ça, oui, pour qu'on l'enterre civilement, pour pas qu'elle passe à l'église" » (TAC, 245). Il s'est en réalité, pris dans le piège des paroles douteuses qui bruissent à l'intérieur de la communauté. Le vieux paysan est raillé par les membres de sa communauté mais il est aussi définitivement exclu du hameau⁸ :

L'aventure tournait un peu à la farce, une mauvaise farce pour Milouin. Le vieux, déjà mal vu au hameau avant le départ de Coindet, y était honni depuis qu'il avait parlé d'une Brégard avec une irrévérence qu'il devait regretter. [...] La Jeanne avait fait à son plaisir, cela regardait les Brégard ; un paysan du plat n'avait pas à en faire des contes, surtout Milouin. Qu'il ne s'avisât donc point de remettre les pieds à Cessigny (TAC, 319).

Le substantif « contes » est à rapprocher du verbe « raconter » employé selon le sens dépréciatif par un grand nombre de personnages dans le roman, davantage que comme un synonyme de « narrer » : « on vient te raconter » (TAC, 231) ; « qu'est-ce que vous venez me raconter » (TAC, 236) ; « Elle raconte que je l'ai tuée » (TAC, 243) ; « si tu savais ce qu'ils racontent sur toi » (TAC, 248) ; « on ne vous a pas raconté » (TAC, 254) ; « tout ce qu'il raconte » (TAC, 254) ; « c'est comme si on me racontait » (TAC, 257) ; « ils racontent une chose comme ça » (TAC, 257) ; « on a dû vous raconter des tas de choses » (TAC, 258) ; « pour te laisser raconter tes mensonges » (TAC, 260) ; « ce qu'il vous raconte, ça n'est pas vrai » (TAC, 260) ; « des choses qu'on t'aura racontées » (TAC, 263) ; « ne raconte pas ça » (TAC, 273) ; « on m'a raconté que t'avais jappé après moi » (TAC, 278) ; « elles m'ont même

⁸ « Des acteurs sociaux se livrent à l'échange de rumeurs quand sont réunies, de façon fortuite ou instituée, les conditions d'un *entre-soi*. Le répertoire rumorale emprunte parce qu'il la sert cette dialectique sociale de "nous"/"eux" par laquelle se structurent les identités sociales. Ainsi se dissipe l'apparente contradiction qui place, d'un côté, la réprobation commune du colportage de rumeurs et, de l'autre, la permanence de ce colportage dans tous les milieux sociaux. » Philippe Aldrin, *Sociologie politique des rumeurs*, op. cit., p. 65-66.

raconté des affaires » (*TAC*, 314) ; « qu'est-ce que tu me racontes » (*TAC*, 331). Il y a bien une distance dans la parole collective entre ce qui est dit (la nouvelle) et ce qui est raconté (la rumeur). À cela s'ajoute le langage corporel et la nécessité de recourir à un mode de communication particulier, le bouche à oreille.

Les corps en proximité dans ce bouche à oreille

Comme nous venons de le voir la circulation de la rumeur suppose des corps *in praesentia*, proches les uns des autres. Aussi, la mère Milouin et ses filles, on se souvient, « s'en allaient aux quatre coins de Cantagrel parler dans les oreilles » (*TAC*, 230). Le message dont le contenu est problématique (je rappelle qu'il s'agit d'une accusation de meurtre) nécessite certaines précautions dans sa diffusion⁹. Pour autant, la mère Milouin, sûre de son fait, exerce une autorité physique sur le corps du garde champêtre : « Déjà, elle lui attrapait le bras, lui cornait dans le nez » (*TAC*, 230).

Mais à d'autres moments, ce mode de communication sous-entend le ton de la confiance/connivence. Ainsi, les commentaires privés des employés de bureau au sujet de leur chef de service privilégient ce mode de communication : « Avant la guerre on l'accusait de lécher les bottines du patron et, quand plus de licence fut dans le vocabulaire, on l'appela lèche-cul, de bouche à oreille » (*AR*, 230). Quant à Rodolphe, lorsqu'il tente de partager ses découvertes avec Brûlebois et Charles, il le fait « sur le ton d'une dame qui distille un gros scandale dans l'oreille d'une amie » (*B*, 60). La confiance ou du moins son intention se lit donc dans ces corps qui se rapprochent comme pour réduire l'espace parasite. C'est ainsi que « la grande Clotilde [...] se pench[e] sur le comptoir pour informer d'un bruit scandaleux » (*TAC*, 315). Lorsque Jeanne entre dans l'épicerie, la même scène se répète : « Au fond de la boutique, la grande Clotilde se penchait sur l'oreille de la Bossue de la Maison-Neuve. La confiance était piquante, les deux femmes éclatèrent d'un rire contenu, comme la politesse veut, mais plein de sous-entendus » (*TAC*, 316). Le comportement de la grande Clotilde est pour le moins ambigu car elle adopte un mode de communication privée dans un lieu public, l'épicerie. La voix narrative ironise le procédé en mentionnant la politesse car les

⁹ « Lorsque les messages circulent de bouche à oreille, ils tendent aussi de facto à échapper à la connaissance et, si besoin, au contrôle des autres. Ce bouche à oreille devient alors synonyme de confiance voire de secret (on peut et parfois on doit garder pour soi et comme en soi l'information). » Jean-Marie Privat, « Bouche à oreille », *Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 05 septembre 2017. Accès : <http://publicationnaire.humanum.fr/notice/bouche-a-oreille/>

protagonistes se prêtent au jeu des commérages qui divertit¹⁰ autant l'oratrice que l'auditrice. Ainsi, l'attitude des deux femmes vise à exclure Jeanne de la conversation et donc de la communauté et se trouve en contradiction avec l'idée de politesse. Considérée comme une étrangère depuis sa fugue avec Urbain, Jeanne n'est pas invitée à entrer dans le cercle de parole.

Quant au bouche à oreille entre les amants, il annihile presque entièrement l'espace entre deux corps, comme une fusion de la parole et des pensées. Aussi, lorsque Jeanne veut convaincre Urbain de renoncer à la vengeance, « elle se pench[e] sur lui et parl[e] contre son oreille » (*TAC*, 343). On peut rapprocher cette phrase de l'expression « confidences sur l'oreiller » qui évoque l'intimité à l'intérieur du couple. Mais nous nous trouvons alors dans le cadre de l'échange privé où le public et le collectif n'ont pas leur mot à dire.

4.1.2. Faire la coutume, l'exercice du discours ethnologique au sein de la communauté

La voix collective ne se fait pas seulement entendre au travers de la parole, des nouvelles et des rumeurs. Les façons de faire la coutume, de respecter des attitudes rituelles signalent le poids de la communauté face au libre arbitre des individus. Le traitement rituel de la mort d'Aurélié est à cet égard très révélateur des forces en présence.

Des rites en lieu et place du procès-verbal

Lorsque Victor annonce la mort d'Aurélié Coindet, deux attitudes s'opposent. Félicien, le matelot étranger au village et Capucet le garde champêtre interrogent les raisons : « "Est-ce qu'on a pu établir les causes du suicide ?" La question serait morte de mépris si Capucet n'avait jugé à propos d'y répondre. " C'est vrai, faudrait savoir. Je veux faire un procès-verbal de la chose " » (*TAC*, 222). Capucet se place du côté de la loi institutionnelle, étatique et écrite. Mais ses paroles demeurent lettre morte car Victor gère la nouvelle selon des règles tacites, internes à la structure du village¹¹ : « "— Mais non, dit Truchot. T'occupe pas. T'as qu'à

¹⁰ Norbert Elias, Francine Muel-Dreyfus, « Remarques sur le commérage », art. cité, p. 24 : « Sous toutes ses formes, le commérage a une valeur considérable de divertissement. Si les moulins à commérage tournaient à vide dans le village, la vie perdrait beaucoup de son piquant » et p. 25 : « Dans la plupart des cas, la valeur de distraction et d'amusement d'un commérage semble liée à la présence d'éléments qui flattent l'ego tant du narrateur que de ceux qui l'écoutent ».

¹¹ « S'il y a une *vie* populaire, il y a donc une *loi* populaire, et qui est la règle de la vie du " peuple". [...] L'on peut donc parler d'un *droit* populaire, lequel est distinct du droit officiel. [...] Il est *oral*, et non *écrit*. Il se produit et se transmet par le parler. Il est du droit non rédigé, non promulgué, non codifié. [...] Il est *local* – puisqu'il est oral – quasiment toujours. [...] Il est *privé*, et non patent, et non commun, et non public. [...] ;

téléphoner à la gendarmerie. Moi je m'en vas dire à la femme qu'elle aille veiller. — Demande-lui de passer me prendre, dit la Cornette, j'irai veiller avec elle" » (TAC, 222). Veiller le corps permet à la communauté de prendre en charge le décès dans son immédiateté. Les femmes s'organisent dans un premier temps pour préparer le corps au rite funéraire. Une seconde fois, le rôle des gendarmes est mis au second plan :

Tandis que Coindet se couchait dans la grange sur une botte de paille, la Cornette et la Louise Truchot s'installaient pour veiller la morte. D'abord, elles avaient décidé de faire la toilette funèbre de l'Aurélié. Les gendarmes diraient ce qu'ils voudraient, mais on ne pouvait pas la laisser ainsi toute une nuit (TAC, 223).

Il est intéressant de s'arrêter un moment sur ce « on » car en deux phrases, le changement de sujet nous éclaire sur la représentation du pronom indéfini. Ainsi, les deux femmes prennent les décisions qui leur semblent s'imposer au nom des convenances. Le respect dû à la morte exige de passer outre le contrôle des gendarmes.

Ces derniers vont par ailleurs respecter les pratiques villageoises lorsqu'ils viendront examiner le corps d'Aurélié Coindet : « Il était 10 heures lorsque les gendarmes arrivèrent. On les connaissait bien, c'étaient ceux du chef-lieu de canton. Le brigadier jeta un coup d'œil à la morte, par politesse, et accepta un coup d'eau-de-vie» (TAC, 243). La présence des gendarmes témoigne de la nécessité pour le village de se soumettre aux procédures institutionnelles. Mais celles-ci sont totalement informelles. Il n'y a pas d'enquête, l'examen se limitant à « un coup d'œil » aussitôt annulé par le « coup d'eau-de-vie ». L'échange policé et antinomique (coup d'œil à la morte/coup d'eau-de-vie) traduit véritablement l'assertion de pratiques rituelles pour réguler les drames au sein du village. Encore une fois, le changement rapide du sujet (les gendarmes ; on ; le brigadier) interroge le statut de la voix narrative. En effet, le narrateur mêle sa réflexion avec celle des personnages. Enfin ce sont les paroles des gendarmes qui permettent de faire le lien entre l'événement funeste et sa gestion par les vivants :

Il parlait bien, ce brigadier.

« C'est malheureux, dit-il, d'être fatiguée de la vie dans la fleur de l'âge.

— Pour moi, dit Capucet, c'est le printemps qui y aura dérangé les idées. »

privé, en tant qu'il est suivi sans être publié, et qu'il est observé sans être promulgué ; qu'il n'est pas "officiel", mais qu'il est "officieux", puisqu'il n'est pas l'œuvre du Législateur, mais de l'Opinion ; puisqu'il est *accepté*, mais non pas *établi* ; ou, puisqu'il est la création des gouvernés, et non du tout la création des gouvernants. Il est *du licite en marge des Codes*. » René Maunier, 1938, *Introduction au folklore juridique*, Paris, Les Éditions d'art et d'histoire, p. 6-38, ici p. 13-15.

Un brigadier de gendarmerie ne connaît pas le printemps. Les gendarmes eurent un demi-sourire que le brigadier corrigea d'une parole compatissante.

« C'est toujours ceux qui restent qui sont les plus à plaindre. »

Coindet dit « oui » et comme les gendarmes se disposaient à repartir, demanda :

« Vous n'allez pas à Blévens ? je vous demanderais de prévenir mon frère, il préviendra les autres. »

Les gendarmes promirent et remontèrent à cheval (*TAC*, 243).

Les gendarmes attestent le suicide tout en demeurant dans une attitude d'empathie. Ils ne font pas partie de la communauté meurtrie mais sont des médiateurs entre les communautés (« prévenir mon frère ») mais aussi entre la loi populaire et la loi juridique. Le garde champêtre ne s'y trompe pas car « il aimait les gendarmes qui sont les anges radieux du gouvernement et, en toute humilité, il se réjouissait d'être un peu leur collègue » (*TAC*, 243). Capucet cependant est un représentant de l'ordre public tout en étant intégré à la vie du village : « Il aimait les gens, leurs vaches, leurs clôtures et leur eau-de-vie » (*TAC*, 281).

Mais tous ne respectent pas les comportements requis pendant ces instants de recueillement collectif. Aussi, lorsqu'un manquement à une démarche ritualisée est signalé, cela constitue un outrage fait à l'ensemble de la communauté. Le menuisier se voit ainsi reprocher d'apporter le cercueil en retard et de le fermer trop bruyamment : « "T'aurais quand même pu arriver à l'heure, reprocha Coindet, depuis hier matin qu'il est commandé ..." » (*TAC*, 266) ; « "T'aurais quand même bien pu visser le couvercle, reprocha Boquillot, au lieu de taper comme un sourd" » (*TAC*, 267). La construction symétrique des deux phrases crée un phénomène d'écho et amplifie les reproches faits à l'artisan. Le malaise provoqué par les manières de faire du menuisier affecte en premier lieu le veuf mais est également perçu par tous les membres présents (Boquillot, en tant qu'adjoint au maire est la voix commune). Les malfaçons rituelles traduisent l'importance accordée au caractère performatif de l'oralité.

Aspect performatif de l'oralité à travers le discours ethnologique

La prise en charge du corps mort d'Aurélie Coindet se traduit par une série de gestes symboliques et ritualisés qui exprime une première séparation¹²:

¹² Arnold Van Gennep, 1981, [1^{ère} édition 1909], *Les Rites de passage*, Paris, Picard, en particulier p. 141 : « Le deuil, dans lequel je n'avais vu naguère qu'un ensemble de tabous et de pratiques négatives marquant l'isolement, par rapport à la société générale, [...], m'apparaît maintenant comme un phénomène plus complexe. En réalité, c'est un état de marge pour les survivants, dans lequel ils entrent par des rites de séparation et d'où ils sortent par des rites de réintégration dans la société générale (rites de levée du deuil). [...] Pendant le deuil, les

Après avoir déshabillé l'Aurélié, elles lui avaient mis du linge propre, sa robe du dimanche, et l'avaient couchée sous les couvertures, les mains en croix sur le drap rabattu, un mouchoir sur le visage. Sur la table de nuit recouverte d'une serviette blanche, elles avaient placé une assiette avec un peu d'eau bénite dans le fond, pour humecter le rameau de buis. Après quoi, elles avaient fait un grand filtre de café dont elles buvaient un verre de temps en temps, entre deux récitaions de chapelet. La voix en veilleuse, elles bavardaient sans trouver le temps long (*TAC*, 223).

Cette description des veilleuses insiste sur le caractère performatif de la gestuelle mais aussi de la parole qui s'adapte (la voix est mise en veilleuse). Je propose de comparer cet extrait avec l'analyse ethnographique menée par Yvonne Verdier à Minot :

« [...] je l'habille en principe avec quelque chose de propre (les gens âgés tiennent prêt dans l'armoire leur habit de cérémonie, le costume de mariage ou la robe de lendemain de noce). [...] On lui cache le visage avec une serviette ou un mouchoir blanc ; on lui croise les mains sur le ventre, et on lui met un chapelet dessus avec un brin de buis ». La femme-qui-aide [...] finit d'apprêter la chambre mortuaire en recouvrant la table de nuit d'une nappe blanche sur laquelle elle dispose un verre d'eau bénite où trempe une branche de buis. [...]. La nuit, la femme-qui-aide organise la veillée [...]. A minuit, elle fait le café, sert la goutte ¹³.

Le narrateur propose donc une description réaliste et documentée de cette préparation à la veillée. Les gestes se conforment à une scénarisation rituelle où des objets apparaissent comme des marqueurs symboliques (la robe du dimanche, le mouchoir, la serviette blanche, l'assiette avec l'eau bénite, le rameau de buis)¹⁴. Les femmes, à la fois femmes-qui-aident et veilleuses, garantissent le bon déroulé des opérations rituelles. Mais la famille Milouin va venir troubler ces préparatifs et la querelle qui survient laisse Urbain Coindet seul face à la défunte : « [...] Coindet regarda l'horloge et dit simplement : “ Voilà qu'il se fait minuit.”

vivants et le mort constituent une société spéciale, située entre le monde des vivants d'une part et le monde des morts de l'autre, et dont les vivants sortent plus ou moins vite selon qu'ils étaient plus étroitement apparentés au mort » et p. 142 : « La période de marge dans les rites funéraires se marque d'abord matériellement par le séjour plus ou moins long du cadavre ou du cercueil dans la chambre mortuaire (veillée), le vestibule de la maison ».

¹³ Yvonne Verdier, « La femme-qui-aide. « Faire les morts » », *Une campagne voisine, op. cit.*, ici p. 101-102.

¹⁴ Dans *Gustalin*, le lecteur retrouve une scène de veillée mortuaire au cours de laquelle la citadine Sarah Jouquier se trouve exclue de la communauté car elle ignore justement l'existence de ces marqueurs rituels : « Parmi ces gens endimanchés, au verbe lent, au regard lent, qui la considéraient sans bienveillance, tante Sarah se sentait très dépaysée. [...] Ainsi lorsqu'elle parla de sa robe de deuil, expliquant qu'elle avait été prise de court et qu'il lui fallait s'en remettre au fils de Tournejai, qui allait à Dôle à motocyclette, du soin de la choisir. Pour ces paysans, le fait de ne point posséder une robe de deuil suffisait presque à juger quelqu'un. La mort était une chose assez ordinaire pour que la surprise ne fût pas une excuse. Qui n'avait pas la robe convenable pouvait-il avoir les sentiments convenables ? Le cœur ne s'improvise pas plus qu'un vêtement. Il faut que tout soit tenu prêt, en ordre, à sa place de longtemps » (*G*, 654).

Alors le vieux sortit derrière ses femmes et fit claquer la porte en parlant de cheveux blancs. “Tout à l’heure qu’on renvoyait du monde, me voilà tout seul maintenant”, murmura Coindet » (*TAC*, 229). Les veilleuses ont laissé le rite se déliter bien malgré elles, pensant que les beaux-parents allaient respecter la coutume : « “J’ai appris seulement tout à l’heure que t’avais eu des brouilles avec tes beaux-parents. Si j’avais su, je serais restée la nuit et la Cornette aussi.” » (*TAC*, 244). L’aspect performatif tient donc bien à un respect collectif des pratiques qui tiennent la mort à distance :

Dans la chambre mortuaire, un apaisement confondait les cœurs frôlés des deux femmes contre la mort bien froide, si épaisse dans les coins profonds où la lumière n’éclairait pas. Une fois, la Cornette heurta la table où elles étaient assises et fit vaciller l’abat-jour de la lampe. Des frissons de lumière vive coururent sur le lit de l’Aurélié et la Louise, toute pâle, serra le bras de la Cornette en murmurant : « Jésus » d’une voix pour faire peur. Alors elles poussèrent leurs chaises l’une contre l’autre, heureuses de sentir, en parlant, une haleine de vie (*TAC*, 223-24).

Dans la chambre conjugale devenue chambre mortuaire, les vivants se protègent de la mort en la maintenant à distance comme le montre l’importance de la lumière. Car la mort(e) est ressentie comme une présence néfaste¹⁵ : « La Cornette croyait que l’Aurélié avait été malade subitement, elle n’osait pas dire folle pour ne pas indisposer l’esprit rôdeur de la défunte » (*TAC*, 224). L’atmosphère de peur se matérialise dans l’évocation de la lumière qui porterait des caractères humains (« frissons de lumière vive »). La coalescence de la mort et du vivant se matérialise dans l’opposition entre la lumière vive sur le lit de la morte et la pâleur sur le visage de la Louise. Pour lutter contre cette intrusion funèbre, les vivantes se rapprochent l’une de l’autre et tiennent la mort à distance grâce à leurs paroles. Le rite de séparation manifesté dans la veillée prend alors tout son sens, il convient d’aider la morte à se séparer des vivants et surtout l’empêcher d’effectuer un retour¹⁶ parmi ces derniers. Mais les veilleuses doivent aussi s’assurer, malgré l’accompagnement de la défunte Aurélié, de bien revenir à l’issue de la cérémonie parmi les vivants. À plusieurs reprises dans le texte, il va par ailleurs être question d’enjeu prophylactique pour l’ensemble de la communauté.

¹⁵ Dans la version manuscrite, Marcel Aymé avait noté plus précisément : « [des superstitions leur frôlaient le cœur, elles sentaient, dans leurs cœurs frôlés, un apaisement *biffé*] » (*TAC, Notes et variantes*, 1360).

¹⁶ « Les rites “font” les bons morts et les règles ne s’explicitent partiellement que lorsqu’il survient un échec. Les mauvais morts, c’est-à-dire ceux qui ne cessent d’être présents auprès des vivants, signifient donc un défaut non seulement dans le rituel funéraire mais, plus généralement, dans l’ensemble des rites qui accompagnent la personne du début à la fin de sa vie. » Daniel Fabre, 1987, « Le Retour des morts », *Études rurales*, n°105-106, p. 9-34, ici p. 19.

Enjeu public, enjeu prophylactique

La mort d'Aurélie Coindet n'est pas une mort quelconque. Elle porte en réalité les caractéristiques de la mauvaise mort¹⁷ : elle est prématurée, ne survient pas dans le lit, le corps est suspendu et non pas gisant. La peur de la mort nous est révélée d'abord dans les contacts involontaires des vivants avec le cadavre : « Coindet voulut prendre du champ [...] et heurta le corps de sa femme. Il frissonna, fit un signe de croix avec sa main gauche. [...] Coindet ne se souciait pas de la regarder, encore tremblant d'avoir touché la main froide » (*TAC*, 217). Le corps mort entraîne une véritable répulsion¹⁸ de la part des vivants. Ces derniers vont alors mettre en place dans la scénarisation¹⁹ du cortège une forme d'évitement de la mort contagieuse :

Le cortège chenillant sur la route blanche n'était pas si impatient. C'était bien le cortège à l'Aurélie, pensant à la morte, à la mort, un cortège de mort, mort un peu, mais qui se défendait contre la mort. Chacun avait mis l'Aurélie dans un rond de serviette et, tout en l'ayant à portée de mémoire, était occupé à la recherche de ses habitudes dans une conversation avec le voisin. On parlait de labours, des blés, du prix de la viande, de cuisine, de lessives, de toutes les habitudes qui sont la vie. Ceux qui s'entretenaient de l'Aurélie, interrogeaient le mystère qui l'avait déterminée à rompre une habitude. Jeanne Brégard, dont les regards allaient de son chapelet à la nuque de Coindet, était occupée à nouer une habitude avec la complicité de la Sainte Vierge, et tout le monde se munissait d'habitudes prophylactiques (*TAC*, 269).

La répétition du terme « habitudes » se construit dans un bel effet de symétrie. Les habitudes au pluriel sont du côté du vivant, de ceux qui au travers des pratiques régulières et semblables feignent d'ignorer le sort fatal commun à tous. Mais deux femmes brisent cet

¹⁷ « Dans l'Antiquité romaine et le monde germanique comme dans l'Europe moderne, la notion de "mort prématurée" désigne tous ceux qui n'ont pas bénéficié d'un trépas naturel, ainsi les victimes de mort violente (assassinat, suicide, supplice) et ceux dont la mort a contrarié l'accomplissement d'un rite de passage (les fœtus morts, les enfants morts avant le baptême ou les fiancés décédés à la veille du mariage ...) » Marie-Laure Le Bail, 1994, « Le Mort sur le vif », *La Mort difficile, Hésiode 2, Cahiers d'ethnologie méditerranéenne*, Carcassonne, GARAE, p. 157-177, ici p. 165.

¹⁸ « Déjà le cadavre, le corps de celui qui vient de mourir, provoque la nausée, comme le soulignait Georges Bataille. Ce qui se manipule dans la manipulation du cadavre, ce n'est pas seulement notre hantise de la décomposition, mais ce que le mort porte comme véritable menace. » Patrick Baudry, 1999, *La Place des morts. Enjeux et rites*, Paris, Armand Colin, p. 42-43.

¹⁹ « Toute la passion se réfugie [...] dans la mort violente, qui seule manifeste quelque chose comme le sacrifice, c'est-à-dire comme une transmutation réelle *par la volonté du groupe*. Et ceci, que la mort soit accidentelle, criminelle ou catastrophique, peu importe – à partir du moment où elle échappe à la raison "naturelle", où elle est un défi à la nature, elle redevient affaire de groupe, elle exige une réponse collective et symbolique – en un mot elle soulève la *passion de l'artificiel*, qui est en même temps la passion sacrificielle. » Jean Baudrillard, 1976, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, p. 251-252. L'auteur souligne.

ensemble en faisant interférer dans leur univers quotidien la figure religieuse de la Vierge. Le suicide d'Aurélié Coindet, je le rappelle, est une réponse à une tentation²⁰ car elle « avait une chaude envie de renaître dans la peau dorée d'une Madone des champs » (TAC, 216). Quant à Jeanne Brégard, elle est en commerce avec la Sainte Vierge tout au long du roman et trame ses fils avec patience pour arriver à ses fins.

Un second enjeu prophylactique est évoqué dans le geste d'aspersion d'eau bénite. Ce n'est plus le symbole d'un rite sacré, rappel du baptême mais un geste profane qui intervient encore une fois dans un rite de séparation²¹. Urbain Coindet « à chaque fois qu'il passait devant la défunte, [...] n'oubliait pas de l'asperger d'eau bénite » (TAC, 240). Mais le veuf n'est pas le seul à accomplir ce geste protecteur. Juste avant le cortège, « les gens venus pour l'enterrement attendaient dans un coin de la chambre leur tour d'asperger l'Aurélié d'eau bénite, puis sortaient dans la cuisine ou dans la cour » (TAC, 265-266). L'enjeu, encore une fois dépasse le cadre individuel. En effet, à la toute fin de la cérémonie, « il se fit un silence absolu et toute la commune, sans haleine, se regarda entrer dans la terre » (TAC, 270). L'emploi du verbe réfléchi résume la menace symbolique que fait peser la disparition d'Aurélié Coindet. L'ensemble des habitants voient dans ces rites sa propre mort en vis-à-vis et il semblerait que la gestuelle cérémonielle soit quelque peu inefficace, les vivants se retrouvant un instant « sans haleine ».

Mais il nous faut aussi regarder de quelles façons des habitudes littératiennes interviennent dans cet échange entre morts et vifs.

4.1.3. La littératie s'introduit dans le rituel des morts

La couronne mortuaire, langage des fleurs et épitaphes

Au jour de l'enterrement, lorsque le père Milouin vient voir une dernière fois sa fille, il constate une disparation surprenante :

Tourné vers Coindet, il dit d'une voix sèche :
« Je vois pas la couronne que j'ai fait envoyer à midi. »

²⁰ « [...] la tentation du suicide, l'une des tentations ultimes des *artes moriendi* [...]. » Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, *op. cit.*, p.124.

²¹ « La nuit qui succède au décès est éminemment dangereuse à la fois pour le défunt, dont il faut assurer le sort outre-tombe, et pour les survivants qui risquent la contagion surnaturelle et naturelle. D'où l'invention d'un certain nombre de pratiques de caractère analogique et participationniste. En règle générale, dans la chambre mortuaire on a disposé des instruments prophylactiques, le cierge béni et l'eau bénite toujours [...] ; partout l'aspersion non seulement du corps, mais aussi du lit de quelques gouttes d'eau bénite est de règle, sinon l'âme ne pourrait quitter le corps ou la chambre ; [...]. » Arnold Van Gennep, *Le Folklore français. Cérémonies familiales : du berceau à la tombe*, Paris, *op. cit.*, p. 607.

Cette couronne, commandée la veille au chef-lieu de canton, était un feuillage de perles mauves sur monture de fil de fer, avec une inscription en perles blanches : « À notre malheureuse fille. »

« Je vois pas ma couronne », répéta Milouin » (*TAC*, 267-268).

Le narrateur joue avec le lecteur sur la notion de visibilité. La description nous permet en effet de voir ce qui reste invisible pour Milouin. L'objet mémoriel, forme moderne de l'épithaphe donne à lire, à voir et à entendre. C'est, tout comme les fleurs²², l'intrusion d'une tradition païenne et citadine. La couronne placée sur le cercueil (« le cercueil était au milieu de la chambre, posé sur des chaises et recouvert par les fleurs et les couronnes » (*TAC*, 267)) puis sur la tombe répond à une appropriation par la bourgeoisie du culte des morts²³. Les perles blanches qui forment l'inscription sont à la fois le reflet de l'innocence, de l'enfance et celui de l'être absent. Quant à la couleur mauve, elle fait lien avec la plante éponyme aux vertus émoullientes. Cette couronne a autant pour but d'apaiser la souffrance des vivants que de rendre hommage à la défunte. La symbolique des couleurs utilisées, les matériaux choisis (fil de fer et perles, sans doute en verre) reflètent le détournement du vivant (la production naturelle des perles) vers une production humaine, standardisée, urbaine²⁴.

Mais la forme de la couronne, le cercle, reproduit la figure du cercle de la communauté villageoise autour du corps mort, autour de la tombe. Dans la couronne achetée par les

²² Je renvoie à l'analyse de Jack Goody, 1994, *La Culture des fleurs*, Paris, Seuil.

²³ « Et sur les tombes commenceront à s'accumuler, en nombre croissant à la fin du siècle, les couronnes de perles ou de céramique, les plaques personnalisées ou stéréotypées – « À la grotte sacrée, j'ai prié pour vous... » –, fragiles témoignages par lesquels se réactive un échange continué. [...] Mais c'est que le cimetière exprime de façon codifiée, et canalisée par les normes de l'idéologie bourgeoise, un rapport qui est loin, au fond d'être aussi pacifié qu'il ne paraît : c'est le lieu du travail de deuil, des interrogations sans réponse, sans cesse reformulées. » Michel Vovelle, 2000, [1983], *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, p. 641.

²⁴ On se référera au site du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée: http://www.ethnologie.culture.fr/verre/objetsvoyageurs/perles/diaporama/index_xht.html On peut y lire l'explication suivante : « Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, la France importe les perles de Venise pour la broderie, la passementerie, les accessoires mais également pour la confection de couronnes mortuaires. Le musée a acquis plusieurs couronnes provenant de cimetières du Lubéron et d'autres régions françaises. La forme générale des couronnes était le plus souvent en forme de croix ou de losange. Mais il existait également des couronnes personnalisées telle cette ancre marine de la collection Leroy ou des objets commémorant une activité prisée par le défunt (avion, bicyclette, bateau, etc.). L'enfilage des perles était confié aux femmes qui travaillaient à domicile. La technique consistait à fixer sur une forme en fil de fer rigide des fleurs et des feuilles en perles. Le caractère durable du verre, la finesse et la variété des décors ainsi que le peu d'entretien nécessaire, ont donné à ces objets de longs moments de gloire. Néanmoins, le coût relativement élevé de la fabrication, les changements de mode de vie et surtout l'arrivée des matières plastiques ont eu raison de cet artisanat. La production de couronnes en perles de verre s'est ainsi échelonnée de 1850 à 1960 environ ».

La fabrication de cet objet par les prisonniers est mentionnée par Jean Genet : « Quelques-unes (il s'agit de photographies) sont épinglées avec des petits bouts de fil de laiton que m'apporte le contremaître et où je dois enfiler des perles de verres colorées. Avec ces mêmes perles dont les détenus d'à côté font des couronnes mortuaires, j'ai fabriqué pour les plus purement criminels des cadres en forme d'étoile. » Jean Genet 1948, *Notre-Dame-Des-Fleurs*, Paris, L'Arbalète, p. 10.

parents, le message est adressé à la fille et met en lumière sa condition de « malheureuse ». Les parents dénoncent aux yeux de toute la communauté la situation de leur fille. Le malheur insinue un mauvais coup du sort. Étant mariée, Aurélie est liée au destin conjugal, il s'agit donc bien de mettre en valeur les manquements et la responsabilité d'Urbain Coindet.

Le vieux avait pris possession de la tombe de l'Aurélie et commandé une nouvelle couronne d'un modèle semblable à celui que le frère de Coindet avait remis au placard le jour de l'enterrement. Il se garda d'ôter la couronne de son gendre, car l'ironie de l'inscription « À mon épouse regrettée » n'échappait à personne et manifestait contre Coindet. Au sortir de la messe, les gens faisaient cercle autour de la tombe et les femmes n'avaient pas assez de paroles sévères pour blâmer la conduite d'un mari indigne, parti *gaillarder* après un mois de veuvage. La Léontine Milouin, agenouillée sur l'herbe, pleurait dans son mouchoir. Parfois, elle se plaignait à haute voix et murmurait :

« Ah, qu'y a des hommes qui sont donc salauds, mon Dieu » (*TAC*, 318).

Le terme en patois ainsi que l'attitude corporelle font écho à l'épigraphe²⁵. La visite au cimetière de la mère Milouin est le reflet inversé de celle du veuf :

Jamais il ne fut aussi malheureux que le premier dimanche où il se trouva seul avec la vieille femme. Très tôt, le matin, il était allé au cimetière. Il avait ratissé la tombe, placé des fleurs dans de vieilles boîtes de conserves et planté un géranium, sans ennui, mais sans émotion, comme il se fût appliqué à n'importe quelle besogne (*TAC*, 271-272).

Tous deux visitent la tombe mais la mère Milouin et les femmes du village font figures de pleureuses au milieu d'un public²⁶ lorsque la présence du veuf est solitaire. Urbain Coindet effectue une tâche machinalement sans remettre en cause sa nécessité mais sans éprouver un affect. La visite matinale relève peut-être, cependant, la crainte d'être vu par autrui et est à mettre au compte des faits que le veuf dissimule tout au long du récit. La couronne est symboliquement le centre d'un cercle, sorte de tribunal populaire et l'écrit affiché est un condensé puissant du jugement collectif. Le veuf occulte le sort de son épouse (je rappelle qu'il cache l'ulcère à la jambe, cause selon lui du suicide) et au travers de la formule « à mon épouse regrettée » se positionne au premier plan du drame.

²⁵ La version manuscrite insiste davantage sur la corrélation de la formule et de la gestuelle : « Cette fois, l'inscription était : À notre malheureuse fille chérie. [...] Milouin d'une main ratissait la tombe, l'autre main occupée à maintenir un mouchoir sur son visage » (*TAC, Notes et variantes*, 1382).

²⁶ « La visite au cimetière a été – et est encore – en France et en Italie le grand acte permanent de religion. Ceux qui ne vont pas à l'église vont toujours au cimetière où on a pris l'habitude de fleurir les tombes. Ils s'y recueillent, c'est-à-dire qu'ils évoquent la mort et cultivent son souvenir. Culte privé donc, mais aussi dès l'origine, culte public. » Philippe Ariès, 1975, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, p. 55.

Ces deux couronnes expriment une littérature incorporée. Et le texte inscrit dans les formules non verbales déborde largement du cadre pour établir en réalité une prise de pouvoir. Les matériaux durables de ces deux couronnes imitent l'expression « gravée dans le marbre », comme si les paroles écrites ne se taisaient jamais. Urbain Coindet, en fuite à Dôle avec sa jeune compagne se trouve ainsi dépossédé du lieu. Le père Milouin et sa femme investissent les lieux pour propager leur « parole », leur version des faits.

Quand la mort se compte

Dans le monde paysan, la notion de commande soulignée par la précision géographique « chef-lieu de canton » indique l'importance accordée à l'objet. Symbole de la ville et de la supériorité des codes culturels, la couronne évoque aussi ce que l'on monnaie. On en a un exemple dans *Brûlebois*, lorsque le faste de l'enterrement des époux Reboudin exprime leur importance sociale : « Les corbillards étaient joliment ornés et, rien qu'à voir l'amoncellement des gerbes et des couronnes, on pouvait mesurer que l'héritage de Charles était de quelque conséquence » (*TAC*, 52). Ce n'est pas un hasard alors si l'objet rejeté par le beau-frère est évalué à sa valeur pécuniaire : « Votre couronne, je l'ai fourrée dans le placard. On vous la remboursera. Pour le moment, vous n'avez qu'à vous taire et si c'était pas par respect pour votre fille qui valait mieux que vous, je vous dirais que vous êtes un sagouin » (*TAC*, 268).

La mort d'Aurélie est ainsi d'abord considérée à travers les problèmes d'économie domestique et cette couronne mise « au placard » en est un rappel. Le lexique associé à l'argent (« remboursera », « valait ») côtoie les expressions vulgaires (« fourrée », « sagouin »). On apprend que dans ce même placard Urbain Coindet range son repas (« une assiette de lard froid » (*TAC*, 241)) et la bouteille d'eau-de-vie. C'est aussi ce meuble qui tient lieu de garde-manger pour le prêtre : « il rangeait le pain et l'assiette au lard dans le placard » (*TAC*, 261). L'objet ne mérite donc pas d'être déposé dans l'armoire qu'Urbain Coindet ferme à clef. Pourtant, le placard est l'endroit où on stocke les produits alimentaires, produits de l'économie familiale. Dans *Brûlebois*, le jeune Charles doit veiller à ce que le placard ne soit pas dévalisé par les visiteurs lors de l'enterrement : « "N'ouvre que la salle à manger et ferme bien les placards" » (*B*, 51). Le placard est donc l'endroit où on range au quotidien ce qui n'a pas lieu d'être visible pour des personnes étrangères à la famille.

Aurélie d'après son père « est un vrai bœuf, elle vaut mieux que cent mille francs de dot » (*TAC*, 226). Elle déséquilibre par sa mort l'économie familiale au sens large. Aussi, le

veuf se voit aussitôt proposer une autre fille comme épouse par le père Milouin car ce dernier a besoin de placer ses filles²⁷. Et lorsqu'il apprend la fugue de son gendre à Dole, il s'empresse de bâtir des châteaux en Espagne :

Le vieux, en apprenant le départ de Coindet, s'était réjoui, il avait pensé que la crainte de Frédéric Brégard l'empêcherait à jamais de rentrer au pays et il s'attendait à chaque instant à voir mettre en vente les champs et la maison de son gendre.

« J'achèterai la Table-aux-Crevés et la maison. Ça sera pour la deuxième qui se mariera » (*TAC*, 317).

La couronne peut alors se lire comme un indicateur de cette perte et joue la « fonction libératoire de l'argent²⁸ » dans les rites de deuil. L'époux qui perd une aide précieuse dans son ménage, le père qui perd une partie de son patrimoine filial exposent aux yeux de la collectivité villageoise la valeur économique de la disparition d'Aurélie Coindet. Les regrets et le malheur évoqués dans la formule peuvent donc être mesurés quantitativement. Et cette évaluation est défavorable pour le veuf au regard de la communauté : « De fait, les apparences n'étaient guère favorables à Coindet et, le moins qu'on pût dire était déjà sévère : Il n'avait pas regretté sa femme bien longtemps » (*TAC*, 317). Au contraire, malgré les calomnies de Milouin, les villageois ne peuvent refuser aux parents le crédit de la mauvaise conduite du veuf : « Ils voyaient bien la comédie, mais, n'osant pas en convenir ouvertement, ils étaient obligés d'en tenir compte dans leurs commentaires et de porter la douleur d'une mère au débit de Coindet » (*TAC*, 318).

Pourtant, de manière insidieuse, cette mort apparaît comme une réparation pour le veuf : « Il s'était laissé marier à l'Aurélie presque par surprise et lui en avait toujours gardé un peu de rancune » (*TAC*, 219) et « Il osait s'avouer que la mort de l'Aurélie réparait justement le tort que lui avaient autrefois causé les Milouin » (*TAC*, 230). Mari et père évaluent donc aussi chacun séparément le préjudice causé par la disparition d'Aurélie Coindet.

²⁷ La famille Milouin se compose de quatre filles. La valeur inférieure de la fille par rapport au garçon se retrouve dans de nombreux proverbes, je donne celui-ci à titre d'exemple, consultable en ligne sur le site suivant : <http://environnement.ecole.free.fr/proverbes-dictons-filles.htm> :

« Une fille charmante fille, deux filles assez de filles, trois filles trop de filles, quatre filles et la mère cinq diables contre le père. »

Eugen Weber, *La Fin des terroirs 1870-1914*, *op. cit.*, p. 215. Ce même dicton est signalé comme illustration de la différence de « valeur » entre deux enfants du même sexe et l'auteur précise : « avoir trop de filles constituait une "calamité" ».

²⁸ Je reprends l'expression utilisée par l'anthropologue Louis-Vincent Thomas : « La fonction libératoire de l'argent renvoie au vécu du deuil : payer équivaut à donner de soi-même, donc à se contraindre et à souffrir pour se concilier le mort. [...] L'argent déboursé mesure symboliquement l'ampleur de l'amour et du chagrin qu'on éprouve réellement ou qu'on estime devoir éprouver. » Louis-Vincent Thomas, *Rites de mort*, 1985, Paris, Fayard, p. 234.

Mais la littérature n'est pas seulement analysable au niveau de la gestion rituelle et comptable de la mort. L'écriture romanesque insiste sur les ratages des pratiques locales et se montre globalement dissonante dans le récit ethnographique de la mort.

Écrire les morts au lieu de « faire les morts » ? Le point de vue romanesque

Même si le roman est traversé de récits réalistes et documentés, l'attention est portée non pas sur l'adéquation totale à la coutume mais plutôt aux manquements des usages rituels²⁹. Presque toutes les scènes qui se déroulent en présence de la défunte ont des caractères communs de bruits et de désordre. Les vivants crient : « La mère Milouin et ses trois filles commencèrent à pousser des cris déchirants pour les oreilles. Elles se faisaient mal à la gorge. [...] Les filles se remirent à hurler jusqu'à fatigue » (*TAC*, 224) ; se querellent : « la dispute prenait un mauvais tournant, maintenant les femmes se soufflaient dans le nez et les gifles ne pouvaient plus tarder beaucoup » (*TAC*, 254-255) ou se séduisent : « La fille de Brégard vint s'agenouiller au chevet du lit, [...] des yeux, fit au revoir à Coindet » (*TAC*, 248).

À l'inverse, durant la première veillée, le veuf se retrouve seul et boit au petit matin le café que les femmes avaient préparé pour les visites. Il est conscient de l'inconvenance de sa situation, devant à la fois veiller son épouse et effectuer les tâches matinales :

Il retira sa veste et noua sur son ventre un tablier de l'Aurélie pour ne pas salir ses vêtements propres en préparant la lavure des cochons. Tandis qu'il soignait le bétail, il s'interrompait à chaque instant pour venir jeter un coup d'œil sur l'Aurélie.

« Je sais ben qu'elle veut pas se sauver, s'excusait-il à la jument. Mais c'est plus convenable qu'elle ait quelqu'un près d'elle. C'est pour s'il venait du monde, aussi. Je suis bien empêtré d'être là tout seul, on n'a pas idée » (*TAC*, 241).

Coindet effectue en réalité deux tâches dévolues aux femmes : la préparation du repas pour les cochons et la veillée du corps. Même symboliquement, le port du tablier souligne la position inconfortable de l'époux qui ne peut à la fois jouer le rôle de sa femme et lui offrir un rite convenable pour l'aider à se séparer des vivants. Il se confie à la jument, conscient de ne pas effectuer correctement ce que le reste de la communauté exige.

²⁹ « Elle remarque d'abord que trois grandes formes narratives – le mythe, le conte, le roman – préservent une relation forte aux rites qui ordonnent le temps collectif et lui rapportent le cours de chaque vie, mais cette relation change de nature d'un genre à l'autre. [...] Avec le roman, tout change : la coutume et ses rites sont encore là, mais on nous raconte "ce qui se passe quand on s'en écarte". » Claudine Fabre-Vassas, Daniel Fabre, 1995, « Du rite au roman », préface de *Coutume et destin* (Yvonne Verdier), Paris, Gallimard, p. 7-37, ici p. 30.

Certains rites sont substitués, comme c'est le cas pour la cérémonie religieuse. Car le suicide ne permet pas le service religieux. Ce dernier est remplacé par les mots du maire et la minute de silence : « Forgeral, pour que la cérémonie fût moins sèche, prononça un petit discours avec une émotion sincère et donna l'exemple d'un instant de recueillement que chacun mit à profit pour échanger quelques réflexions à voix basse » (*TAC*, 270). Le rituel républicain de remplacement peine à trouver sa place au sein de la communauté réunie.

On relèvera aussi l'absence de certaines pratiques rituelles. Aucune mention du corps lavé³⁰ ni d'un éventuel repas funéraire. Or c'est bien par ce rite que le veuf Urbain Coindet pourrait s'agréger à nouveau au monde des vivants³¹.

*La littérature permet d'aller au-delà des modélisations des rituels, ici funéraires*³²

Les rituels funéraires, au-delà de la simple inscription réaliste dans la trame romanesque, fonctionnent eux-mêmes au travers de leurs dérèglements multiples comme des présages funèbres, des intersignes. Ainsi, le lecteur apprenant que la communauté ne « sait pas faire les morts » surtout s'agissant d'une mauvaise mort, se trouve préparé à l'enchaînement des événements qui va mener au duel final avec pour résultat la mort accidentelle du candide garde champêtre. Ce dernier, empêché d'écrire le procès-verbal, est pourtant celui qui joue le rôle de médiateur entre les vifs et les morts³³. Il devient la victime sacrificielle d'une communauté qui ne sait plus « faire les morts » de la même manière qu'elle a abandonné le charivari dans la gestion difficile des conduites amoureuses, contraires à l'organisation collective.

Loin de la monographie, ou d'une approche purement socio-historique, la voix narrative éclaire le lecteur sur une praxis. Celle-ci, mise en place suite à un suicide, dévoile des

³⁰ « Marcelline raconte tout uniment comment elle "fait les morts". "On m'appelle dès qu'ils sont morts. Il faut laver le mort, le raser si c'est un homme, le coiffer bien ; l'eau dont on s'est servi pour le laver, il faut la jeter au loin, pas dans l'évier, dans la rue". » Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire*, op. cit., p. 101.

³¹ « [...] on peut regarder comme générale en France la coutume du repas funéraire auquel participent les personnes qui ont assisté aux funérailles ou tout au moins les parents proches ou éloignés, les voisins, les amis. [...]. Ces repas sont en premier lieu un remerciement aux personnes qui ont témoigné leur sympathie à la famille affligée par la mort de l'un de ses membres. Ils sont également une compensation pour la perte de temps, donc aussi de gain, occasionnée par la participation aux funérailles depuis le décès jusqu'à l'inhumation. De plus ils sont un rite d'étape qui rétablit des relations entre les vivants par l'exclusion du mort, [...]. Le repas funéraire est surtout un véritable repas de communion, au même titre que le repas de baptême et de nocés : il symbolise les liens de parenté, de voisinage et d'amitié qui unissent les membres d'un groupe social restreint, liens que les circonstances ordinaires de la vie tendent sans cesse à relâcher, sinon même à détruire. » Arnold Van Gennep, *Le Folklore français. Cérémonies familiales : du berceau à la tombe*, op. cit., p. 663-665.

³² Cette analyse a été présentée dans les Actes de Colloque (publication à venir) faisant suite au colloque international « Les rituels de la vie privée et publique du Moyen Âge à nos jours » qui s'est tenu à Orléans du 7 au 9 juin 2017.

³³ Pour rappel, il « flairait la mort avec inquiétude » (*TAC*, 269).

négociations et des transactions au travers des rituels. Et cette voix joue souvent un double-jeu : les scènes burlesques sont autant de mise à distance du narrateur vis-à-vis du récit mais aussi du lecteur. Mais en même temps le narrateur s'inclut souvent dans la communauté décrite en manifestant une forme d'empathie (sincérité du discours du maire, chagrin réel du père, difficultés matérielles liées à la mort soudaine...). Les pratiques coutumières, si elles semblent pour le moins « bricolées », sont cependant bien réelles. Le veuf est entraîné dans le mouvement des pratiques rituelles *in situ* que la communauté peine à mettre en place dès l'annonce de la mort de la paysanne. Comme il le dit si bien, parlant de ses beaux-parents : « Ils n'ont pas fini de m'en faire » (TAC, 225). En réalité, Urbain Coindet agit contre la coutume (son union charivarique) et de ce fait s'oppose au destin. Toute la suite du roman suivra ce fil.

La mauvaise mort incarnée par le suicide d'Aurélié Coindet met les habitants du village dans une situation bien délicate. Les pratiques institutionnelles (civile et religieuse) négocient avec la praxis coutumière, locale pour réguler avec un moindre mal cette malemort. Mais les manières de « faire les morts », s'inspirent aussi de tendances urbaines, écrites et surtout extérieures. Les rituels funéraires déréglés, sorte de « micmac » des rites³⁴, exposent en réalité au délitement du tissu fragile d'une communauté rurale de l'entre-deux-guerres en pleine mutation. En perdant le mode d'emploi des rituels, sorte de fil d'Ariane qui aurait permis à Aurélié de sortir de l'impasse de la mauvaise mort, la communauté villageoise la condamne à demeurer à la seconde phrase du roman, « pend[ue] à une grosse ficelle, accrochée par le cou » (TAC, 215), et donc à demeurer en marge des vivants et des morts.

4.2. Des voix individuelles face à la communauté

Comme nous venons de le voir, la voix collective présente tout au long du récit romanesque, est potentiellement questionnée voire niée. On a un beau résumé des interactions entre individus et communauté dans cet échange entre Frédéric Brégard, les habitants du hameau et le prêtre :

« Monsieur le curé, il faut que vous nous entendiez. Si, si. On a dû vous raconter des tas de choses, que la défunte avait perdu la tête et je ne sais pas quoi. Des contes,

³⁴ J'emprunte l'expression à Jean-Marie Privat, 2017, « Le *Micmac* des rites », dans *Le Moment réaliste. Un tournant de l'ethnologie*, sous la direction de Daniel Fabre et Marie Scarpa, Nancy, Éditions universitaires de Lorraine, p. 225-272, en particulier p. 231 : « Mais telle est la prégnance sociale du rite qui, en la solidité supposée de son bon sens et de son bon droit, fait violence à tout processus de réappropriation et se satisfait parfois de convenances formelles ».

monsieur le curé. Moi je vais vous dire la chose comme elle est : l'Aurélie a été assassinée. Est-ce que c'est vrai, vous autres ?

— C'est vrai », dirent les autres avec un ensemble réussi (*TAC*, 258).

Il est intéressant de remarquer l'effet d'écho qui transforme la communauté en chœur comme dans une tragédie classique. Je ne reviendrai cependant pas sur l'importance des commérages, rumeurs et nouvelles dans l'univers public mais je souhaiterais questionner la force idoine du discours individuel. Dans le cas de Frédéric, on notera le caractère péremptoire et révolté de sa parole. Qu'en est-il de toutes les voix singulières dans le paysage romanesque de Marcel Aymé ?

4.2.1. La révolte individuelle

L'affirmation de soi : « Je dis », « moi »

Lorsqu'Urbain Coindet annonce la mort d'Aurélie à Victor, ce dernier formule une exclamation (« — C'est pas vrai ! » (*TAC*, 217)) à laquelle répond aussitôt son ami : « — Je te le dis » (*TAC*, 218). La négation de Victor exprime en réalité le fort étonnement et souligne à quel point cette nouvelle le surprend. Il ne met pas en doute les mots d'Urbain mais témoigne plutôt d'une empathie dans la mesure où il souhaiterait que cela soit faux. L'affirmation d'Urbain annule ce souhait, sa parole ne pouvant être mise en doute. La formule « je te le dis » est utilisée à de nombreuses reprises dans le texte, principalement dans le dialogue entre les deux amis. Lorsque les personnages se sentent en position d'infériorité sociale, ils insistent sur la véracité de leurs paroles. Frédéric Brégard répond ainsi aux accusations lancées par Coindet : « Ah, oui, je suis un idiot, mais je sais quand même ce que je dis » (*TAC*, 279). Mais ce même Frédéric entend une réponse similaire quand il évoque la naïveté de Capucet : « Tiens, ne te mêles pas de ça, tu sais pas ce que tu dis. — Si, je sais ce que je dis » (*TAC*, 288). La parole de chacun a parfois besoin d'être soulignée par l'emploi de termes à caractère redondant.

Ainsi, on trouvera fréquemment le pronom personnel « moi » comme si l'utilisation seule du « je » demeurerait peu convaincante. C'est le cas, par exemple lorsque Louise Truchot et la Cornette explorent les raisons qui ont poussé Jeanne au suicide : « — Tu me dirais ça et ce serait l'ancien curé, je contredirais pas. Mais celui-là. Rappelle-toi pour le gendre de la Génie Micoulet, hein, je te le dis, moi... » (*TAC*, 224). Louise Truchot ne va pas au bout de

son argumentation, consciente de pénétrer trop avant dans l'espace des non-dits³⁵ comme le souligne l'aposiopèse. Les points de suspension indiquent son envie d'avoir le dernier mot tout en laissant un espace de confort moral commun aux deux femmes.

De la même manière, le père Milouin veut convaincre son gendre d'épouser une autre de ses filles et se place en juge souverain : « Entre hommes, on peut regarder les choses telles qu'elles sont. Je dis, moi qu'il te faudra une femme » (*TAC*, 228). Sans doute estime-t-il qu'étant l'homme le plus âgé de la famille, il possède un pouvoir décisionnel fort qu'il est en mesure d'imposer à son gendre. Quant au cousin Beudot, il exprime également son expérience comme preuve de sa légitimité à instruire la sexualité naissante du jeune Charles Reboudin : « Moi qui te parle, je peux causer, oui... je peux causer. [...] À ton âge, mais pauvre frigoulet, à ton âge, j'avais déjà de ces saillies... » (*B*, 11). Le discours du militaire est une logorrhée, véritable saillie verbale comme si une parallèle se dessine entre la parole et les comportements évoqués. Au contraire, l'affirmation enjouée de Justin Galuchey au second chapitre (il s'adresse à lui-même) se situe sur un futur simplement fantasmé : « "Ah Larouselle, Barillet ! Vous êtes socialistes, eh bien, moi, je serai anarchiste, parfaitement anarchiste. Et d'un. Je mangerai du bœuf toute l'année, s'il me plaît..." » (*AR*, 119).

Mais le pronom personnel s'affirme aussi comme attestation d'une définition de l'individu au milieu de la communauté. Brûlebois évoque ses qualités d'empathie : « y en a pas un qui me vaille, parce que moi, je suis le bon type » (*B*, 31) ; Hector Reboudin ses capacités intellectuelles : « Voyez-vous, moi, je construis dans le spirituel. Je dirais mieux, monsieur Basquin, je pense dans l'absolu » (*B*, 36) et la serveuse La Marjolle ses convictions religieuses : « Moi, je suis pour qu'on ait de la religion » (*B*, 66). Chacun de ces exemples souligne le besoin de s'affranchir d'une pensée collective pour exister d'abord en tant qu'individu.

La répétition peut aussi porter sur le verbe avec l'emploi du terme « répéter » lorsqu'il est nécessaire de s'imposer dans un dialogue. Ce sera notamment le cas de la discussion mouvementée entre Jeanne et Frédéric Brégarde : « Je t'ai dit et je te répète pour la dernière fois de ne plus t'occuper de ce sujet-là » (*TAC*, 287). Alors, Jeanne, pour affronter le refus de son frère concernant ses fiançailles avec Urbain Coindet, surenchère dans la répétition : « En tout cas, ce que je t'ai dit, moi je te le répète aussi. Je suis fiancée à Coindet » (*TAC*, 287). Les

³⁵ Julien Rault, *Poétique du point de suspension. Essai sur le signe du latent*, op. cit., p. 52 : « la latence permet d'inclure les problématiques de l'inconscient et du refoulé : le signe procède en effet à une textualisation du refoulé et constitue, sans doute, la marque graphique d'un inconscient discursif, idéogramme signifiant d'une mise en sommeil du discours (interdits, tabous, non-dits) » et p. 80 : « Les points de suspension s'associent à la pudeur, à la complicité. Ils construisent un lieu de partage et, dans le même temps, infinissent la phrase ».

(fausses) fiançailles questionnent par ailleurs à leurs manières le traitement des rites par Urbain Coindet.

L'impossibilité pour Urbain Coindet de s'agrèger à sa communauté

Urbain Coindet est un paysan qui, nous l'avons vu à plusieurs reprises, est conscient de son appartenance à une communauté villageoise. Les codes rituels/ culturels lui sont familiers et il semble, dans un premier temps, enclin à les respecter. Son éventuel remariage est d'abord envisagé de cette façon :

Il aimait la Jeanne Brégard, mais il pensait à elle sans empressement, comme s'il eût redouté de faire un mélange. Il savait bien qu'un jour, il mettrait ses habits propres pour aller trouver le père Brégard dans le bois de l'Étang et il n'était pas impatient. Ça serait l'année prochaine, dans deux ans ou trois, le temps qu'il faudrait pour se remettre à neuf. Quand un tonneau est vide, on ne le remplit pas sans l'avoir rincé (*TAC*, 272).

L'introspection véhicule la sagesse populaire et le recours aux images du monde rural. La chronologie est précise autant dans les étapes à suivre que dans la durée nécessaire à vivre dans cette période de marge³⁶. La latence ainsi suggérée doit permettre à Urbain de « se remettre à neuf », de renaître dans la peau d'un candidat aux fiançailles. Or, le tonneau et la mise en bouteille du vin sont également associés à la vie conjugale plus tard, lors de l'ensauvagement de la cuisine : « “ [...] Jeanne, vas (*sic*) donc chercher deux bouteilles d'Arbois où je t'ai dit. C'est un fût que mon frère m'a fait envoyer de là-bas par sa belle-mère. Je l'ai mis en bouteilles au commencement d'avril. L'Aurélie était encore” » (*TAC*, 338-339). Les opérations viticoles renvoient au temps précédent, avant le suicide de l'épouse. Mais c'est Jeanne, l'amante emblématique d'une nouvelle vie, qui doit quérir les bouteilles. Les figures féminines (Jeanne, Aurélie, la belle-mère du frère) se croisent et brouillent les espaces/temps de la vinification et du cours régulier de la vie d'Urbain.

Le récit s'emballe autant que les pensées du veuf qui a pourtant « son cerveau ralenti » (*TAC*, 272). Ainsi, lorsqu'il se rend à l'épicerie, toujours dans ce même chapitre qui suit celui de l'enterrement, les événements se précipitent et le lecteur assiste de nouveau à une scène très filmique. L'arrivée chez la Cornette remet Urbain Coindet dans un contexte d'échange

³⁶ « Plus encore que les morts, les survivants sont astreints à subir un stage intermédiaire avant de pouvoir recommencer entièrement la vie normale. C'est cette étape qu'on nomme *deuil*. Elle est caractérisée, au point de vue des activités, par un certain nombre d'interdictions (il est, par exemple, défendu de danser ou d'assister à des réunions joyeuses) ; [...]. » Arnold Van Gennep, *Le Folklore français. Cérémonies familiales : du berceau à la tombe*, *op. cit.*, p. 684-685.

social, ce qui n'est pas à son goût³⁷. La réunion des villageois au café est certes ordinaire mais souligne une première situation problématique. En effet, les relations adultères entre l'épicière Cornette et le matelot Félicien sont commentées autant pour la responsabilité des amants que l'indifférence/ignorance du mari : « Corne n'avait pas l'air contrarié de voir sa femme aussi émue » (*TAC*, 276). Urbain Coindet prend position en faveur d'une non intervention des spectateurs : « "Pourquoi que tu veux à toute force lui ouvrir les yeux, dit Coindet à Cugne. Tu seras bien avancé une fois qu'il se doutera de quelque chose. — C'est juste bon pour faire arriver des embêtements à la Cornette", appuya Cherquenois » (*TAC*, 277).

Ce climat explique partiellement la scène qui va suivre même si le narrateur présente les faits comme un simple coup du sort en évoquant la malchance du veuf. Car le premier dérapage survient déjà lorsqu'Urbain refuse de serrer la main d'un des buveurs attablés : « Coindet fit le tour de la table pour les poignées de main et dépassa Noré Toubin sans prendre garde à sa main tendue. Alors le Noré tendit son autre main et articula "bonjour" » (*TAC*, 276). Urbain Coindet va alors ignorer à la fois le geste et le mot d'accueil³⁸ de Noré Toubin. Mais, mis dans l'obligation d'expliquer son attitude, il répond d'une manière violente et vulgaire : « "— Et toi, t'as rien que le droit de fermer ta gueule, dit enfin Coindet. Si t'as pas compris je vas te rafraîchir la mémoire". Le Noré, sans insister autrement, murmura qu'il ne voulait pas discuter à pareille heure » (*TAC*, 276).

Le veuf, dans ce qui semble être sa première sortie publique, montre un visage³⁹ de révolté qui ne parvient pas à retrouver sa place au sein du village. Et même s'il fait l'effort de se proposer à payer la tournée comme un gage de son désir de s'agréger au monde, il n'est en

³⁷ « Coindet traversa le village **sans faire une rencontre**, et en arrivant devant chez la Cornette, vit que les fenêtres du café n'étaient pas éclairées. Il en fut satisfait, ainsi **n'aurait-il pas besoin de se dérober aux invitations**. Mais, dans la grande cuisine qui séparait le café de l'épicerie, **il eut la malchance de tomber au milieu d'une petite réunion**. Sans compter la Cornette et son homme qui montait une ligne à brochet, ils étaient cinq à boire des petits verres, assis autour de la grande table [...]. Les soirs de semaine, le café était peu fréquenté et la Cornette accueillait les buveurs dans la cuisine, pour économiser l'éclairage » (*TAC*, 275). Je souligne.

³⁸ « Les petites salutations, compliments et excuses qui ponctuent les relations sociales peuvent être ainsi désignés comme des "rituels de statut" ou des "rituels interpersonnels". [...] Une gradation s'observe évidemment entre ce qui relève de l'ordre des civilités, le "bonjour-bonsoir" ou le "salut !" et les échanges verbaux qui vont bien au-delà et dont on peut dire qu'ils sont cérémonialisés. Les premiers – la poignée de main – ont une force d'injonction qui révèle leur dimension collective – même si deux individus sont concernés – et les seconds s'apparentent à des formes d'échanges dont l'enjeu est la domination par le verbe. » Martine Segalen, 2017, [1998], *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin, p. 35-37.

³⁹ Le jeu des regards est doublement mis en scène à travers l'expression « ouvrir les yeux » et l'attitude de Coindet, incapable de faire bonne figure. Je renvoie à la consultation de Pascal Lardellier, 2005, *Les Nouveaux Rites. Du mariage gay aux Oscars*, Paris, Belin, p. 34 : « Une partie des travaux de Goffman présente une théorie générale de la socialité, dans laquelle l'apparence et le souci de "faire bonne figure", de ne pas attenter à l'image d'autrui sont fondamentaux, dictant la plupart des conduites sociales. » et p. 35 : « S'affranchir de ce cadre est alors un acte sinon délictueux, du moins scandaleux, puisqu'insultant pour celui qui les subit. Et pour cause, il "perd la face". »

réalité pas prêt. Le refus de la poignée de main se répète alors, mais cette fois-ci, il en est la victime :

[...] la porte fut ouverte et les Brégard, le père, la Jeanne et le Frédéric entrèrent dans la cuisine. [...] Coindet avait tourné la tête et regardait la Jeanne qui lui souriait aux côtés de son frère. Elle fit quelques pas vers lui, la main tendue ; mais le Frédéric l'avait suivie, il prit vivement le poignet de sa sœur.

« Je te défends », dit-il.

Et à Coindet :

« Je ne veux pas que ma sœur donne la main à un dégueulasse comme toi. »

Il tenait toujours la Jeanne par le poignet et la maintenait à distance de Coindet (TAC, 278).

Cette poignée de main, tour à tour, ignorée, refusée ou empêchée dépasse la symbolique de bienvenue. Dans le cas de Jeanne Brégard, c'est bien la demande de mariage au travers de l'expression « donner sa main » qui est refusée par le frère. Mais au contraire de Noré Toubin, le premier offensé, un dialogue mouvementé s'installe entre Urbain Coindet et Frédéric Brégard. Ce dernier est tombé dans le piège de la rumeur fomentée par le père Milouin et il narrativise les raisons qui auraient conduit Urbain à le dénoncer aux gendarmes : « D'abord parce que tu voulais faire plaisir à Jeantet, [...] Jeantet ton ancien sergent au "deux sept six". Mais y a autre chose, c'est que tu voulais te débarrasser de moi pour pouvoir tourner à ton aise autour de la Jeanne pendant que je serais en prison... » (TAC, 279).

L'enlèvement de Jeanne

Le veuf oublie alors toutes ses résolutions présentées par le narrateur dans la première partie du chapitre et procède à ce qui s'apparenterait à un enlèvement symbolique de la fiancée :

Coindet était devenu tout blanc. Capucet, qui ne l'avait jamais vu dans cet état-là, le prit par la manche de son veston. Coindet ne le sentit même pas. D'une poussée, il écarta rudement le Frédéric, saisit Jeanne Brégard par le bras et l'attira contre lui.

« D'aujourd'hui, c'est la mienne, dit-il. Y a point de Frédéric Brégard qui tienne. »

Il appuya ses lèvres sur celles de la Jeanne et gagna la porte sans regarder le Frédéric qui se débattait furieusement entre Corne et Cherquenois en haletant :

« Lâchez-moi donc, qu'il s'en va, mais lâchez-moi. Ah le salaud ... » (TAC, 279).

La gestuelle, tout autant que les paroles, est fortement imprégnée d'une symbolique violente et irréversible. Les phrases prononcées sont minimalistes dans leur construction et le rythme imposé par les verbes en saccade (« écarta », « saisit », « attira ») souligne la tension dont s'imprègne cette scène. Comme au travers du regard d'une caméra⁴⁰, le narrateur s'arrête sur les physionomies colorées qui varient suivant l'intensité des événements : « Un peu rouge, Noré Toubin avait reposé sa main sur sa cuisse et, par contenance, vidait son verre. [...] Jusqu'aux yeux, le Noré était rouge » (*TAC*, 276) ; « la Cornette écoutait son matafe lui raconter des histoires de la mer. Elle en était toute rose » (*TAC*, 276) ; « Coindet était devenu tout blanc » (*TAC*, 279) ; « [Frédéric] Le visage ruisselant de sueur » (*TAC*, 279) et « [Jeanne] les pommettes rouges et l'œil humide, elle rayonnait une joie insolente » (*TAC*, 280). Ce focus sur les visages prouve l'importance accordée aux individus mais constitue aussi une pause dans l'enchaînement rapide des événements. Les arrêts sur images intensifient les rapports de force mis en évidence dans l'espace fermé de l'épicerie/café. Noré Toubin et Frédéric ressentent l'attitude de Coindet comme une offense adressée à leur personne. Il est vrai que le comportement quasi bestial du paysan le singularise au milieu de la communauté villageoise ce que comprend parfaitement Jeanne qui est « fière de son mâle » (*TAC*, 280). Le contentement de la fiancée enlevée nous rappelle que la jeune femme trouve dans cette situation nouvelle une échappatoire à sa condition de fille des bois comme cela a été analysé auparavant. Face aux hommes du village et de sa famille, Jeanne s'émancipe et conquiert son identité de femme et non plus de fille :

Le père Brégard, entre ses deux enfants, ne savait pas comment se prononcer et égrenait son chapelet sous la table. Puis il se pencha vers sa fille, lui caressa doucement la main et dit tout bas :

« Ma Jeanne, il ne faut plus penser à Coindet. »

Mais la Jeanne était sourde. Son visage conserva le même éclat triomphant (*TAC*, 280).

Ainsi, le choix convergent des amants les singularise auprès de leur communauté ou famille respective. La fuite des amants à Dole va confirmer le projet personnel de Coindet qui est décidé à ne pas respecter un temps de latence avant son remariage : « “— On se mariera le 10 de décembre.” Une fois, il ajouta : “Et on ne se mariera pas à Dole, tu peux me croire.” Il

⁴⁰ « À la rhétorique réaliste s'est substituée dans le roman une rhétorique de la visualité qui tente d'inclure des fonctionnements propres à l'univers technologique contemporain, et de vulgariser à travers les récits en images l'aléa, l'inertie, la redondance. » Jeanne-Marie Clerc, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture*, op. cit., p. 350.

avait parlé avec une espèce de menace dans la voix, mais la Jeanne n'en avait pas tiré de conclusion » (*TAC*, 305). En définitif, l'enlèvement symbolique (les fiançailles tronquées) et réel (la fuite à Dole) confère à Coindet un statut positif qui lui permet de revenir au sein du village :

[Les hommes] blâmaient encore la faute de Coindet, son infidélité au souvenir de l'Aurélie, mais ils étaient secrètement flattés qu'un des leurs eût enlevé une fille de Cessigny. Il n'avait pas manqué de courage et, qu'il osât revenir avec elle, les frappait d'une stupeur respectueuse.

« Ce qui est sûr, disaient-ils, c'est qu'elle est toquée de Coindet, comme lui l'a été pour partir dans un moment que le travail ne manque pas chez lui. »

Et ils s'attendrissaient un peu sur cette galante aventure, qui ne leur coûtait pas un sou, ne leur causait nul dommage, après tout (*TAC*, 317).

Comme pour les rites concernant la mort, l'enlèvement de Jeanne est évalué collectivement sous l'aspect économique qui permet de quantifier un éventuel préjudice. Dans ce cas précis, Urbain Coindet valorise son groupe d'appartenance⁴¹ même si le profit est symbolique et perçu de façon intime et privée. Quant aux habitants du hameau, ils ne rejettent aucunement Jeanne pour sa conduite mais laisse les proches gérer ce choix singulier (« La Jeanne avait fait à son plaisir, cela regardait les Brégard » (*TAC*, 319)).

Il ne faudrait cependant pas conclure à une voix systématiquement révoltée lorsqu'un personnage s'exprime en son nom. Faire entendre une parole singulière c'est d'abord permettre l'émergence de personnages fictionnels au milieu du récit-cadre⁴². Et cette importance accordée à la voix se traduit par la pluralité d'effets lexicaux déployés dans la narration de ces voix.

4.2.2. Les voix singulières au milieu des voix du monde

Les romans du corpus sont peu descriptifs et davantage attentifs au mouvement des personnages qu'aux univers dans lesquels ils se déplacent⁴³. Ainsi, à de nombreuses reprises,

⁴¹ Je renvoie à la lecture de Pierre Bourdieu, *La Distinction*, *op. cit.*

⁴² « Le discours du personnage, même quand il garde toute sa force (parole bruisante du commérage ou langue de l'action chez Balzac) est mis à distance par le récit qui l'encadre. » Dominique Rabaté, 1999, *Poétiques de la voix*, Paris, Librairie José Corti, p. 113.

⁴³ Michel Lecureur, 1985, *La Comédie humaine de Marcel Aymé*, Lyon, La Manufacture, p. 58 : « Alors que Balzac dépeint un monde essentiellement fixe, dans lequel il est possible de définir des bourgeois-types, Marcel Aymé lui, crée avant tout des individus, tous différents les uns des autres. Le romancier-observateur contemple un monde en perpétuel mouvement et n'en saisit que les manifestations individuelles. Les mécanismes fondamentaux lui échappent » et p. 140 : « Contrairement à Zola qui accumule constamment les appositions, les

le narrateur s'attarde sur le portrait individuel avec des précisions sur la matérialité de la voix du personnage.

Des voix qui expriment un statut social

L'abbé Richard, comme cela a déjà été analysé, possède un physique et un âge qui pourraient le discréditer aux yeux des paroissiens. Il exprime pourtant une forme d'autorité qui se manifeste au travers de sa voix et accompagne sa gestuelle lors des sermons : « Sa voix fouillait dans le troupeau des fidèles, âpre comme une rage de Dieu. Son bras tendu semblait désigner des coupables au bûcher et, lorsqu'il parlait de charité, ses mains jetaient du lest » (*TAC*, 252). L'homme d'église se pare du rôle de justicier divin et sa voix n'a pas pour but d'être agréable à l'oreille des auditeurs. Ainsi, voulant empêcher l'enveniment de la querelle entre les deux femmes priant auprès de la défunte, il essuie d'abord un échec : « Le curé voulut se faire entendre, mais la grande Clotilde perdait la tête » (*TAC*, 254) ; « Le curé remontrait que ce n'était pas convenable de s'invectiver devant l'Aurélié. Mais c'était le tour de la Louise, elle n'allait pas le laisser passer » (*TAC*, 254) ; « maintenant les femmes se soufflaient dans le nez » (*TAC*, 255). Il va alors avoir recours à sa voix de représentant religieux pour amener la situation à un aspect convenable :

Suant d'indignation, le curé prit sa voix des dimanches et tonna comme il faisait parfois au sermon :

« Sacrilèges ! taisez-vous tout de suite ! Sacrilèges ! la morte s'est dressée sur sa couche pour maudire le scandale ! »

C'était une figure, l'Aurélié ne bougeait pas. Mais les deux femmes, intimidées tout d'un coup, comprirent que la violence de leurs propos n'était pas opportune (*TAC*, 255).

Le prêtre accompagne ses commentaires négatifs à forte valeur symbolique (sacrilège, maudire le scandale) d'une voix puissante pour faire entendre raison aux deux femmes. La voix narrative, quant à elle, donne des précisions ironiques et teinte la scène du ton burlesque⁴⁴.

tournures participiales ou adjectives, et qui, somme toute, privilégie le substantif par rapport au verbe, Marcel Aymé retrouve la phrase sèche et nerveuse des conteurs du XVIII^e siècle qui consacre plutôt le règne du verbe. Il apparaît ainsi beaucoup plus à l'aise dans l'évocation des personnages en action que dans celle des paysages ou des décors ».

⁴⁴ On se souvient d'un commentaire similaire lorsque la mère Milouin vient se recueillir près de sa fille : « Elle s'agenouilla au chevet du lit, prit la main de l'Aurélié pour la mettre à portée de son cœur. Nettement, l'Aurélié

L'autorité prodiguée par un statut social ne s'entend cependant pas qu'au travers d'une voix forte. Forgeral, le maire de Cantagrel, fait davantage le jeu d'une langue aux accents diplomatiques. Se trouvant lui aussi au milieu d'une querelle, il invite le curé à venir faire l'arbitre : « Forgeral, avec sa voix de concorde universelle des prémices électorales, invitait le curé à sa table. "Vous prendrez bien un verre de bière avec nous, monsieur le curé, on va vous faire une place" » (*TAC*, 264). Mais le besoin de compter sur l'affirmation des voix électorales oblige parfois le maire au silence. Ainsi, lorsqu'Urbain Coindet s'enfuit à Dole avec Jeanne, Forgeral préfère la voie(x) de la prudence plutôt que celle de la justice :

Bientôt, Victor Truchot, Forgeral et quelques autres furent seuls à maintenir d'une façon catégorique leur premier jugement sur le suicide de l'Aurélie. Puis, la cause devint si mauvaise que Forgeral s'abstint de la plaider devant des auditeurs prévenus qui devaient voter l'année suivante. Au bout d'une semaine, Truchot resta seul à proclamer la blancheur de Coindet. Capucet l'y aidait avec cœur, mais ses arguments n'étaient pas appréciés (*TAC*, 317-318).

Les seules voix exprimées sont donc celles des amis ou de l'innocence à travers la figure de Capucet. Mais sa candeur si connue rend ses paroles non recevables. Sa « voix innocente qui ne savait rien de rien » (*TAC*, 231), cette « voix chevrotante » (*TAC*, 318) dessert ses paroles, quand bien même ce personnage est incapable de mentir.

Pour d'autres personnages, la voix est un marqueur de l'appartenance à un groupe social. Félicien, l'enfant du hameau, partit s'engager comme matelot est devenu un étranger lorsqu'il retourne au village. Voulant se mêler aux événements locaux, le narrateur rappelle que son intervention est mal venue : « Le Félicien en profita pour dire avec son espèce de voix de Paris : "Est-ce qu'on a pu établir les causes du suicide ?" » (*TAC*, 222). L'accent de la capitale vient renforcer des propos exogènes au monde rural. La manière de parler du jeune matelot agace au même titre que sa manière d'être. Une scène équivalente se reproduit ainsi, toujours au café, lorsque Félicien fait les yeux doux à la patronne, ce que reproche un des villageois : « "Quand je vois cette espèce de graine qui voudrait vous en remontrer et qu'est rien que là pour ..." » (*TAC*, 277). Le terme « espèce » renvoie par deux fois à une image mal définie d'un individu que l'on méprise surtout parce qu'on le considère comme étranger.

Un mépris équivalent se fait entendre lorsqu'Urbain Coindet imite « avec une petite voix de tête, les intonations distinguées de la propriétaire » (*TAC*, 308). La différence sonore

ne marcha pas. Son bras raide refusa tout mouvement » (*TAC*, 227). Même les voix puissantes ne vont pas jusqu'à réveiller les morts...

et symbolique de classe sociale s'entend dans cette voix de fausset (doublement fausse car imitée). En effet, elle s'oppose, on s'en souvient, au vacarme des Coindet (« ils parlaient haut, riaient à grands coups de gosier » (*TAC*, 310)).

À l'inverse, le Bombé trahit dans son intonation (« la voix basse et honteuse » (*AR*, 124)) la honte de sa condition d'homme misérable lorsqu'il dialogue avec « un individu [...] à qui les vêtements de bonne coupe et le ventre épanoui accordaient de l'importance » (*AR*, 123). Puis, lors de sa rencontre avec l'oncle Suprême, amené à donner son nom, il se retranche dans sa souffrance : « Sa voix était dure, tout d'un coup, à cause de ce nom qui salissait de misère la quiétude de cette salle à manger » (*AR*, 126).

La voix est-elle le miroir de l'intériorité⁴⁵ ?

La voix peut également compléter un portrait physique et/ou moral. Ce sera le cas des personnages de la famille Milouin. La première apparition dans le roman a lieu au second chapitre lorsqu'ils viennent voir leur fille défunte. Le père y est décrit sous des traits moraux négatifs : « Le père Milouin, [...], cachait son visage dans ses mains, tête de vieux renard, une ruse dans chaque ride » (*TAC*, 224), « ce fut le vieux qui donna le branle, d'une petite voix perfide » (*TAC*, 226). La voix vient donc compléter le portrait comme ce sera encore le cas pour l'épouse et les filles de la famille Milouin :

Comme disait Coindet, c'étaient des belles charognes. Et ce fiel dans les voix. Ces faces. Des faces sournoises, à grands nez effilés déjà coincés dans les portes d'Enfer, des grandes bouches qui se tordaient et se retordaient en multipliant des dents longues, jaunes, cariées, malpropres, malodorantes. Des chignons juchés, miteux, gras. Les yeux écilés suppurant le péché triste (*TAC*, 230).

Cette voix chargée de haine, ainsi que la description des visages renvoient au corps intime, organique. L'insistance apportée aux orifices (nez et bouche) et aux sécrétions fait également référence au corps grotesque rabelaisien⁴⁶. La voix narrative glisse à nouveau des propos tenus par un personnage à un commentaire littéraire comme si le narrateur ne faisait

⁴⁵ « [...] rendre apparente sa propre pensée au moyen de la voix, avec des expressions et des mots, en figurant son opinion dans le flux qui passe à travers la bouche, comme en un miroir ou dans de l'eau. » Platon, *Œuvres complètes*, « Théétète », sous la direction de Luc Brisson, traduction Michel Narcy, 2011, Paris, Éditions Flammarion, p. 1970, 206d.

⁴⁶ Mikhaïl Bakhtine, « L'Image grotesque du corps chez Rabelais et ses sources », *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 302-365.

que rapporter des mots entendus⁴⁷. Les phrases courtes, orales et averbales sont encadrées par des descriptions multipliant les adjectifs, symptomatiques de la prose romanesque. La narration donne autant à voir qu'à entendre⁴⁸ dans cet entrelacs des voix et confère au récit un caractère vivant⁴⁹.

Le père Milouin rejoint les femmes dans cette évocation « avec sa petite voix dégoûtante » (*TAC*, 228). L'idée de faiblesse physique et morale est reprise dans la suite du récit : « il parlait avec un filet de voix qui portait à bout de bras » (*TAC*, 239) ; « il répéta avec une toute petite voix, d'un vieux qui n'en a plus pour longtemps » (*TAC*, 267).

La voix peut aussi résumer et définir un individu. C'est le cas pour sœur Euphrasie qui gouverne l'hôpital « de la voix molle et agressive des gens qui commandent par ancienneté » (*B*, 88) ou du notaire visité par Justin Galuchey : « Le notaire était un homme tout rond, de ventre et de parler » (*AR*, 201).

La voix concrétise parfois une relation singulière entre deux personnes. L'intensité de l'amitié de Victor envers Urbain se lit au travers de cette expression : « la voix du Victor habitait la plaine et chassait l'angoisse qui le tenaillait tout à l'heure » (*TAC*, 331). Urbain Coindet, désespéré par les événements qu'il ne maîtrise plus, trouve un réconfort dans la présence de l'ami, matérialisée par la voix. Celle-ci devient un garde-fou contre la violence de la communauté.

Mais le lecteur repère également les différents états d'âme des personnages grâce aux précisions apportées par le narrateur aux voix. Frédéric, ainsi évolue dans le roman, étant à la fois un membre du hameau, un fils et un frère responsable. L'homme libre, heureux d'être parmi les siens (« avec une voix gênée de joie, jeta à huche paume » (*TAC*, 238)) est aussi celui qui hésite à faire parler la poudre. En effet, il répugne à la vengeance, regrettant le retour de Coindet au village : « La voix mal assurée, Bréguard dit : "Va falloir que je nettoie mon fusil. Je l'avais graissé. J'aurais pas cru..." [...] "J'aurais pas cru..." Sa voix s'étranglait »

⁴⁷ « Pour Dostoïevski, l'important n'est pas de savoir ce que représente le personnage dans le monde, mais ce que le monde représente pour le personnage et ce que celui-ci représente pour lui-même. » Mikhaïl Bakhtine, « Le Personnage et l'attitude de l'auteur à son égard dans l'œuvre de Dostoïevski », *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 87-124, ici p. 87.

⁴⁸ Je renvoie à l'analyse de Laurent Mellet, 2012, « Écrire le dire et le voir », *L'Oeil et la Voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, p. 107-126, en particulier p. 118 : « L'émergence de la voix du personnage provient, dans un premier temps, des jeux d'échos entre voix narrative et voix individuelle » et p. 119 : « Par ce systèmes de contaminations et de déplacements, le personnage semble alors se dessiner de manière bien plus consistante que par de simples descriptions ».

⁴⁹ « La vie ne commence que là où l'énonciation converge avec l'énunciation, c'est-à-dire là où commence l'interaction verbale, même si elle n'est pas directe, "de personne à personne", mais médiatisée par la littérature. » Mikhaïl Bakhtine (V. N. Volochinov), 1977, *Le Marxisme et la Philosophie du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 200.

(TAC, 322). La répétition souligne l'embarras du personnage qui se soumet au code de l'honneur. En réalité, la précision apportée par cette voix hésitante rend le personnage plus complexe. Il est en fait dans une dualité de sentiments vis-à-vis d'Urbain Coindet, comme le montre la scène où il épie le paysan de retour à Cantagrel⁵⁰. Frédéric est au cœur d'un dilemme. Sa conscience de chef de famille doublée de celle d'homme du hameau entre en conflit avec son amour envers sa sœur et son amitié sincère pour Urbain Coindet. S'adressant à son père, lorsqu'il pense Jeanne déjà en fuite avec Urbain Coindet, il ne sait de quel côté pencher : « Sa voix était entre la prière et la menace » (TAC, 292). Les paroles connaissent alors des mouvements d'intensité dans le triangle constitué par le père, le fils et la fille. La colère de Frédéric est suivie par des expressions suppliantes : « se mit à crier, [...] des éclats de voix [...]. Le Frédéric s'était assis, la parole coupée, [...] il dit tout doucement, [...]. La voix du Frédéric implora » (TAC, 292-293). La voix de Jeanne suit le mouvement inverse : « Muette, [...] elle dit sans hésitation, durement [...] les joues enfiévrées, la Jeanne lui cria violemment » (TAC, 293-294). Le père Brégard doit trancher entre ses deux enfants qui tour à tour demandent son intervention. Le fils lui reprochant d'accepter les fiançailles de Jeanne et d'Urbain et la fille de ne pas empêcher la vengeance. La réponse paternelle, après les éclats de voix et les supplices, tend vers l'inaudible car ses paroles condamnent Urbain Coindet : « Le vieux Brégard tourna la tête du côté de son lit, regarda son fusil à broche et dit d'une voix sourde en faisant son signe de croix : " Ça fera tout juste trente ans au 15 mai que le Léon Aubinel est mort en faisant boire ses bœufs au Creux-Blet. Il en avait fait moins que ça" » (TAC, 294). L'oralité est à analyser dans sa démonstration polymorphe : le regard (tourné vers le fusil), le ton (sourd) et la gestuelle (se signer) donnent tout son sens aux paroles et ne laissent aucune place au doute. Il y a autant de résignation que de détermination dans la réponse du père à sa fille qui exprime l'impossibilité de ne pas se soumettre au code de l'honneur.

La complainte de Brûlebois se mêle aux voix du monde

L'introduction du personnage Brûlebois dans le roman éponyme est double. Elle se fait au travers à la fois d'une description vague de son apparence (« une forme humaine », « un petit homme trapu » (B, 7)) et de précisions importantes apportées sur l'oralité du personnage : « [...] l'homme parut s'éveiller, et d'une voix pâteuse, pas pressée, qui s'allégeait aux fins de phrases en points d'interrogation [...] » (B, 7). Deux informations sont

⁵⁰ « Il eut peur d'aimer cet homme-là » (TAC, 322).

comprises ici : Brûlebois possède une voix dénaturée par l'alcool mais a conservé la candeur de l'enfant. Ceci est confirmé dès les lignes suivantes :

[...] les nuages laissèrent filtrer un rayon de lune qui éclaira vaguement une tête barbue et hilare. En même temps, un rire dans lequel la Lune pressentit obscurément l'âpre jouissance des tendresses exclusives, un rire candide comme le 14 juillet, doux comme les pétales d'un chrysanthème blanc, perla sur les dents cariées du petit homme.

« J'suis Brûlebois » (*B*, 8).

La singularité de Brûlebois se mesure ainsi dans ce rire qui exprime la liminarité du personnage (confusion vieillard et enfant) analysée antérieurement. La description est aussi un bel exemple d'hétérophonie discursive. En effet, le lyrisme contenu dans le verbe perler se heurte à la réalité sociale d'une vie de misère évoquée par les dents cariées. Quant aux comparaisons (la candeur de la fête nationale, la douceur des pétales d'un chrysanthème blanc), elles mêlent des thématiques diverses (sentiment national, mort, armistice de 1918).

Brûlebois, que ce soit au travers de son rire ou de sa voix fait entendre sa personnalité. Mais au fil de texte, la maladie prenant le dessus, il chante ou parle « d'une voix qu'il faisait d'enfant » (*B*, 42), ou « d'une voix lente » (*B*, 44) puis « de sa voix rauque qui sort à grand effort » (*B*, 88), « d'une voix plus rauque » (*B*, 99), « presque sans voix » (*B*, 101), « d'une voix étranglée qui peine contre la mort » (*B*, 101) et enfin « d'une voix très basse » (*B*, 101). Cette voix qui doucement s'amenuise jusqu'à disparaître, s'accompagne en réalité de la présence, à l'inverse de plus en plus forte, des voix intérieures. En effet, Brûlebois « dans le secret de son être, [...] correspondait avec les choses et les aspects de la vie sans le secours de la parole, en conjuguant à des temps inconnus du commun des hommes » (*B*, 17-18).

L'alcoolisme du personnage est d'abord perçu sous un aspect enchanteur : « aux heures où le vin le rendait plus spongieux à l'inexprimé, le monde lui apparaissait plus confusément sous la forme d'une pyramide bas tronquée, au sommet idéal de laquelle flottait son âme » (*B*, 18) et « quand les fumées du vin commençaient à obscurcir sa conscience du monde matériel, il écoutait en lui des sonorités merveilleuses [...]. Et mille carillons chantaient dans l'âme de Brûlebois » (*B*, 18). Un point de rupture se produit cependant lors d'un séjour prolongé au café. La douceur vécue lors de l'audition du piano (« Rodolphe s'assied au piano et joue un Nocturne de Chopin. Une lourde béatitude envahit Brûlebois. La mélancolie capiteuse de cette musique le berce, l'engourdit » (*B*, 82)) est anéantie par le vacarme du piano mécanique qui « décortique une polka avec un déchaînement de grelots et de cymbales. Oh ! ce bruit qui lui martèle la tête, en dedans » (*B*, 84).

Les harmonies entendues par Brûlebois au préalable vont se transformer sur son lit d'hôpital en une mélodie et une plainte douloureuses :

Une lucidité exaspérée de l'infirme lui fait percevoir des bruits qui existent pour lui seul. Des souvenirs d'aspects, de sons, de parfums, se bousculent en lui. Les choses lui parlent avec des voix lourdes comme des mondes, des voix qui chuchotent et se condensent en terreurs boursouflées. Les rangées de lits se mettent à vivre et murmurent une mélodie sans relief avec, parfois, de grands cris muets :

« Moi le lit, petit, je ris, dans mes plis, sans bruit.

« Moi le lit blanc, je tue sourdement, je tue longtemps, moi le lit blanc, je suis content.

« Moi le lit des gueux, je suis heureux quand j'ai deux yeux peureux, au milieu.

« Moi le lit, je suis plein de mal ... »

Sous son crâne, Brûlebois entend sourdre une autre plainte :

« Je suis le gros vin rouge, je coule, je fais des glouglous ; je coule, je suis le gros vin rouge... »

Et puis toutes les choses se mettent à parler. Dans sa tête brûlante se choquent des chansons, des plaintes, des menaces, des catastrophes chuchotées. Et les lits reprennent leur mélodie [...] (TAC, 91).

Une symétrie s'opère donc entre la voix de Brûlebois qui s'éteint et perd de sa matérialité au profit de ces voix intérieures, multiples, chaotiques qui donnent vie au monde inanimé dans lequel évolue le personnage. La scansion anaphorique « moi, le lit » prend place en lieu du « moi » de Brûlebois. Le personnage est littéralement avalé par les objets qui se substituent à lui en tant qu'être vivant et pensant. Il devient à la fois acteur et spectateur de sa douleur corporelle : « Brûlebois, de tous ses yeux à lui, regarde s'enfler l'épouvante. Il entend des ricanements fuser de tous les coins de l'espace et l'œil immense lui entre dans la tête. "J'ai mal ! J'ai mal !" » (B, 92). Toutes les voix imaginées ou entendues fusionnent dans ce cri de douleur.

4.2.3. Le cas des employés de bureau, l'exemple de Justin Galuchey

L'espace bureaucratique dans lequel évolue le comptable Justin Galuchey nous permet d'analyser les coalescences d'une oralité collective codifiée avec les voix individuelles qui tentent d'émerger. Le rire provoqué par Justin Galuchey est un exemple puissant d'une oralité personnelle et subversive, de son pouvoir mais aussi de ses limites.

Les employés de bureau parlent-ils une seule langue ?

Les employés de bureau utilisent entre eux un jargon professionnel qui désigne les outils de travail : « les bordereaux d'envoi », « le carnet à souche », « la signature », « paperasses » (AR, 205). Le langage est donc massivement lié à des objets de la bureaucratie/littératie. Le premier niveau d'oralité repose sur l'utilisation d'un langage interne, presque codé qui n'a de sens que pour un milieu de référence⁵¹.

Ce discours verbal atteste, par l'utilisation fréquente de l'impératif, de la figure pyramidale du bureau où les employés travaillent sous les ordres du chef de service. L'oralité s'entend donc d'abord comme l'écho d'un espace fortement hiérarchisé⁵². La parole du chef de service donne un rythme et des normes de conduite⁵³. Elle inscrit aussi le travail administratif dans une chronologie comme dans l'exemple suivant : « Quand vous aurez relevé sur le carnet à souche, vous les apporterez à ma signature » (AR, 205). On remarque donc, dans un premier temps, une présence forte du langage oral soumise à l'espace professionnel décrit.

L'oralité dans le bureau des comptables est dès lors le parfait écho du lieu scolaire. Des blagues de potaches au chahut engendré par l'arrivée d'un Justin en pleine métamorphose, la manifestation corporelle des employés fait d'eux d'éternels écoliers.

La parodie mise en œuvre n'est pas celle d'un quelconque monde scolaire mais rejoint l'incipit de *Madame Bovary*. On se souvient que l'hilarité est en partie provoquée par le couvre-chef de Charles Bovary. En réalité, le roman de bureau est un « passage obligé⁵⁴ » dans l'entre-deux-guerres. La vacuité des tâches, l'obéissance voire l'aboulie des ronds-de-cuir sont autant de signes récurrents d'une parole qui se voudrait univoque dans un univers monologique. Dans ce lieu clos du bureau, les échanges verbaux correspondent à des rituels. Le collègue Plume subit ainsi invariablement la même plaisanterie :

Tous les deux jours, on lui volait ses plumes dans le tiroir de sa table afin de pouvoir dire : « Qui est-ce qui a plumé Plume de ses plumes ? » Il en concevait chaque

⁵¹ « [U]ne interaction orale et informelle comme le jargon est l'inévitable caractéristique de toute institution bureaucratique. » Jack Goody, 2003, « Oralité et modernité dans les organisations bureaucratiques », *Communication et langages*, volume 136, numéro 1, p. 4-12.

⁵² Je renvoie à l'analyse menée dans la partie 2 « Le bureau des comptables, copie et copistes », p. 87-89.

⁵³ « La compétence écrite semble durcir et rigidifier le code de comportements issu du monde oral ; une fois celui-ci écrit, il est plus difficile d'y échapper. » Jack Goody, 2009, « Conduite sociale et compétence écrite », *Intermédialités*, (13), p. 197-205, ici p. 205 consultable en ligne à l'adresse : <https://doi.org/10.7202/044047ar>

⁵⁴ « L'importante production de récits de bureaucrate est telle d'ailleurs, dans l'entre-deux-guerres, qu'on ne peut s'empêcher d'y voir l'émergence d'une sensibilité voire d'une esthétique romanesque à part entière [...]. » Cyril Piroux, 2015, *Le Roman de l'employé de bureau ou l'art de faire un livre sur (presque) rien*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, p. 78.

fois une violente colère, nécessaire à sa santé, et n'avait jamais songé, depuis quinze ans que durait la farce, à ranger ses plumes ailleurs que dans son tiroir (AR, 131).

Les plaisanteries verbales sont intégrées à cet univers « où le calembour [est] cultivé » (AR, 115) et carnavalisent en quelque façon la vie du bureau. La langue autoritaire du patronat « puissance quasi occulte, celle-ci, ne se manifestant guère que par le téléphone » (AR, 115) côtoie l'envie de liberté de certains employés « qui fredonnaient, à quelques pas du chef de service, des refrains tendancieux, [...] » (AR, 115).

L'oralité s'incorpore dans la narration des ronds-de-cuir

La présentation du lieu de travail de Justin Galuchey se situe dans le quatrième chapitre lorsque le jeune homme a déjà commencé, au moins physiquement, sa métamorphose. Une longue présentation narrative des collègues et du chef de service précède l'arrivée surprenante de Justin Galuchey dans le bureau. Dans les onze paragraphes qui se suivent, le récit s'imprègne d'oralité dans des expressions diverses : « quand plus de licence fut dans le vocabulaire, on l'appela lèche-cul, de bouche à oreille » (AR, 130), « Dans son visage bourru, les gros yeux myopes disaient quelque chose de cette belle piété filiale » (AR, 131), « encore qu'il y eût à dire sur le principe d'autorité ou la distribution des heures de travail » (AR, 132). Dans ces différentes expressions, l'accent est mis sur le caractère véritable des assertions comme si les verbes relatifs au monde oral demeuraient plus fiables sans le filtre de l'écrit. L'expression « de bouche à oreille » accentue la proximité de l'oralité ainsi qu'un caractère secret, sorte de langage interne propre à des initiés. L'expression « à proprement parler » est utilisée par le narrateur pour qualifier la conduite de Justin Galuchey, devenu chef du service mais elle est utilisée sous une forme négative : « Justin n'exerçait pas, à proprement parler, de représailles » (AR, 154), ce qui souligne la métamorphose inaboutie de Justin en chef de service.

La description des employés de bureau de la Maison Cosse présente aussi la particularité de déployer des aspects polyphoniques⁵⁵. Les références littéraires ne sont pas soumises au même traitement : « un Don Juan » (AR, 131), « un Tartuffe » dans la version manuscrite est remplacé par « un tartufe » (AR, 130). Lemaire est présenté comme un universitaire : « [il] était théosophe, bâtissait des systèmes philosophiques et conduisait des recherches empiriques sur le mouvement perpétuel » (AR, 131). Le langage de Plume repose

⁵⁵ Mikhaïl Bakhtine, 1970, « Le Roman polyphonique de Dostoïevski et son analyse dans la critique littéraire », *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 33-86.

sur des comparaisons triviales : « ses conversations, en dehors du service, étaient grasses de boudin, de choux-fleurs et de jarret de veau » (AR, 131). Le comportement de Larouselle et de Barillet est basé sur le schème culturel des écoliers chahuteurs, « préoccupés de passer leur temps agréablement, en allongeant des coups de pied à Galuchey, par exemple, ou en collant des boulettes de papier sur le crâne chauve de Plume, chose désopilante entre beaucoup » (AR, 132). Il n'y a donc pas qu'une voix narrative homogène à l'œuvre mais un brouillage sonore représentatif d'une hétérogénéité⁵⁶ présente sous l'apparente tonalité monocorde du monde bureaucratique.

L'onomastique n'est pas en reste dans cette intrusion de l'oralité dans le texte narratif. Marcel Aymé, à l'instar de ses personnages ronds-de-cuir, manie aussi le calembour et exploite les jeux de mots. Ainsi, Plume est un employé « congestionné et bedonnant » (AR, 131), Gorgeval « profit[e] de la moindre absence de Blanc pour entonner un grand air d'opéra et chant[e] faux ; mais à parler naturellement, sa voix [est] pure et nuancée » (AR, 131). Le narrateur s'amuse également en filant la métaphore guerrière avec Barillet dont le rire va mettre *littéralement* le feu aux poudres.

Une oralité vengeresse

Justin Galuchey en voulant s'affirmer comme un autre, adopte une série d'attitudes désinvoltes qui viennent heurter le quotidien rythmé et hiérarchisé du bureau. Pourtant ce n'est pas tant l'attitude potache qui marquera un réel changement mais une déclaration insolite, saugrenue :

Ses yeux saignants de cruauté fixèrent le nez du Chef de service, son index tendu le désigna :

— Ah, c'est curieux, je n'avais jamais remarqué... Barillet !

Sa voix éclata en clairon :

— Barillet, vous aviez déjà remarqué que Monsieur le Chef du Service avait une verrue, sur le nez, là... (AR, 135).

Le ton de la voix, la tenue des paroles contredisent la hiérarchie en place. Le chef de service est réduit à un défaut physique, Justin Galuchey semble gagner une bataille que le narrateur avait annoncée un peu plus tôt :

⁵⁶ Jean-Marie Privat, « La Littérature, entre sur-scolarisation et oralité restreinte. Un cas d'école ? », art. cité, p.222.

Justin avait rapidement dégringolé les deux étages. Dehors, le temps était pluvieux, sale, mais il n'en sut rien, l'esprit clair de rires neufs. Sa montre marquait 8 heures moins vingt-cinq et il se réjouit de flâner quelques instants, bien décidé à rompre avec l'habitude qu'il avait d'arriver vingt minutes en avance. Désormais, il arriverait à 8 heures précises, voilà – pour commencer. Pour commencer, parce qu'après, on allait voir, et on allait rire (AR, 129).

Il faut s'attarder ici sur la technique narrative qui glisse d'une narration extradiégétique (« il se réjouit ») au monologue intérieur (« voilà », « on allait voir » et « on allait rire »). L'emploi répété du « je » souligne la détermination qui pointe dans le projet de Justin :

« [...] Trente ans ! J'ai eu trente ans sans m'apercevoir que le corsage des femmes était rond et que le père Blanc avait une verrue dégoûtante sur le nez. Trente ans ? Tiens, je crache sur Galuchey de un à trente, je le jure ! Je crache sur ce Galuchey domestique, je le piétine. Et maintenant, ça va changer... » (AR, 119).

On note cependant l'ambiguïté introduite par l'emploi du pronom indéfini. Qui est ce « on » qui pronostique « on allait voir/rire » ? Le narrateur, (employé scripturaire de l'auteur ?) n'est-il pas en train de jouer avec le lecteur, laissant entendre qu'en effet son récit va donner à voir et à rire aux dépens d'un bien triste personnage en la personne de Justin Galuchey ?

La subversion du rire

Bien loin des calembours, des « mille farces d'écolier » vues comme une « chose désopilante entre beaucoup » (AR, 132), l'hilarité provoquée par Justin est subversive. Les termes qu'il utilise, d'apparence puérile, déclenchent un « rire énorme en joie » de l'ensemble des employés à l'encontre du père Blanc, le malheureux chef de service :

Barillet avait fait choir sa règle sous la table afin de rire librement. Des rires gloussés s'abritaient derrière des buvards et des feuilles de papier à en-têtes. Jeannerin riait avec candeur, sans essayer de dissimuler, les poings aux hanches et la contagion de ce rire fut telle qu'un rire multiplié, énorme en joie, vint à plein vacarme battre l'estrade du père Blanc (AR, 135).

Cette scène, dominée par la sonorité forte d'« un rire multiplié » est un véritable coup de grâce : « le coup de massue avait porté ; le père Blanc étouffa un râle douloureux » (AR, 135). Le rire sonne l'hallali de la mort symbolique du chef de ces employés. Ce qui semble n'être au départ qu'une mauvaise farce est en réalité un acte cruel, le rire étant le point d'orgue d'une longue oralité vengeresse, l'instrument d'une démarche subversive. L'impact de cette hilarité s'entrevoit dans la rupture du cadre spatio-temporel d'origine: les corps s'émancipent⁵⁷ (« les poings sur les hanches », « rire librement »), les objets sont détournés de leur fonction (« règle sous la table », « des rires s'abritaient derrière des buvards et des feuilles de papier à en-têtes »), et le temps de travail est suspendu, le rire a bouleversé la chronologie routinière. L'oralité rituelle est bafouée au profit d'un rire dissonant car celui qui déclenche le rire ne remplit pas un rôle attendu. C'est pour cette raison que la première attitude des collègues envers un Galuchey révolté est négative :

Dans le bureau, un silence s'accumula contre Galuchey. Les collègues regardaient le chef du service avec, dans la gorge, une petite lâcheté heureuse prête à s'épanouir à la réplique attendue. Ils avaient beau détester le père Blanc, ils n'en restaient pas moins respectueux d'une autorité qu'ils enviaient. D'ailleurs, un Galuchey agressif, ce n'était pas de jeu, cela choquait comme la religion chez une fille de mauvaise vie et l'on trouvait bien que fût châtiée pareille discordance aux habitudes (AR, 133).

Mais la détermination de Justin Galuchey parvient à renverser les rôles, il devient meneur d'hommes lorsqu'il est porté par le comique qu'il a généré : « Une grosse gaieté gonfla les collègues qui éclatèrent sous les yeux du père Blanc ulcéré. Il paraissait encore quelque chose de cette hilarité quand Justin rentra. Heureux d'un effet aussi réussi, [...] (AR, 134) ».

Par le rire, Justin Galuchey quitte le statut antérieur d'« homme terne et passif » (AR, 132), méprisé par ses collègues car ce rire dévoile une part d'humanité même si celle-ci est bien sombre. Or, c'est bien ici tout l'enjeu de cette mauvaise plaisanterie, intégrer en tant qu'acteur la vie du bureau : « il eût aimé le calembour, non pas pour le plaisir d'orgueil qu'il en eût tiré, mais pour participer plus étroitement à la vie du bureau » (AR, 115). Le collègue Plume, si bien nommé, trouve au contraire dans cette aventure un aspect extraordinaire qui ne

⁵⁷ « Le sens de l'acceptabilité qui oriente les pratiques linguistiques est inscrit au plus profond des dispositions corporelles : c'est tout le corps qui répond par sa posture mais aussi par ses réactions internes ou, plus spécifiquement, articulatoires, à la tension du marché. Le langage est une technique du corps et la compétence proprement linguistique, et tout spécialement phonologique, est une dimension de l'hexis corporelle où s'expriment tout le rapport du monde social et tout le rapport socialement instruit du monde. » Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*, op. cit., p. 89-90.

s'explique pas et qui s'apparente davantage au conte de fées : « la fortune du nouveau chef du service lui paraissait fabuleuse, comme d'un gardeur d'oies qu'une fée eût couronné roi » (AR, 171). La subversion passe donc bien par le rire mais se lit, pour Plume, dans la réalité d'un *fatum* bienveillant à l'égard du terne Justin.

Le burlesque en action, vers une axiologisation de l'oralité ?

Le rire déclenché par l'attitude de Justin a rompu l'oralité en usage jusqu'alors dans l'espace du bureau. Les plaisanteries puériles des collègues ne venaient que confirmer leur statut d'employés infantilisés. Le rire n'était pas absent du bureau mais il n'existait avant l'intervention de Justin que sous une forme maîtrisée. La démarche de Justin est autre, en faisant du chef de service l'objet de la farce, il a brisé un tabou, il a nié et même détruit la structure pyramidale, faisant du père Blanc non plus, un supérieur mais un égal. Cette transformation s'appuie sur l'utilisation d'une forme de comique particulière, le burlesque⁵⁸. Ainsi, la distinction entre l'humour exercé par les collègues au préalable et la plaisanterie de Justin se situe dans la représentation nouvelle du corps. La scène du rire est précédée par une gestuelle insolite de la part du personnage, qui se prépare comme un acteur :

Justin se renversa sur le dossier de sa chaise avec une désinvolture appliquée. (AR, 133) ; Justin, comme si rien n'eût été d'extraordinaire, ajustait une plume à son porte-plume avec des gestes d'une excessive minutie. [...] Il y avait une grande jubilation dans toute son attitude [...] Mais lorsqu'après un court instant, Justin eût à nouveau quitté son travail pour, à grand pas, traverser la salle, [...] Justin rejeta la tête en arrière, manifestant une joie bruyante [...] (AR, 134).

Aux gestes déplacés, Justin insiste sur des détails corporels : « je vais uriner », « vous parlez d'une flamme, ma parole, je me suis brûlé les moustaches ! », « Vous savez, j'aurais pu me brûler les cils... » (AR, 134). Le corps de l'employé de bureau n'est perçu dans les premiers chapitres qu'à partir des « manches de lustrine », les détails sur la pilosité et la miction semblent ici très intimes et ne sont pas sans évoquer le comique pratiqué dans le

⁵⁸ « Une des caractéristiques des années 20 serait ce qu'on pourrait appeler un "retour du burlesque" tout comme on peut parler d'un "retour du tragique". Ce phénomène a, bien entendu, ses précurseurs (avec l'*Ubu* de Jarry ou la sottise gidienne par exemple) mais il prend alors une ampleur particulière, due au traumatisme de la guerre et au sentiment aigu de l'effondrement des valeurs. La dérision dadaïste ou surréaliste en est la forme la plus agressive. » Éliane Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, op. cit., p. 207.

cinéma burlesque⁵⁹. Cette nouvelle forme d'oralité rompt le pacte précédent qui tenait à distance le corps dans le monde très littéraire, la parole licencieuse ne se véhiculant que de « bouche à oreille ». On peut en déduire une nouvelle axiologisation de l'oralité qui replace le corps au premier plan. Le rire fait partie de ces manifestations proprement orales qui n'ont pas d'équivalences simples à l'écrit. Le texte ainsi donne plus à voir le rire qu'à l'entendre dans l'énumération de verbes d'action : « s'abritaient », « dissimuler », « battre » (AR, 135). Mais la nouvelle donne n'a rien de définitif, ce n'est que poudre aux yeux... en attendant le retour d'une oralité sous contrôle de l'exigence bureaucratique.

Une victoire en demi-teinte ?

On peut ainsi se demander si le rire a réellement provoqué un retournement de situation, sachant que l'idée d'échec domine l'intégralité du roman. Justin Galuchey éprouve d'abord des scrupules à avoir conduit son chef de service à démissionner et surtout se rend compte qu'il n'a gravi qu'un échelon, il demeurera irrémédiablement un subalterne au service d'un patron au verbe managérial puissant :

En sortant, Justin ne ressentit nulle joie, mais seulement une amertume au souvenir du désarroi, de l'affaissement de tout son être en face de l'autorité directoriale. Il comprenait quelle part de sa personnalité absorbait le bureaucrate et à son dépit s'ajoutait l'inquiétude de ne pouvoir imaginer un Galuchey dépouillé de ses caractéristiques professionnelles (AR, 136).

De plus, son coup d'éclat qui avait rompu l'ordre hiérarchique ne fait qu'asseoir un nouvel ordre, tout aussi dictatorial, même si Justin Galuchey en est le représentant. Le nom du chef de service change mais les statuts sociaux demeurent, aux dépens des anciens collègues qui s'étaient approprié le geste vengeur de Justin :

Quand le directeur de la comptabilité avait quitté le bureau après avoir présenté le nouveau chef du service, un chahut général avait salué l'avènement de Galuchey assis sur

⁵⁹ « Le "corps prenant le pas sur l'âme" est un trait commun à toutes les formes de comique, mais l'élément corporel est pour le burlesque une composante essentielle dont il exploite toutes les outrances et déformations. Ce comique du corps peut aussi être trivial et obscène, exploiter la scatologie et le répugnant, présenter toutes sortes d'exagérations et de difformités. À l'extravagance du discours et du trait s'adjoint celle du geste dans les formes spectaculaires du burlesque, extravagance entendue comme ce qui est hors du commun, dépourvu de raison, comme ce qui "erre au dehors", "sur la frontière du merveilleux", écrit Charles Baudelaire à propos de son Pierrot anglais. » Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, op. cit., p. 31.

l'estrade, et Larouselle, exagérant la familiarité habituelle de ses manières, avait cru pouvoir exprimer son ironie sous une forme nettement injurieuse. Justin avait alors traversé le bureau, saisi Larouselle par le col et, d'une poigne irrésistible, l'avait poussé dans le couloir. Regagnant sa place au milieu du silence attentif, il avait dit, posément :

« Messieurs, je vous donne deux minutes pour vous mettre au travail. Barillet, allez chercher Larouselle et dites-lui qu'à la moindre incartade, je le fais immédiatement expulser de la Maison Cosse » (AR, 154).

Justin Galuchey est ainsi le premier à savourer le retour d'une routine où les symboles de la littérature dominent une oralité sous contrôle :

Les bavardages prolongés, même à voix basse, furent interdits, les travaux défectueux, ou qu'il jugeait tels avec une sévérité arbitraire, impitoyablement jetés au panier, les retards signalés (AR, 155).

Et

Le poêle dégageait une chaleur douce invitant à la béatitude. Il y avait, dans ce bureau, une paix agréable. Le labeur était sans élan, mais bien calé dans son oreiller d'habitudes. Dans les fausses manches de lustrine, tous les bras gauches s'arrondissaient sur les buvards. La langue de Plume pendait un peu. Lemaire tirait un grand trait à la règle. On l'entendait (AR, 205).

L'oralité est restreinte au maximum et le corps ne s'expose plus (le bras est dissimulé) ou est atrophié : Plume n'a plus *la langue bien pendue*, elle finit par « pend[re] un peu » !

Enfin, il faut relativiser les aspects bénéfiques de cette oralité originale dans le parcours biographique de Justin. C'est Raymonde, la jeune femme convoitée, qui en découvrant la photographie de mariage de Justin et d'Apolline, produit l'ultime rire dans le roman. Or, cette hilarité terrasse celui qui a terrassé le chef de service. La figure de l'arroseur arrosé entre en jeu, nouvelle occurrence du burlesque :

Alors le sourire de Raymonde se changea en une crise d'hilarité qu'elle ne pouvait pas réprimer ; un rire qui vainquit Justin dans tous ses rêves nés de la veille, dans ses plus modestes aspirations. Une minute, écrasé sur son siège, il écouta fuser le rire étincelant de Raymonde, puis il se leva, eut un grand geste de désespoir et disparut sans prendre congé (AR, 211).

Le rire de Raymonde fait écho à celui déclenché par Justin et vient définitivement anéantir l'exploit verbal qui se réduit alors à une mauvaise plaisanterie.

L'hilarité, le burlesque et la trajectoire du personnage Justin s'entremêlent dans un unique *aller-retour*. L'oralité est ici au service d'une poétique maîtrisée qui sous-tend le ratage de la métamorphose sociale et culturelle du personnage. On voit donc à l'œuvre deux comportements dans le monde verbal de l'employé de bureau. Dans un premier temps, un accord tacite permet l'existence d'une oralité factuelle se permettant quelques libertés limitées à une diffusion entre initiés, de bouche à oreille. L'oralité vengeresse brise cet arrangement en remplaçant le corps tout entier dans la communication orale.

(Re)naissance d'une voix

Le rire n'est cependant qu'une étape dans la transformation vocale du personnage. La première description de Justin Galuchey dans *Aller retour* laisse entendre sa « voix mal assurée, à la cantonade » (AR, 108) ce qui ne surprendra pas le lecteur. Celui qui raconte les anecdotes bureaucratiques à son épouse « avec un petit rire mesuré » (AR, 115) va cependant connaître une métamorphose partielle qui peut aussi se découvrir au travers de sa mue symbolique et réelle. Un premier changement intervient lorsqu'il décide de changer de vie : « “Je crache sur ce Galuchey domestique, je le piétine. Et maintenant, ça va changer...” Il gloussa en ravissement et les mots lui raclaient la gorge, à son aigu » (AR, 119). Un début d'assurance fait jour dans son foyer face à son épouse : « Justin, [...], prononça très distinctement : “Cet après-midi, je me commande un complet » (AR, 128) et « au refrain qu'à pleine voix il entonna de “la plus bath des Javas”, elle respira une atmosphère de scandale » (AR, 129). L'épouse est surprise (« son étonnement devint de la stupeur » (AR, 129)) mais cela ne modifie en rien leur relation conjugale, Apolline demeurant symboliquement presque aphone et sourde. Ainsi lorsque Justin lui annonce son intention de divorcer « sa voix tremblait légèrement d'une émotion qu'Apolline ne remarqua point » (AR, 184) et très vite le ton du mari est autoritaire : « “Tais-toi, dit-il durement, et écoute” » (AR, 184).

La situation est différente lorsqu'une seconde transformation se produit sur son lieu de travail. Le nouveau Galuchey va se confronter aux ordres formulés par la « voix pointue » du chef de service (AR, 133). Son comportement de potache est alors remarqué par ses paroles et la manière de les formuler : « il ne put se tenir de siffler un petit air entre ses dents en se mettant au travail. [...] d'une voix puissante, qu'on ne lui connaissait pas, s'écria : “On gèle, Bon Dieu, dans cette sale boîte. [...]” » (AR, 134). L'insolence du comptable va crescendo :

« Sans s’arrêter, Justin lança à pleine gorge : “Monsieur le chef du service, je vais uriner” » (AR, 134). Cette voix qui fait plus que s’affirmer appuie des propos vulgaires et déplacés. Le mépris est autant audible dans la métaphore de la société (sale boîte) que dans le titre faussement respectueux (monsieur le chef du service). Quant à la remarque qui cloue littéralement le chef de service, elle est fortement appuyée par une « voix [qui] éclata en clairon » (AR, 135), préambule à la métaphore filée guerrière analysée auparavant. Mais à l’image de tout le roman, la voix ultime ne fera que confirmer le bilan que Justin fait de sa propre expérience : « “Je n’avais pas d’aptitudes”, murmura-t-il avec une grande humilité » (AR, 212).

Un troisième et dernier espace concrétise les changements vécus ou fantasmés du comptable. Il s’agit du bureau parisien où vit l’oncle Suprême. Les visites routinières du neveu prennent un tournant novateur après l’esclandre mené au bureau des comptables. Face à cet oncle respecté et craint, Justin tente de s’affirmer : « “Bonjour, mon oncle. Vous devez être surpris de ma visite.” La voix claquait, sèche, comme grêle sur vitre : [...] » (AR, 146). Mais très vite au travers de ses paroles, il « attaqu[e], brutal et maladroit » (AR, 146). L’oncle, par deux fois, lui opposera alors sa position d’ascendant familial : « “— Tu es toujours un bon employé ?” interrompit l’oncle, d’un ton paternel » (AR, 147) et « “— Mon Dieu, je dois t’avouer que je ne m’en suis guère préoccupé” dit l’oncle d’une voix subitement paternelle » (AR, 196). L’emploi de « paternelle » est teinté d’une couleur péjorative car le changement de l’oncle autoritaire en père bienveillant se fait trop rapidement ce que Justin ne réalise pas : « cette bonhomie, ce détachement inattendu auraient dû éveiller la méfiance de Justin » (AR, 196).

En donnant une physionomie aux voies individuelles, le narrateur rend vivant ses personnages mais surtout, accroît leur visibilité au milieu du récit des communautés. L’oralité qui se dessine au cœur des croyances populaires et religieuses permet une lecture supplémentaire de l’importance des manifestations orales et corporelles dans la prose romanesque.

4.3. Représentation et enjeu des oralités au cœur des croyances religieuses

Les croyances religieuses induisent des comportements individuels et collectifs spécifiques. En analysant l’expression orale et populaire du sentiment religieux et ses liens avec une religion d’état basée sur le livre, nous voyons se dessiner la place des oralités au cœur des croyances/créances qu’explorent les trois romans du corpus.

4.3.1. L'expression du sentiment religieux et des croyances dans la communauté

Les accents nostalgiques de la foi

Dans *Brûlebois*, la religion exprimée par la serveuse la Marjolle est surtout l'adhésion aux valeurs rurales de l'enfance. Le sentiment religieux est vivace dans l'évocation des souvenirs du personnage :

Elle se rappelait les repositoires de la Fête-Dieu, habillés de jacinthes, d'iris et de reines-marguerites ; le frais mystère des offices dans la petite église campagnarde où la Sainte Vierge était très belle dans sa robe de plâtre bleu ; et le tintement de l'angélus, le soir, quand elle menait boire à la rivière les grandes vaches badiotes. Ces évocations n'avaient pour elle nul parfum mystique ; c'étaient des chromos aux couleurs naïves et franches, de belles images d'Épinal qui contenaient tout un passé auquel elle tenait par toutes ses fibres paysannes et qu'elle avait quitté pour l'employé pâlot, l'année qu'elle était entrée en condition... (B, 66)

Dans cette description, la religion est étroitement liée à la vie quotidienne et au travail du monde paysan. L'espace sacré et profane (l'église, la rivière) rejoint le temps cérémoniel, religieux et rituel (la Fête-Dieu, l'angélus, le soir). Cette harmonie prend forme dans des représentations picturales stéréotypées et populaires (chromos, images d'Épinal) mises en parallèle avec un détail de géographie locale, « badiotes » étant un terme issu du patois local. Le caractère religieux n'est pas l'écho d'une religion du livre mais renvoie aux images qu'elle revêt dans le monde rural. Cette association à l'environnement est visible aussi lors de l'évocation de la « Sainte Vierge poussée en terre grasse, une Madone d'abondance et de vin rouge » (TAC, 215) et « d'une Madone des champs » (TAC, 216), des figures employées pour expliquer le sentiment religieux d'Aurélie Coindet.

Brûlebois retrouve quant à lui l'espace et le temps de l'enfance lorsqu'il se rend à l'église :

À l'église, où il n'était pas entré depuis longtemps, tout l'émerveilla ; la solennité du lieu, le prêtre officiant devant l'autel emmitouflé de noir, les belles images des vitraux, le jaillissement des hautes colonnes de pierre et les deux catafalques recouverts de drap noir, avec le semis de larmes d'argent, privilège des enterrements de première classe. Un saint Georges terrassant le dragon, en plâtre coloré, retint particulièrement son attention. Brûlebois le trouva très beau et se promit de revenir le voir. Au mugissement des orgues,

il lui sembla qu'un souffle puissant s'engouffrait dans les basques de sa redingote et le soulevait de terre. Il fondit en larmes (B, 52-53).

Brûlebois et la Marjolle connaissent des émotions semblables, l'émerveillement est créé par les objets religieux mis en valeur, l'environnement sonore spécifique. L'un et l'autre replongent dans une enfance perdue, magnifiée. Ce point commun amène la serveuse à appuyer les paroles de Brûlebois, fervent prosélyte de Rodolphe au café :

Comme les forts, la Marjolle savait disputer avec une mauvaise foi consciente pour assurer le triomphe de ce qu'elle croyait être la vérité :

« Si tu ne l'as pas vu, c'est que t'es bouché, faut croire. Brûlebois t'a prouvé qu'il y a un Dieu et tu es le seul à n'avoir rien compris. Et si tu n'as pas compris, inutile de causer plus longtemps, t'es jugé » (B, 66).

Le raisonnement de la Marjolle s'appuie sur une croyance totalisante qui n'accepte pas les compromis. Les sens de la vue et de l'audition sont entremêlés dans une démonstration qui n'en est pas une, la foi étant démontrée avec « une mauvaise foi consciente ». Pourtant, Brûlebois ne convoque pas les affects sensoriels pour argumenter mais utilise l'alphabet, selon la volonté de Rodolphe : « Il tira un alphabet de sa poche et le mit sous le nez du Chauffeur. "Tu vois ça, hein ? Les lettres sont limitées et tout ce que tu peux dire est limité aussi. Ça te prouve, clair comme deux et deux font quatre, qu'il y a un Dieu" » (B, 65). Brûlebois rationalise la croyance en s'appuyant sur des outils premiers de l'enseignement primaire (alphabet, arithmétique). Mais on est loin d'un discours oratoire, la gestuelle (tirer de sa poche/ mettre sous le nez), le démonstratif « ça » et l'interjection « hein » sont du côté du langage populaire, bon enfant. Brûlebois joue donc les prosélytes en utilisant les ressorts traditionnels des évangélistes⁶⁰.

Une croyance polylogique pour des créances communautaires

Dans le roman *La Table-aux-Crevés*, on observe des pratiques religieuses très liées à la nature environnante. C'est ainsi le cas des habitants du hameau qui font communier religion et lieu de vie :

⁶⁰ « Les religions écrites [...] du moins celles qui disposent d'une écriture alphabétique, sont généralement des religions de prosélytisme, et pas seulement des religions dans lesquelles on est né. On peut les propager facilement. Et on peut convaincre ou obliger les gens à abandonner un premier ensemble de croyances et de pratiques, pour en adopter un autre, que l'on désigne du nom d'une secte ou d'une Église particulière. En fait, la parole écrite, c'est-à-dire l'emploi d'une nouvelle méthode de communication, peut parfois fournir elle-même une incitation à la conversion, indépendamment du contenu spécifique du Livre. » Jack Goody, 1986, *La Logique de l'écriture. Aux origines des sociétés humaines*, Paris, Armand Colin, p. 17.

[...] l'église n'était pas la capitale de leurs divinités, tout au plus un lieu de rendez-vous solennel où le Bon Dieu et la Sainte Vierge, endimanchés, gardaient leurs distances. Dans les bois, au contraire, on les touchait de bien plus près et, pour ainsi dire, à chaque pas, la Sainte Vierge surtout. Il y avait des arbres qu'on n'approchait pas sans donner un signe de croix, certaine pierre plate où l'on faisait des offrandes de fruits, de monnaie, voire de gibiers. Les offrandes, toujours clandestines, étaient enterrées au pied de la pierre. Au printemps, la Sainte Vierge venait en chair joyeuse danser dans les clairières et toute la forêt bougeait de Dieu. Les morts ne se résignaient guère et il y avait des nuits où ils n'en finissaient pas de se plaindre dans les arbres. De tout cela, on ne parlait qu'entre gens de Cessigny. On laissait à leur méprisable ignorance les habitants de la plaine dont quelques-uns se souvenaient encore que le chant de la pie présage une mort subite et qu'il faut se hâter de rentrer chez soi si l'on a vu trois fois la belette traverser le chemin (TAC, 233-234).

Cette culture du hameau, hétérophonique⁶¹ relie les humains, les divinités, les vivants et les morts. Le cosmos dans sa configuration hybride (animal, végétal et minéral) est vécu au travers de correspondances⁶², de dons et de contre-dons. Les divinités en mouvement semblent loin des représentations bibliques (« endimanchés ») mais évoquent des figures littéraires⁶³ et panthéistes. Les pratiques rituelles, soulignées par le don gestuel (« donner un signe de croix ») et matériel (offrandes) sont des règles de conduites, fonds commun d'une même communauté, mais se pratiquent en secret. Jeanne Brégard y a recours lorsqu'elle se retrouve en fuite à Dole : « La Jeanne [...] pria jusqu'à une heure avancée et fit vœu, si le cœur de Coindet lui restait, d'enterrer au pied de la Grande-Pierre-des Trois-Sentiers un panier de fraises des bois, une pièce de monnaie et deux abattis de pintade ficelés en croix » (TAC, 309-310). En réalité, Jeanne est un exemple d'une culture religieuse polylogique qui

⁶¹ Pour les notions d'hétérophonie et de polylogie, je renvoie à l'article de Jean-Marie Privat, 2017, « Le Chapeau de l'arpenteur ». Polylogie, dialogie, hétérophonie », art. cité, p. 47-84.

⁶² L'historien Eugen Weber fait très justement le lien entre le poème de Baudelaire *Correspondances* et la « vision de l'unité primitive des objets et des êtres » : « La pensée moderne isole et distingue les êtres et les objets. Des unités objectives (l'arbre, la cloche, l'orage) avaient servi de substituts pour l'expression subjective de contenus plus vastes formés de façon anthropomorphique, et donc susceptibles d'être maniés symboliquement. Une vision linéaire de l'espace et du temps remplaça le dédale des lieux privilégiés (arbres, rochers, sources) et des moments singuliers (solstice, Toussaint) qui concentraient en eux les forces mêmes de la vie. L'homme moderne ne pouvait plus communiquer avec le monde en cherchant à atteindre, par des rites, à l'essence magique des choses. L'expérience enseignait maintenant – avec l'école – que le goût des spécificités et des totalités magiques était trompeur. Ces spécificités et ces totalités devaient maintenant être remplacées par des abstractions dégagées des limites de l'expérience quotidienne. Mais cela ne fut possible que lorsque ces limites cessèrent de borner l'expérience quotidienne. » Eugen Weber, « Les folles croyances », *La Fin des terroirs 1870-1914, op. cit.*, p. 39-46, ici p. 45-46.

⁶³ L'expression « la chair joyeuse » est peut-être à relier au poème baudelairien *À celle qui est trop gaie*. Dans son essai *Le Confort intellectuel* (1949), Marcel Aymé propose une lecture du poème baudelairien *La beauté, preuve, si nécessaire de l'intérêt que suscite pour l'auteur la poésie de Baudelaire*.

s'appuie autant sur les prières issues du missel (« elle lisait facilement dans son livre de messe » (*TAC*, 246)) que sur une connaissance orale et ancestrale des comportements adéquats⁶⁴. Ce syncrétisme est total puisqu'elle en vient même à associer le curé au mauvais sort⁶⁵ : « La Jeanne se signa par le Père, le Fils, le Saint-Esprit et la Grande-Pierre-des-Trois-Sentiers afin de conjurer le mauvais sort que les paroles du curé avaient jeté au Frédéric » (*TAC*, 301). On retrouve par ailleurs ce syncrétisme dans *Gustalin* au travers du personnage de Marthe. Cette dernière est sur le point de fuir la campagne pour partir vivre en ville mais ses origines de fille des bois resurgissent lors de sa dernière promenade dans la forêt :

En traversant un chemin voiturier, elle vit sur sa main droite trois pies qui la regardaient, malheur, et se signa en récitant une incantation :

Trois aigasses

Malaigasses

Passe, passe, passe ... (G, 619)

Marthe présente beaucoup de similitudes avec Jeanne ne serait-ce qu'au travers des origines communes. Mais Marthe est bien davantage attirée par une vie citadine et rejette assez violemment les codes de vie du monde rural. L'adhésion à une croyance polylogique est pourtant tout aussi manifeste dans cette coalescence entre une oralité⁶⁶ religieuse ancestrale et la modernité d'une laïcité urbaine.

Le hameau garde, en outre, la réputation de connaissances privilégiées des formes traditionnelles de médecine des plantes même parmi les villageois. Ainsi, la vieille Noëmi

⁶⁴ Pour les questions relatives aux différences entre religion et superstition, je renvoie à la lecture de Nicole Belmont, 1979, « Superstition et religion populaire », *La Fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, réunis par Michel Izard et Pierre Smith, Paris, Gallimard, p. 53-70, en particulier p. 56 : « L'opposition entre *religio* et *superstitio* est relativement tardive à Rome. C'est en quelque sorte une distinction qu'on fait entre les formes normales et les formes exagérées de la croyance ou du culte » ; p. 62 : « Marcel Mauss a bien marqué ce caractère privé, secret, mystérieux, non public, des rites magiques » et p. 67 : « C'est [...] une quête vaine de chercher la ligne de clivage entre religion "savante" et religion populaire. Si elle existe, elle est constamment mouvante, donc impossible à saisir de manière définitive. A peine peut-elle l'être *hic et nunc*. En réalité la ligne de clivage ne passe pas à ce niveau-là. Elle concerne un niveau beaucoup plus profond et partage deux mouvements de sens contraire, l'un allant vers l'intérieur, l'autre vers l'extérieur, dont les mécanismes et les manifestations se placent plutôt du côté religieux ou plutôt du côté superstitieux. En fait aucune de ces expressions n'est jamais réellement pure : en proportion variable il y a toujours un mélange de religieux et de superstitieux ».

⁶⁵ Au sujet de la sorcellerie, je renvoie à la lecture de Jeanne Favret-Saada, 1977, *Les Mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard mais également à l'analyse de ce texte : « Pour J. Favret-Saada [...] C'est la croyance au sort – outil de compréhension, de mise en ordre logique du hasard des infortunes – qui déclenche l'opération du contre-sort. [...] la sorcellerie est un langage performatif, l'énonciation y est en soi efficace, **dire (ou se taire) c'est faire.** » Daniel Fabre, 1981, « Nouvelles approches : en ethnologie des sociétés européennes : les pratiques symboliques », *La recherche en sciences humaines 1979-1980*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, p. 69-74, ici p. 71. L'auteur souligne.

⁶⁶ Tzvetan Todorov, 1978, « Le Discours de la magie », *Les Genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, p. 246-282.

venue seconder Urbain Coindet en fait mention au sujet du traitement des rhumatismes : « J'ai entendu dire qu'à Cessigny, ils avaient des herbes, je sais pas ce qu'y a de vrai non plus » (*TAC*, 275). Elle laisse cependant une place au doute, l'expression « j'ai entendu dire » renvoyant bien à la rumeur analysée auparavant.

L'esprit de clocher au cœur des croyances/créances

Les pratiques religieuses soulignent effectivement l'appartenance à une communauté. Aussi, lorsque le narrateur exprime la belligérance d'alors entre calotins et républicains, révèle-t-il plus une idée de degré dans les usages qu'un réel antagonisme⁶⁷ :

Les calotins craignaient Dieu, les républicains s'en méfiaient seulement, pour ne rien dire de deux ou trois exaltés, dans le genre du Julien Souvillon soucieux de la tradition révolutionnaire jusqu'à faire ses besoins en cachette dans le milieu de l'église. Les républicains entendaient rarement la messe, jamais n'allaient à confesse. Ils prenaient un minimum de précautions en se faisant baptiser, marier et enterrer par le curé (*TAC*, 250).

Ainsi même l'athéisme de quelques personnages ne semble exister que dans un souci d'affirmer une belligérance. Hector Reboudin, par exemple « était devenu d'un athéisme provocant depuis que sa femme hantait les confessionnaux » (*B*, 9).

Quant à l'oncle Suprême, la ferveur religieuse de ses amis, lui permet de « greff [er] généralement ses sophismes sur les convictions de ses amis avec le bénéfice supplémentaire de les scandaliser » (*AR*, 143). Les idées anticléricales de cet ancien séminariste ne se font entendre que dans un cercle intime et servent surtout à d'innocentes joutes verbales qui mettent en joie le vieil avare, bien isolé dans le système de pensée qu'il a érigé pour lui seul.

Mais si l'esprit de clocher est très apparent dès *Brûlebois*, il trouve véritablement toute sa force dans *La Vouivre*. Dans ce dernier roman lié au terroir, le narrateur place au premier plan une figure légendaire, celle de la Vouivre. Dès le premier chapitre, il prend soin d'attester la véracité en se référant à un texte de Pline l'Ancien. Ainsi le lecteur entre de plain-pied dans le fantastique créé par Marcel Aymé et observe les attitudes des différents personnages. L'auteur s'amuse alors avec les attendus et cristallise les tensions autour d'une procession

⁶⁷ « Le catholicisme s'est cru assiégé par les querelles laïques, par le triomphe du positivisme, par le fait qu'il était devenu lui-même objet d'une observation scientifique qui lui échappait et par l'alphabétisation généralisée qui a fait de tout baptisé un clerc en puissance. Les mots eux-mêmes étaient mal entendus. Quant on parlait religion on entendait catholicisme ; les catholiques répondaient irréligion alors qu'ils voulaient dire laïcité ; ils pensaient que les anticléricaux étaient sans Dieu, [...]. » Jacques Le Goff et René Rémond (sous la direction), 1992, *Histoire de la France religieuse*, Paris, Seuil, p. 97.

religieuse. Le curé est en effet le personnage le plus sceptique : « Fermement, il croyait à la sainte Trinité, à la Vierge, au paradis et aux saints comme au diable et à l'enfer. Mais pratiquement, il ne croyait pas aux incarnations du diable » (V, 561) tandis que la pensée du maire effectue le chemin inverse :

De grosses gouttes de sueur emperlaient le front de Voiturier. C'étaient les sueurs horribles d'un brave homme de radical, antibondieusard, anticlérical, bon ouvrier de la laïcité, qui voyait tout à coup le diable entrer dans sa vie, dans le beau grand domaine de la raison, et y faire le chemin à Dieu le Père et à son fils. [...] Il était dans une situation à se prosterner dans la poussière en criant aux quatre points cardinaux qu'il voyait, qu'il croyait, qu'il était désabusé. [...] Converti, ouvert à la vérité du Christ et comme autant dire les doigts dans les plaies du Sauveur, il renonçait aux fontaines heureuses du paradis pour rester fidèle à son député et à son idéal de laïcité (V, 581).

Le maire et le curé vont cependant se retrouver face à la créature fantastique et tout en niant de concert les apparitions vont devoir gérer la peur et la convoitise que fait naître la figure légendaire. Le clergé, par le biais de l'évêché tente de récupérer à son compte les événements : « [...] il fut accordé que la procession, avec le consentement du maire de la commune, aurait lieu un jour de fête religieuse, par exemple le 15 août, ce qui permettrait au besoin, après coup, de l'imputer à la gloire de la Vierge et de nier que la Vouivre y ait été pour rien » (V, 664). Le maire lutte entre ses convictions personnelles et la fidélité à ses idéaux républicains. En définitive, sa participation à la procession fait douter le curé et rend bien fragile l'esprit de clocher que distillent l'homme d'église et le représentant de l'état :

Le curé [...] remerciait Dieu d'avoir bien voulu qu'un affreux jacobin humiliât publiquement son orgueil devant les saintes vérités. [...] Voiturier l'apostat continuait à chanter seul, mais à la voix du grand radical qui revenait si noblement des erreurs de son passé, un frisson courut dans la procession et les hommes, tous les hommes, se mirent à chanter avec emportement. C'était, plus qu'un chant, un gémissement où résonnait l'accent d'une passion étrange. Les chanteurs se tournaient vers le petit homme comme pour l'acclamer et le curé se mit à trembler en se demandant si ce délire ne préparait pas à Voiturier un triomphe sans précédent aux prochaines élections municipales et si Dieu lui-même n'était pas en train de devenir radical (V, 699).

En jouant sur les opposés, l'écriture réaliste et fantastique⁶⁸, l'incrédulité et la créance, le calotin et le républicain, le narrateur conte la complexité du monde rural qui s'exprime au travers des oralités coutumières, cérémonielles, profanes et sacrées.

4.3.2. L'oralité dans les prières

L'exemple de la prière de Brûlebois

Lorsque Brûlebois est hospitalisé à la fin du roman, il « se met à prier, sans emphase, sans fausse honte non plus, de plain-pied avec Dieu » (B, 90). La prière n'est pas un acte habituel pour Brûlebois, il ne s'agit donc pas d'une oralité rituelle. Au contraire, ses pensées et paroles découlent de sa rêverie autour des « vignes du Seigneur » (B, 90). L'ivrogne se livre et livre ses souhaits :

« Mon Dieu, je suis un dévoyé et un saoulot, mais vous m'exaucerez sûrement quand je vous aurai tout dit. J'ai été paresseux toute ma vie, ça c'est vrai, mon Dieu mais j'ai jamais fait de mal à quiconque. Aux pierres du chemin, aux ronces du chemin, mes pieds ont saigné, mais je n'en ai jamais eu de souci, parce que je ne regardais que les églantines qui étaient belles dans les buissons d'épines. J'ai toujours espéré, mon Dieu, et les enfants m'aimaient. J'ai passé mon temps à flâner, j'ai bu tant que j'ai pu, mais je n'ai rien fait qu'aimer et mes mains ne savent pas les couteaux. Tenez, mon Dieu, voilà mon cœur, je vous le tends, il n'y a point de fiel pour ainsi dire. Je n'ai été qu'un pauvre purotin et j'ai vu sans envie les hommes qui sont riches. Je ne les ai même pas méprisés. Les gens qui me rencontraient disaient : "C'est Brûlebois !" Et ils riaient, et moi, de leur rire, je me suis fait une belle parure pour entrer chez vous, mon Dieu. J'avais souhaité de m'endormir dans un rêve de vin sous l'acacia devant la sortie des voyageurs et vous ne l'avez pas voulu. C'est bien probable que vous avez vos raisons, mon Dieu, et je ne discute pas. Mais maintenant que je vous ai livré mon cœur, je vous demande de me faire une place au paradis, et sans vous commander, je serais content si vous mettiez un tonneau en perce pour quand c'est que j'arriverai ; du rouge, mon Dieu, si ça ne vous fait rien... » (B, 90-91).

Cette prière singulière multiplie les adresses (« mon Dieu »), l'emprunt à la langue orale et familière (« ça c'est vrai », « si ça ne vous fait rien », « saoulot », « purotin », « pour ainsi dire », « je ne discute pas ») tout en produisant des expressions écrites anciennes (« un

⁶⁸ « Roman hybride – j'entends par là qu'il participe à la fois du Marcel Aymé romancier et du Marcel Aymé nouvelliste, [...], La Vouivre n'est pas un retour au monde de la campagne en tant que monde de l'enfance. C'est pourquoi le plus fidèle réalisme et la féerie y sont intimement mêlés, chacun assurant la crédibilité de l'autre. » Jean Cathelin, 1958, *Marcel Aymé ou le Paysan de Paris*, Paris, Nouvelles éditions Debresse, p. 59.

dévoyé », « point de fiel », « j'avais souhaité de m'endormir ». Le locuteur ne se met pas en infériorité vis-à-vis de celui à qui il s'adresse car il utilise les tournures bibliques⁶⁹ pour son compte. La prière commence et se clôt par des formules familières, teintées d'oralité coutumière au « commissionnaire, porteur de valises » (*B*, 15). Mais le corps du texte dévoile la nostalgie poétique d'un autre personnage, le Brûlebois d'antan. Ce dernier était un lettré, sous-préfet rompu aux usages d'un univers bourgeois. Si on peut questionner la prière en tant que monologue ou dialogue du personnage avec Dieu, on peut aussi envisager une autre possibilité. La prière de Brûlebois est également un dialogue entre son être passé et son moi présent qui tient à rendre des comptes.

La prière à la Vierge de Jeanne et Frédéric

On se souvient que Jeanne semble tisser des liens privilégiés avec la figure de la vierge. Elle l'invoque en patois à la toute fin du roman lorsqu'elle entend les différents protagonistes du duel marcher vers la forêt :

La Jeanne tomba dans la cour, à genoux. Le bruit des pas augmentait. Elle râla :
« Marie, n'fa mau à nun de céqui que marchint, que marchint, que marchint ... (Marie, ne fais de mal à aucun de ceux-là qui marchent, qui marchent ...) »

Maintenant le bruit des pas lui cognait dans la tête comme un tonnerre de Dieu
(*TAC*, 344).

À ce moment-là, la venue de Capucet lui donne le sentiment d'une réponse divine et assure Jeanne de sa capacité⁷⁰ à maîtriser l'issue du duel mortifère, ce que confirme sa dernière action de grâces : « Dans un coin de la cuisine, la Jeanne remerciait la Sainte Vierge de toutes les choses qu'elle avait faites pour elle et priait aussi pour le repos de Capucet » (*TAC*, 349). Mais ce dialogue avec Marie traverse en réalité le roman dans son ensemble et aboutit au point d'orgue lorsque Jeanne, ivre, s'en remet au jugement divin : « La Jeanne trempa ses mains dans le rosé d'Arbois, s'en barbouilla le torse et monta sur une chaise. "Il faut les tuer, dit-elle tendrement. Laissez-moi chanter à la Mère..." » (*TAC*, 342). La prière

⁶⁹ La reprise anaphorique « J'ai » peut évoquer l'anaphore « Heureux » des Béatitudes. De même, la construction rythmique « aux pierres du chemin, aux ronces du chemin, mes pieds ont saigné » fait songer à la construction des Psaumes. Quant au lexique « ronces », « chemin », « pieds qui saignent », « épines », il crée une analogie entre la vie de Brûlebois et le Chemin de Croix gravi par le Christ.

⁷⁰ La version manuscrite insiste sur l'angoisse que génère la situation et présente davantage Jeanne en situation de faiblesse : « La Jeanne poussa un râle de bête et tomba dans la cour à genoux. Elle récitait des *ave* en faisant le geste d'égrener un rosaire, mais ses lèvres s'agitaient sans donner un son. Le bruit de pas se précipitait, enflait. Elle joignit les mains, fit un immense effort et lança d'une voix martelée par l'angoisse : — Marie » (*TAC, Notes et variantes*, 1388).

qui va suivre est une litanie chantée, improvisée en patois. Jeanne verbalise le drame en train de se jouer : « Me donneriez-vous, Bonne Marie, quelque chose qui fasse bien mourir ceux qui veulent toujours du mal aux hommes dont le mien est le plus beau » (*TAC*, 343). La jeune femme n'hésite pas à mettre sa foi en gage et à flatter la puissance divine : « J'ai toujours bien cru Marie/ Et aujourd'hui je vous le redis/ Qui entre ceux du paradis/ Mieux que personne vous êtes habillée » (*TAC*, 343). Enfin, elle finit par se dédouaner du geste criminel qu'elle sollicite pourtant comme si son libre-arbitre n'avait pas de poids face au destin généré par Dieu : « Et je me rappellerai toujours que c'est vous/ Qui avez pendu l'Aurélie par le cou — Si ton enfant voulait... » (*TAC*, 343). La prière de Jeanne fait partie intégrante de la scène d'ensauvagement⁷¹, entrant en quelque sorte dans une chorégraphie de l'appel au sang versé. La jeune femme s'exprime dans sa langue, créant une prière très personnelle, bien loin de celles issues d'un missel. « Sainte Vierge » est remplacée par « Bonne Marie » l'adresse d'une communiant⁷², le vouvoiement cède le pas au tutoiement et le corps (debout sur une chaise) n'est pas dans une attitude de recueillement.

Mais si Jeanne maîtrise probablement les différentes facettes de sa pratique religieuse, ce n'est pas le cas de son frère, qui ne reconnaît pas les représentations statuariques dans l'église : « Agenouillé devant une statue en plâtre de Jeanne d'Arc qu'il prenait pour la Sainte Vierge, le Frédéric s'excusait de l'offense qu'il lui allait faire en tuant un homme et plaidait sa cause entre deux *ave* » (*TAC*, 335). La méprise de Frédéric souligne la pauvreté du capital culturel et scolaire du bûcheron qui s'adresse à une figure légendaire, historique, religieuse et guerrière au lieu de la figure maternelle dont il aimerait qu'elle lui reste « gracieuse » (*TAC*, 335). Cependant cette méconnaissance est présentée ironiquement car l'analogie entre Frédéric Brégarde et Jeanne d'Arc est plurielle : tous deux sont d'origine modeste, illettrés ou presque, obéissent à des contingences extérieures à leur personne (« je fais les choses qu'il faut qu'elles se fassent » (*TAC*, 335)). Le bûcheron prie à voix haute, comme un enfant, et cette prière⁷³ est davantage un réquisitoire à l'encontre d'Urbain Coindet que de véritables litanies. Il y a, en outre, un parallèle à révéler entre cette simili prière adressée à une figure factice (en plâtre et mal identifiée) et le discours de Frédéric à l'encontre de Jeanne, sa sœur bien réelle : « La voix de Frédéric implora » (*TAC*, 293) ; « il suppliait comme un enfant »

⁷¹ Je renvoie à l'analyse menée dans la partie 2.3. De l'épicentre à la périphérie, l'exemple de l'ensauvagement de la cuisine dans *La Table-aux-Crevés*, p. 124-143.

⁷² L'expression « Bonne Marie » apparaît dans le refrain du cantique *Prends ma couronne* traditionnellement chanté par les communicants lors de la cérémonie religieuse de la première Communion : « Bonne Marie /je te confie /mon cœur ici-bas/ prends ma couronne /je te la donne /au ciel, n'est-ce pas, tu me la rendras »

⁷³ La version manuscrite ajoute une prière plus conventionnelle : « Et il récitait "Sainte Marie, Mère de Dieu ..." et il comprenait tous les mots » (*TAC, Notes et variantes*, 1386).

(TAC, 294). Le ton employé reste celui de la supplique ainsi que la forme qui est celle de l'adresse avec le prénom en anaphore : « "Marie, il faut comprendre. [...] Marie ? je ne vous demande pas de me pardonner [...] " » (TAC, 335) / « "Jeanne, moi je veux te dire [...] ... Jeanne, je me suis trompé. [...] Jeanne, regarde-moi. [...] Jeanne, je suis ton aîné de dix ans ;[...] Jeanne..." » (TAC, 293-294). L'aîné de la famille invoque un micmac de figures féminines, familières ou étrangères, réelles ou imaginaires mais sa prière restera lettre morte.

Le corps à l'œuvre dans les créances

Au-delà des systèmes de créances mis en place au cœur des communautés, la superstition relève d'une perception plus individuelle, vécue corporellement. L'expression « les moelles superstitieuses » (TAC, 227) désigne ainsi ce que ressentent les sœurs Milouin au plus profond de leur être. Le brigadier Jeantet évoque quant à lui « le mauvais œil » conséquence de l'arrestation de Frédéric Brégard : « "Cet imbécile, aussi, s'il avait voulu donner ses deux copains, il n'aurait pas attrapé six mois. [...] Il me fera un mauvais œil, quand je retournerai là-bas" » (TAC, 313). C'est ce même « mauvais regard » (TAC, 292) que ressent Urbain Coindet dans la forêt : « Depuis qu'il était rentré à Cantagrel, il lui semblait que toute la forêt l'épiât d'un regard innombrable, Brégard était derrière chaque tronc d'arbre. Maintenant la forêt avait posé son œil sur le bord de la plaine » (TAC, 346). Frédéric Brégard semble par ailleurs considéré la mort du garde champêtre comme une malédiction qu'il se propose d'endosser : « "Ne saigne plus, ah mal sur nous" » (TAC, 348) et « "Moi qui l'ai tué. Je peux dire que c'est moi. Je le dirai que c'est moi" » (TAC, 349).

Jeanne épouvante réellement Urbain Coindet par son regard dans lequel il lui semble lire la part de responsabilité de la jeune femme dans la mort de Capucet⁷⁴. On peut interpréter ce dernier portrait de Jeanne comme un préambule au personnage de la Vouivre, autre charmeuse issue des croyances populaires mythiques⁷⁵.

Certains personnages se présentent même comme des médiateurs des puissances divines. La Bossue de la Maison Neuve se distingue des villageois pour être celle qui entend des voix et prend soin d'entretenir ce mythe : « la Bossue de la Maison-Neuve [...] disait entendre des voix » (TAC, 295) ; « ses voix lui en avaient déjà dit quelque chose » (TAC, 314)

⁷⁴ Pour rappel : « La Jeanne leva ses longs yeux bleus où dansaient des lueurs d'argent, et Coindet fit le signe de la croix, frappé d'une épouvante obscure, comme si le regard de ces yeux étranges eût charmé des hasards » (TAC, 349).

⁷⁵ Un passage en particulier, celui de la rencontre entre le curé et la Vouivre, semble un écho à la fin de *la Table-aux-Crevés* : « En faisant le signe de la croix et en invoquant le secours d'en haut, il avait eu loisir d'examiner la maligne créature que le signe rédempteur ne semblait pas émouvoir. Il avait vu sa trompeuse beauté, ses yeux verts, son joyau rougeoyant des lueurs de l'enfer et, rampant à ses pieds, le serpent symbolique » (V, 618).

et « même depuis qu'elle avait de la religion, ses voix ne l'enseignaient pas dans l'autorité absolue » (*TAC*, 314). Elle en retire des qualités de guérisseuse qui sont employées localement :

En cachette de son homme, la Louise Truchot venait de consulter la Bossue de la Maison-Neuve qui lui avait promis, l'avant-veille, d'interroger ses voix sur le meilleur traitement d'un rhumatisme à l'épaule. Les voix disaient que les infusions de menthe sauvage n'étaient pas mauvaises, pourvu qu'on les fit suivre d'une friction sur l'omoplate avec une peau de chat bien sèche (*TAC*, 332).

Il n'aura pas échappé au lecteur le point commun avec un autre personnage, lui aussi bossu, le Bombé d'*Aller retour*. Dans les deux cas, les protagonistes usent de leur difformité comme d'un atout : le Bombé devient « le fétiche des habitués du *Cercle vert* qui venaient toucher sa bosse pour avoir la veine » (*AR*, 153) tandis que la Bossue de la Maison-Neuve se réinvente comme « la voix du village ». Mais superstition rivalise aussi parfois avec supercherie dans le commentaire narratif. Ainsi, si « le Bombé avait un visage de prospérité où marquait un peu d'abrutissement (*AR*, 178), « la Bossue de la Maison-Neuve [...] n'avait pas eu le temps de placer une parole » (*TAC*, 316), réduite au silence par les propos incendiaires de Jeanne. La tentation du hasard et de la chance ne s'apparente pas aux pratiques issues des croyances magiques et il semblerait que la Bossue de la Maison-Neuve en soit une illustration. Sa difformité n'est pas, aux yeux de tous les villageois, un gage de ses compétences de médiatrice avec l'au-delà⁷⁶.

4.3.3. Le thème de la croyance dans la langue populaire

Je crois, ma foi, des miracles à toutes les sauces

Le lexique autour de la thématique de(s) croyance(s) abonde dans l'œuvre romanesque mais le sens ne s'applique pas au domaine strictement religieux. Le verbe croire⁷⁷, par

⁷⁶ Si l'on se réfère aux Évangiles qui traitent de « la guérison de la femme courbée » (Luc 13.10-17), c'est par la voix et l'apposition des mains que Jésus guérit une femme rendue bossue par Satan. Sa difformité est donc davantage une conséquence de la parole maudite que divine.

⁷⁷ « "Croire à ...", c'est affirmer une existence ; "croire en ...", c'est avoir confiance ; "croire que ...", c'est se représenter quelque chose d'une certaine façon. La différence entre les deux constructions indirectes peut paraître ténue, elle est cependant incontestable comme le montre l'exemple suivant : on croit *en* Dieu alors qu'on croit *au* démon dont on reconnaît l'existence mais en lequel, par définition, on ne peut avoir confiance : on ne peut croire *en* lui. Certes, la croyance *en* Dieu implique la croyance *à* son existence, mais implication n'est pas confusion. » Jean Pouillon, 1979, « Remarques sur le verbe "croire" », *La Fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, réunis par Michel Izard et Pierre Smith, Paris, Gallimard, p. 43-51, ici p. 43-44. L'auteur souligne. Si Madame Reboudin « croyait benoîtement en un seul Dieu » (*B*, 11), on se souvient que le curé dans

exemple, est généralement utilisé dans le sens de penser. Ainsi s'exprime le maire : « je crois qu'il y a personne ici qui voudrait dire le contraire » (*TAC*, 263) ; Brûlebois : « Vous croyez, m'sieur Rodolphe que la terre tremblera ? » (*B*, 34) ou encore Justin Galuchey : « je n'y ai pas joué depuis longtemps, depuis que je suis revenu de la guerre, je crois » (*AR*, 176). Si la construction directe prédomine dans chacun des romans, la forme indirecte s'attache davantage au principe de réalité. Victor ne peut en effet, malgré la vision du corps d'Aurélie, admettre cette mort : « je ne peux pas y croire » (*TAC*, 218). On retrouve ce besoin de s'exprimer à l'encontre de l'évidence dans la rhétorique⁷⁸ du père Milouin : « — Je sais bien que t'es pas emprunté, dit le vieux. Mais quand même. Ce sera pas une organisation. Faudra que t'aies une femme » (*TAC*, 128). Le beau-père n'ignore absolument pas le code moral qui empêche au veuf de se remarier dès l'annonce du décès. Il argumente cependant dans ce sens même s'il en fera vertement le reproche par la suite à son gendre. Quant à l'expression privée de complément : « “Qu'est-ce qu'il n'a pas déjà imaginé, on ne peut pas croire ! grommelait Beudot. Toi, Charles, tu étais trop jeune, tu ne sais pas...” » (*B*, 12), elle est davantage à analyser en fonction du pronom indéfini sur lequel se vérifie l'incapacité commune à percevoir l'extraordinaire chez le cousin Rodolphe.

L'expression « ma foi » est prononcée une fois par Justin et par l'oncle Suprême mais elle se retrouve principalement dans *La Table-aux-Crevés* comme un idiome du monde rural qui viserait à appuyer les affirmations personnelles : « — “ma foi, oui”, murmura Coindet » (*TAC*, 228) ; « — “ma foi, oui”, dit Corne » (*TAC*, 275) ; « — “ma foi, oui”, approuva Capucet sans arrière-pensée » (*TAC*, 284) ; « — “ma foi, oui” » (*TAC*, 290). Son utilisation suppose généralement la concession : « — “ma foi, j'y suis pas retourné depuis que j'ai arrêté ce vaurien de Brégard” » (*TAC*, 311) mais aussi l'agacement de la part du locuteur : « — “Ma foi, au cas où tu viennes à disparaître, et c'est tout vu” » (*TAC*, 331) voire la colère : « — “C'est peut-être bien que tu te crois beau, riposta Brûlebois, vexé. Avec ton grand nez qui te retombe sur les gencives et tes yeux en biseau, tu peux causer, ma foi” » (*B*, 44).

Quant au mot miracle, celui-ci revient à quatre reprises dans le roman *Brûlebois* mais toujours sous une utilisation ironique. Nous avons déjà analysé la sémantique du terme par rapport à M. Reboudin et la Lune, ces deux rescapés douteux de la première guerre mondiale. Le narrateur poursuit par l'oxymore « un miracle de méchanceté » (*B*, 48) au sujet de

La Vouivre « croyait à la Sainte Trinité, à la Vierge, au paradis et aux saints comme au diable et à l'enfer. Mais pratiquement, il ne croyait pas aux incarnations du diable » (*V*, 561).

⁷⁸ « Octave Mannoni nous a enseigné à repérer un raisonnement typique de la forme : “Je sais bien... mais quand même...” dans le discours de qui ne peut renoncer à satisfaire un désir impossible ; le “mais quand même...” venant annuler la reconnaissance de cet impossible, immédiatement après qu'elle a été posée dans le “je sais bien...” ». Jeanne Favret-Saada, *Les Mots, la mort, les sorts*, op. cit., p. 95.

Madame Reboudin qui tente de décéder avant son époux. Cette catholique pratiquante concentre toute sa ferveur dans le désir de nuire à la réputation de son conjoint, ce que souligne malicieusement le narrateur. Enfin, dans l'exemple suivant, c'est la capacité d'émerveillement de Brûlebois qui est ainsi notifié : « Il lui plaisait, [...], que les paysannes apportassent à la ville leurs œufs dans des bourriches ; ce mot : bourriche, autant que l'objet lui-même, lui semblait un miracle d'adaptation à ces honnêtes silhouettes villageoises » (*B*, 17). Le caractère positif du mot miracle est donc toujours tourné en dérision dans la prose de Marcel Aymé.

En résumé, les emprunts de la langue populaire au lexique des croyances religieuses soulignent un parler ironique dans les discours directs des personnages pour qui le doute⁷⁹ fraie toujours avec la certitude. Mais les commentaires du narrateur ne sont pas en reste dans cette rhétorique. Ce dernier s'amuse aux dépens de ses personnages en surenchérissant parfois les termes négatifs comme pour Justin Galuchey, capable de répondre à son épouse « avec une incroyable mauvaise foi » (*AR*, 161).

Les proverbes, sagesse sacrée du populaire ?

Les formes brèves du type proverbial permettent aux personnages de construire une logique à la fois d'apparence personnelle (exprimée en leur nom) et transparente (comprise par tous) au sujet du monde dans lequel ils évoluent. Ainsi, Brûlebois s'explique la condescendance moqueuse des personnalités fortunées : « Ça s'en croit parce que ça fait ses besoins dans la porcelaine » (*B*, 31). Les conflits de génération se traduisent dans des formules telles que « "maintenant, la jeunesse, ça ne sait plus" » (*B*, 11) ou « "parce que les vieux, ça radote toujours de trop ?" » (*TAC*, 228). De la même façon, les rapports entre hommes et femmes sont résumés et généralisés : « "Les hommes, c'est tout du pareil" » (*TAC*, 216) ; « — " Pour tout dire, les hommes sont bien dégoûtants aussi, affirma l'Hortense Aubinel. Ça ne pense qu'à la chose" » (*TAC*, 315) et « "Rien qui presse, seulement, les femmes, tu sais bien ce que c'est. On dirait toujours que la foire est sur le pont. La mienne est comme ça" » (*TAC*, 284). Le dernier exemple détourne en réalité l'expression « la foire n'est pas sur le

⁷⁹ « En somme on peut tout traduire du verbe "croire"... sauf ce verbe lui-même. [...] L'ambiguïté, ce n'est pas simplement la polysémie, ce n'est pas le fait que le verbe a tantôt tel sens, tantôt tel autre, chacun d'eux étant univoque ; c'est qu'ils sont tous, même contradictoires, intrinsèquement liés, que, notamment et surtout, le doute est toujours au cœur de la conviction, et que l'affirmation indique d'elle-même qu'elle peut toujours être suspendue. » Jean Pouillon, « Remarques sur le verbe "croire" », *La Fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, op. cit., p. 48.

pont ». Corne, l'époux cocufié, effectue un défigement⁸⁰ en renversant le sens négatif et part d'une généralité (les femmes) pour conclure sur le cas de son épouse. Le recours au sens général permet de dédramatiser une situation comme lorsque Coindet veut détourner l'attention portée à l'adultère de la Cornette : « 'ça ne vaut pas le coup de se mettre en colère. La jeunesse, on a tous été pareils, pas vrai ?' » (*TAC*, 277). Le lieu commun apaise les tensions présentes dans une communauté de paroles ou les augmente mais n'engage pas entièrement le locuteur. Ainsi, le maire répond aux sollicitations du curé : « "Monsieur le curé, quand un fond de culotte est usé, y a plus qu'à y mettre une pièce d'une autre étoffe. Vot'respect, faut un paradis avec une porte cochère pour ceux qui ont du ventre" » (*TAC*, 253). Les métaphores créent aussi une distance supplémentaire entre les deux interlocuteurs car elles n'engagent pas une réflexion sur un cas particulier mais se rattachent à un imaginaire collectif. Aussi, le proverbe convoque la sagesse populaire et ne convainc pas obligatoirement mais permet l'adhésion du locuteur à la communauté. Certaines formules, cependant, sont bien le fruit d'observations locales⁸¹. Cela concerne par exemple les faits météorologiques. Le père Milouin y a recours lors d'un dialogue avec son gendre : « Son beau-père, qui cherchait une entrée en matière, regarda aussi le ciel. " Le beau temps tiendra, dit-il, le vent souffle de la plaine" » (*TAC*, 227). Ce faisant, le personnage ne cherche qu'à engager une discussion sur des idées que l'auditeur n'ira (ne pourra) pas réfuter.

Il faut cependant observer de plus près les préceptes utilisés dans le salon de l'oncle Suprême. À la différence des vérités générales entendues dans la bouche de presque tous les personnages, l'oncle Suprême maîtrise et orchestre son argumentation pour un seul bénéficiaire qui lui est propre. Nous avons déjà vu de quelles façons il force son neveu Justin à renoncer à ses projets. Mais le vieil avare joue avec ses auditeurs chaque fois qu'il en a l'occasion pour imposer son discours, en particulier sa maxime sur l'art d'avarice :

« En somme, il n'est avare qui veut, il y faut un génie créateur particulier. Les gens économes, qui craignent, les collectionneurs qui thésaurisent sans perdre de vue la destination propre de leurs trésors seront toujours fermés à l'art d'avarice. » [...] Il aimait

⁸⁰ Sophie Milcent-Lawson, 2016, « Défigement », *Dictionnaire Giono*, sous la direction de Mireille Sacotte et Jean-Yves Laurichesse, Paris, Classiques Garnier, p.274-276, ici p. 274 : « Le défigement consiste, par divers procédés, à redonner vie à une expression toute faite dont la figure s'est affaiblie voire éteinte du fait de son entrée dans le lexique. » et Sophie Milcent-Lawson, 2013, « Poétiques du défigement chez Giono et Beckett », *Pratiques*, 159-160, p. 127-146, ici p. 140 : « Beckett travaille à remotiver des expressions figées par substitution antonymique, prenant le contre-pied de formules consacrées par l'usage, [...] »

⁸¹ « La particularité des proverbes sages n'est pas universellement applicable et ne vise pas la généralité. Le proverbe prémonitoire donne des conseils spécifiques issus d'un contexte local. » Eugen Weber, *La Fin des terroirs, 1870-1914*, *op. cit.*, p. 499.

la controverse, mais savait l'enfermer dans les limites où elle servait ses opinions et s'il se laissait aller à parler ainsi de l'avarice, c'était toujours d'un point de vue purement abstrait, le seul point de vue duquel il pût la défendre » (AR, 142-143).

L'oncle lettré n'utilise pas le proverbe mais construit ses propres aphorismes qu'il présente comme une vérité d'ordre générale⁸². Le recours à des formules admises ou comprises par tous ne se vérifie pas seulement dans les formes brèves. Les interjections peuvent aussi en tant qu'unités minimales du langage se révéler des manifestations des voix(es) populaires.

Les jurons

Les jurons contenant le mot dieu sont présents de manière très inégale dans le parler des nombreux personnages et comprennent des degrés différents dans l'échelle du blasphème. « Mon Dieu » est prononcé dans le salon très bourgeois de l'oncle Suprême ou de Monsieur Reboudin mais aussi dans la ferme d'Urbain Coindet ou encore auprès de Capucet agonisant. Il ne s'agit d'ailleurs pas véritablement d'un juron. En effet, c'est aussi l'adresse respectueuse de Brûlebois dans ses prières comme nous avons pu le constater auparavant. L'ancien sous-préfet affectionne « vingt dieux », qu'il prononce une dizaine de fois dans le roman. Si l'homophonie habituellement assertée entre vingt et vain⁸³ est plausible, on peut aussi prétendre à une affection particulière du personnage pour l'un des homophones du mot vin. Encore une fois, Brûlebois ne jure pas vraiment, ses nombreuses interjections habillent son langage d'un aspect populaire à l'instar du personnage dans son ensemble.

L'exclamation « nom de Dieu » (parfois aussi sous la forme « de Dieu ») prend un tour plus agressif et laisse percer la colère. Rodolphe l'utilise une fois lorsque ses démonstrations ne convainquent pas l'auditoire : « “Nos petites affaires, bandit, des coups de pieds au cul, des coups de pieds, nom de Dieu” » (B, 59). C'est aussi face à la folie grandissante de Rodolphe que Beudot énonce la même interjection : « Beudot ne comprenait pas. Il dit : “Nom de Dieu” à tout hasard, parce que c'est une exclamation, qui s'adapte à un grand nombre de

⁸² « La variabilité du degré de généralité de l'aphorisme invite à se contenter d'une définition *a minima* de l'aphorisme comme “énoncé généralisant”. » Stéphanie Bertrand, 2018, *André Gide et l'aphorisme. Du style des idées*, Paris, Classiques Garnier, p. 107. Et « Là où le proverbe et les genres apparentés que sont le dicton et l'adage, sont porteurs d'un enseignement pratique reflétant la sagesse des peuples, transmise oralement de génération en génération, leur origine collective et populaire les distingue des réflexions philosophiques formulées dans maximes, sentences et aphorismes, qui relèvent d'une **pratique individuelle cultivée**. » Sylvie Vignes et Sophie Milcent-Lawson, 2016, *Les Âmes fortes*, Neuilly-sur-Seine, Éditions Atlande, p. 285. Les auteurs soulignent.

⁸³ D'après le TLFi, « vingt dieux » est un juron proche de « vain Dieu » ou « vain nom de Dieu ».

circonstances. [...] « Vas-tu m'expliquer cette histoire d'alphabet, Nom de Dieu ! » (B, 94). Le narrateur analyse la fonction du juron, marqueur ici de l'incompréhension⁸⁴. Il est vrai que le personnage de Beudot est bien celui qui s'étonne du comportement de ses proches tout au long du roman. Sa dernière phrase⁸⁵ dans le roman, adressée à Charles résume bien tout ses longs verbiages : « "Nom de Dieu, ne parle pas comme ça. Tiens, si j'avais le pied encore assez vif, je te botterais le derrière..." » (B, 103). La présence des points de suspension, l'interjection, le lexique familier sont les éléments omniprésents dans le parler de Beudot qui, s'il s'exprime souvent, reste prisonnier de ses affects et s'épuise à ne pas trouver les mots justes. La même expression se retrouve une seule fois dans la bouche de Justin Galuchey, lors de sa première sortie en tête à tête avec Raymonde : « "— Nom de Dieu !" Le mot lui échappa et, pour le justifier, il reprit : "Je croyais la course commencée" » (AR, 169). Le juron sort par inadvertance de la bouche de Justin comme pour mieux représenter la duplicité du personnage qui tente de se recréer une identité. En effet, au début du roman, le comptable amorce sa métamorphose au travers du langage, et en partie grâce au juron :

À ce Galuchey de pacotille, il tourna le dos délibérément, le renia, et lui qui n'avait jamais proféré un juron, salua l'avènement du Galuchey neuf à haute voix, sans souci de l'étonnement des passants : « Tonnerre de Dieu, tonnerre de Dieu ! » Il en était content de ce « tonnerre de Dieu », s'y complaisait. Ce « tonnerre de Dieu » il l'érigait comme un phallus de scandale dans sa vie d'autrefois, en giflait Larouselle et l'oncle Suprême. Une lancée de joie lui partait du ventre à la cervelle, en tumulte, joie d'affirmation. Sur ses lèvres, des mots crus se bourraient, aux syllabes gargouillantes de vie grasse qui rigolaient à l'avenir. Et puis une large colère par tout le corps, la bride lâchée aux invectives, en jalousie de ce qui aurait pu être (AR, 118).

Corps et langage semblent participer d'une même renaissance impétueuse et non maîtrisée, d'un appel à une sexualité inconnue jusque là⁸⁶. Mais cette manifestation d'hostilité profonde du sur-moi tourne court très rapidement. Hors le seul coup d'éclat injurieux de

⁸⁴ « Puisqu'on a recours aux interjections chaque fois qu'on se trouve, précisément, dans l'incapacité de discourir – que cette incapacité relève de l'étonnement, de la colère, de la douleur, de l'admiration ou de la haine –, ces mots sont apparemment ce qui se rapproche le plus de pas de langage du tout : ils semblent se situer à la frontière entre la parole, douée de sens, et le silence de la jouissance ou de la mort. Nous sommes tellement bouleversés que nous "perdons l'esprit" ; nous "ne trouvons pas nos mots" ; et ce sont justement les mots tabous qui nous "échappent" alors : tout se passe comme si ces éjaculations étaient en effet le degré zéro de la parole, plus proches du réflexe que de la réflexion. » Nancy Huston, 2002, [1980], *Dire et interdire*, Paris, Éditions Payot & Rivages, p. 125-126.

⁸⁵ La version manuscrite insiste davantage sur l'importance des interjections de Beudot : « Une dernière fois avant la fin de ce livre, Beudot se met à jurer : "Nom de Dieu" » (B, *Notes et variantes*, 1301).

⁸⁶ La version manuscrite l'affirme plus implicitement : « il se complut à répéter ce tonnerre de Dieu qui affirmait sa virilité si longtemps engourdie [...] il le pissait au nez des puissances de la Maison Cosse » (AR, *Notes et variantes*, 1318).

Justin au bureau (« “On gèle, Bon Dieu, dans cette sale boîte” » (AR, 134)), le comptable, comme cela a été précisé tout au long de l’analyse, ne se métamorphose pas. Comme pour les maternités inabouties d’Apolline, la renaissance de Justin est destinée au néant, la montagne ayant accouché d’une souris.

La forme « Bon Dieu » est en réalité le juron le plus utilisé à la ville comme à la campagne mais toujours chez les personnages qui usent d’un langage populaire. L’interjection traduit souvent la colère : « “Qu’est-ce que tu vas encore nous servir, ce coup-ci, Bon Dieu ?” » (B, 14) ; « “— Jaloux ? ricana la Lune, jaloux de quoi ? Bon Dieu !” » (B, 31) ; « “ — Vas-tu te taire, Bon Dieu” » (TAC, 293). L’expression seule semble faire un pâle juron, ce qui n’est pas le cas lorsqu’elle est associée à un autre substantif : « “Sacré nom de curé, de quoi qu’il se mêle ! [...], on n’est seulement plus chez soi avec ces Bon Dieu de soutanes de malheur” » (TAC, 299) ou corrélée avec une injure même partielle : « “Si je le savais, Bon Dieu, si je le savais. L’enfant de fille...” » (TAC, 307). Mais elle peut aussi intégrer un dialogue sans idée d’étonnement ou de colère. C’est le cas dans certains discours d’Urbain, ce que souligne la typographie : « Un qui m’aurait dit ça quand je suis parti. Bon Dieu. Elle était comme tous les jours » (TAC, 218) ; « “Bon Dieu qu’il fait bon”, dit-il en pissant sur le fumier » (TAC, 240) ou encore chez Frédéric Brégard : « “Elle sera heureuse, que je me disais, Bon Dieu, on fera tout ce qu’y aura moyen de faire pour Jeanne, c’est juste comme ça que je pense maintenant” » (TAC, 294). Plus que pour souligner une émotion ou un sentiment, le juron désigne alors une pause dans l’introspection des locuteurs, un mot qui accompagne des réflexions sans en altérer le sens mais renforce le sentiment d’appartenance au genre humain tel qu’il est perceptible⁸⁷. Dans le roman *Brûlebois*, on rencontre souvent la désignation « le Bon Dieu » qui personnalise le lien entre le croyant et la divinité. Charles Reboudin évoque par exemple « le Bon Dieu de [s]a mère » (B, 23) et Brûlebois rejette celui de l’abbé Pastoron : « “Vous lui direz que son Bon Dieu et tout le tremblement, je m’en fous” » (B, 101).

En résumé, on peut convenir d’une coalescence des oralités populaires et des voix littéraires au cœur du texte romanesque, des paroles d’autorité du collectif à l’émergence de

⁸⁷ Nancy Huston, *Dire et interdire*, op. cit., p. 36 : « Ainsi, selon le type d’emploi qui en est fait, l’expression “Bon Dieu !” voit son sens scindé en deux. [...] Ici il y a contradiction à l’intérieur d’un seul et même mot. [...] ce n’est pas dans la langue, c’est-à-dire, ici, dans le vocabulaire, que les mots sont porteurs de sens opposés ; mais dans les usages particuliers que l’on en fait : dans le discours. Ce n’est qu’à condition d’avoir décrété l’existence d’une distance infinie entre Dieu et le Diable, que l’on peut confondre les deux dans un but régressif ou transgressif » et p. 39 : « Le blasphème permet de canaliser la peur qu’inspire le sacré : pour qu’un juron reste vif et efficace (nous verrons que cela s’applique aux gros mots aussi), il ne faut jamais qu’il se détache entièrement de son signifié premier ; les acceptions littérale et figurée doivent être coprésentes ». L’auteur souligne.

voix/corps individuels. Les romans du corpus s'inscrivent dans une période littéraire qui donne à voir et à entendre aussi bien le rond-de-cuir dans son bureau parisien que le paysan dans ses champs. Marcel Aymé évite cependant les pièges de la folklorisation en n'abondant pas dans l'excès de régionalisme⁸⁸ tout en privilégiant la description des personnages en mouvement⁸⁹. Nous verrons dans une dernière partie les manières d'écrire l'habitus littéraire et de le tenir à distance au travers de l'écriture de l'homme de lettres Marcel Aymé.

⁸⁸ « Le roman sur le paysan a une tendance naturelle à la muséographie. Il recense des objets exotiques évocateurs de la civilisation rurale. Ce qui provoque l'effet exotique est bien le signe linguistique, qui désigne un référent inaccessible à la compréhension commune, isolé dans sa singularité régionale ou locale. Autrement dit, le roman à thème paysan fait circuler des "régionalismes". » Nelly Wolf, 1990, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses universitaires de France, p. 112.

⁸⁹ « L'homme est chez lui décrit sous ses divers aspects dans le moment, il vit dans et par l'hésitation, il est instantanément lui-même et autre, approbation et critique du monde où nous vivons. Chaque description brève, chaque phrase du dialogue en patois comtois ou parisien extrait du réel tout son jus. C'est l'égoïsme de l'homme pas mauvais au fond qui devant un corps pense à ses tâches de tous les jours et aux potins du village, à sa soupe en retard. » Jean Cathelin, *Marcel Aymé ou le Paysan de Paris*, op. cit., p. 27-28.

Partie 5. L'habitus littérarien et l'homme de paroles dans l'univers de Marcel Aymé

[...] le formalisme propre à l'écriture ne se soucie guère de la souplesse du langage parlé, il en dénature le contenu et en engendre un autre.

— Jack Goody, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, p. 197

La dernière partie de cette lecture des textes de Marcel Aymé va examiner les prémices d'une posture auctoriale¹. Au-delà de la structure du récit, des paroles des personnages, la narration romanesque établit un dialogue potentiel entre l'auteur, ses textes et les lecteurs. Aussi il conviendra d'interroger les interactions entre les romans, les nouvelles, les articles de presse et les pièces de théâtre de Marcel Aymé qui, dès les premières années, tissent un réseau de rhizomes² textuels.

5.1. La maîtrise de l'habitus littérarien

Les liens qui unissent (ou désunissent) les personnages avec le monde écrit ont été évoqués à plusieurs reprises. Il me semble néanmoins pertinent d'approfondir les éléments constituant l'habitus littérarien³ pour mesurer, au plus près du texte, le

¹ Je renvoie à la lecture de Jérôme Meizoz, 2011, *La Fabrique des singularités, Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition.

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, 1980, « Introduction : rhizome », *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 9-37.

³ Je renvoie à deux articles : Jean-Marie Privat, « Un habitus littérarien ? », art. cité, en particulier p. 130 : « [...] l'acculturation performante à l'ordre littérarien impose une exposition continue, diffuse et profuse, à ses lois. [...] On comprend en effet que si la littéracisation est bien le processus complexe et englobant que nous avons décrit (capital littérarien, coefficient de littératie, littératie infrastructurelle), les sujets les plus éloignés (mais aussi parfois les plus impliqués...) puissent être tenus à distance et/ou se tenir à distance des formes les plus impérieuses de cette exigence symbolique et pratique. » et Jean-Marie Privat, 2016, « La littératie, entre sur-scolarisation et oralité restreinte. Un cas d'école ? », art. cité, en particulier p. 5 : « [L'] approche systémique du dispositif littérarien et [...] de sa discipline permet de mieux prendre la mesure et de mieux situer les résistances plus ou moins constantes et rusées à son inculcation, en tout cas les tensions que l'emprise de la littératie dans ses configurations multidimensionnelles peut provoquer – même chez ses

traitement qui lui est accordé aussi bien par les personnages que par la voix narrative. Pour ce faire, nous allons explorer la matérialité des objets littéraires, la place des écrits dans le quotidien de chaque personnage mais aussi l'existence d'un capital littéraire à l'œuvre.

5.1.1. L'objet littéraire en question

Histoires de peau (x)

Lorsqu'il est question de livres dans les romans étudiés, le narrateur insiste parfois sur la matérialité de l'objet. Ainsi, M. Reboudin assure sa notoriété d'homme de lettres au travers d'« un volume de vers, tous alexandrins, dont la bibliothèque municipale possédait un exemplaire, ignoré du public, mais dont la reliure en truie avait bonne façon » (B, 4). La précision concernant l'animal dont on a utilisé la peau n'est pas anodine⁴. L'analogie avec le porc, déjà présente dans le patronyme, permet de rappeler ironiquement la façon dont M. Reboudin a échappé à la sanglante boucherie de la première guerre mondiale. En somme, le bourgeois lettré a sauvé sa peau en sacrifiant celle de l'animal. Mais l'ouvrage reste caché à la bibliothèque, témoin invisible et muet des compétences littéraires de M. Reboudin.

Quant à Aurélie Coindet, elle « suivait [les litanies] dans son livre de messe relié en peau de cochon » (TAC, 215). Dès le premier chapitre, le lecteur en déduit l'aliénation spatiale de la fermière. En effet, même dans l'espace de l'église, son univers est lié à la ferme et aux animaux qu'elle élève (c'est elle qui prépare la lavure des cochons). Le texte sacré est en outre profané.

Dans *Aller retour*, Justin Galuchey tente, en changeant d'apparence vestimentaire, de changer le cours de son existence. Pourtant, un élément de sa tenue de comptable reste un détail rassurant dans son évolution. Dès le début du roman, le narrateur montre l'importance de la manche de lustrine pour le comptable : « Parfois il se rendait compte qu'il existait : [...] devant son armoire à glace ; ou bien quand il tâtait dans sa poche de gilet la clef du casier où il rangeait⁵ les manches de lustrine qui étaient un peu de sa

maîtres et serviteurs. Et cette belligérance même comme une question qui sous mille et une formes inspire sinon hante la littérature écrite... ».

⁴ La première version manuscrite proposait en effet un autre type de reliure : « publiant 2 volumes de vers dont la bibliothèque municipale possédait les exemplaires, non coupés, il est vrai, [...] reliure en vache douce » (B, *Notes et variantes*, 1251).

⁵ La version manuscrite présente les changements opérés par rapport à ce que le personnage rangeait dans le casier : « rangeait [ses porte-plumes *biffé*] les manchettes de lustrine » (AR, *Notes et variantes*, 1315).

chair » (AR, 114). La manche de lustrine protège les habits des tâches d'encre mais elle se trouve elle-même enfermée dans un casier fermé à clef. L'assimilation du morceau d'étoffe avec la peau de Justin souligne le caractère fortement identitaire de l'objet. À sa vue, comme à la vision du reflet dans le miroir, Justin s'identifie. Et lorsque son existence prendra un cours inattendu, c'est bien la vision des employés à la manche de lustrine qui lui apporte un peu de sérénité :

Il y avait, dans ce bureau, une paix agréable. Le labeur était sans élan, mais bien calé dans son oreiller d'habitudes. Dans les fausses manches de lustrine, tous les bras gauches s'arrondissaient sur les buvards. [...]

« C'est propre comme métier, on a beau dire pensait Justin. Je ne changerais pas mon porte-plume contre un manche de fourche. Mais à la campagne, ils ne savent pas ce que c'est que le travail de tête. Parce qu'on n'est pas derrière le cul d'une vache, ils figurent qu'on ne fait rien. Dans le fond, ils sont jaloux. »

Et Justin connut l'orgueil professionnel. Ce matin-là, il accomplit son travail comme un sacerdoce ; éprouvant une joie religieuse à manier des paperasses, distribuant ses signatures comme des bénédictions (AR, 204-205).

La fausse manche de lustrine vient s'opposer au manche de fourche mais les termes sont paronymiques comme si ces deux mondes n'étaient pas tant éloignés. Ainsi « le travail de tête », expression du comptable, fait songer au travail de la terre. Même l'expression « rond-de-cuir » fait lien avec la vache, ce que le personnage ne saisit pas. En réalité, Justin vit avec orgueil sa condition de rond-de-cuir symbolisée par le porte-plume⁶. Vexé d'être vu ou perçu comme un mari, il ne s'offusque pas au contraire de la conclusion dite par la prostituée Rirette : « “ Qu'est-ce que tu fais dans l'civil ? — Je travaille dans des bureaux. — T'es rond d'cuir, alors ? ” Elle eut un rire de petite fille et Justin rit aussi » (AR, 182). L'orgueil d'avoir échappé à sa condition paysanne prend sens dans l'attachement de Justin envers sa fausse manche de lustrine, réelle carapace face au

⁶ La coexistence entre ces deux mondes, l'un orienté vers la nature, le travail local en lien avec le monde animal et végétal et l'autre urbain, lié au monde de l'écrit et du pouvoir politique se trouve également résumée dans l'image du porte-plume dans *La Table-aux-Crevés*. La description du Carabinier, rencontré par Capucet n'apporte pas d'éléments significatifs pour le récit mais enseigne le lecteur de la porosité des deux univers, et ce jusque dans les campagnes : « [...], il aperçut, à l'autre bout de l'étang, et grand comme un porte-plume, le Carabinier qui pêchait aux grenouilles, simple prétexte à tendre des lignes de fond aux anguilles et aux tanches de Moïse Pottier, le grand fabricant de porcelaine hygiénique, conseiller général, maire du chef-lieu de canton, propriétaire foncier et officier d'académie » (TAC, 285).

monde extérieur. Au point d'oublier qu'il ne peut se couper véritablement de ses racines issues du monde rural⁷.

L'oncle Suprême lui aussi est conscient de la symbolique contenue dans une reliure en peau. Lorsqu'il exerce son tour de passe-passe pour présenter à tous la photographie de mariage de Justin Galuchey, il prend grand soin de choisir l'ouvrage approprié :

« [...] je veux vous convaincre par un exemple choisi dans la vie réelle et emprunté aux *Mémoires du chevalier Mazelli*. C'est un livre qu'on ne lit pas, mais que j'ai conservé pour sa charmante reliure. [...] il est dans la rangée où vous avez pris l'autre jour les *Épîtres de saint Jérôme*. "C'est un fort joli maroquin," dit l'oncle Suprême, lorsqu'il eut le livre en main. "Je l'ai acheté l'année passée à une épicière qui l'utilisait à caler un tonneau d'alcool dénaturé" » (AR, 210).

La peau de bouc ou de chèvre suggérée par le maroquin peut renvoyer à divers symboles. Le bouc, dans la bible, est l'animal du sacrifice (le bouc émissaire), présent parfois dans les subterfuges et se trouve aussi relié à Satan. Le mauvais tour que va jouer l'oncle Suprême est déjà présent dans ce livre. Ainsi il est né de l'imagination de l'auteur (les *Mémoires du chevalier Mazelli* n'existent pas) mais se trouve placé auprès d'un ouvrage religieux attesté (les *Épîtres de saint Jérôme*). Enfin, ce livre conservé pour sa valeur esthétique a servi comme remplaçant d'une simple cale. Et c'est dans cet ouvrage au fond sans intérêt (« on ne le lit pas ») que l'oncle perfide a caché la photographie qui va réduire les espoirs de Justin à une peau de chagrin.

*Le plumier d'Aurélie Coindet*⁸

Peu d'éléments nous font connaître la paysanne de Cantagrel. Il est alors d'autant plus important de décrypter toute la symbolique culturelle de ceux mentionnés. Le plumier est au cœur du bref portrait d'Aurélie et mérite qu'on s'y attarde. La mention de

⁷ Le même thème sera repris dans un roman de Marcel Aymé postérieur, *Le Bœuf clandestin* (1939). Dans ce récit, deux officiers militaires se querellent. L'un, Lardut, est un homme d'origine paysanne qui a fait de brillantes études dans les grandes écoles. L'autre, Moiran, son camarade ingénieur dans le civil vient d'une famille moins modeste. C'est Lardut qui entame la dispute : « Tu n'es qu'un sale petit rond de cuir ratatiné. Je ne dis pas que tu le deviendras, je dis que tu l'es déjà. Et ton père l'est probablement : un petit vieux ignoble plein d'humeurs froides, avec des manchettes crasseuses et un porte-plume sur chaque oreille : — Croquant, faut-il que tu te sois gorgé de fumier dans l'étable de ton père pour oser parler du mien avec une aussi répugnante vulgarité. Triste cochon, sais-tu que ce vieillard fut l'honneur de son temps ? » Marcel Aymé, 1998, [1939], « Le Bœuf clandestin », *Œuvres romanesques complètes II*, Paris, Gallimard, p. 799-911, ici p. 865.

⁸ Cette partie est tiré d'un article, Valérie Jacob-Blanchemanche, 2017, « le Plumier d'Aurélie Coindet, approche ethnocritique de *La Table-aux-Crevés* », *Cahier Marcel Aymé*, n°35, p. 51-56.

cet objet semble insolite à la première lecture car c'est au moment de la fermeture du cercueil qu'il est évoqué, le père Milouin laissant enfin s'exprimer la douleur de la perte de son enfant:

« Et le vieux, qui ne savait plus ce qu'il faisait, s'accrocha aux bras de la Léontine en chevrotant : "C'est moi qui l'a menée en classe, la première fois. Je lui avais acheté un plumier à Dole..." Il répéta avec une toute petite voix d'un vieux qui n'en a plus pour longtemps : " Un plumier..." [...] Le cercueil était au milieu de la chambre, posé sur des chaises et recouvert par les fleurs et les couronnes. Le vieux regardait le grand plumier et ne bougeait pas, figé dans le chambranle de la porte » (*TAC*, 267).

Au travers de cet objet apparaissent des univers aux frontières labiles : le monde de l'écrit, de l'école, de la mort. Dans le monde rural, la place accordée à la culture écrite ne va pas de soi. La vie d'Aurélie Coindet est rythmée par les tâches quotidiennes où l'écrit ne semble pas avoir de place : « De grand matin, courbée sur son cuveau, elle avait entrepris de buander le linge. Au soir, elle avait eu envie de mourir, tout d'un coup, comme on a soif. L'envie l'avait prise au jardin, pendant qu'elle arrachait les poireaux pour la soupe » (*TAC*, 215). Le plumier est un objet qui se rapporte à la main qui écrit, trace. On peut supposer qu'Aurélie savait écrire, pourtant elle se suicide sans laisser ni lettre ni testament alors qu'elle prend le temps de laisser l'espace en ordre. Et même si le suicide semble répondre à une pulsion, elle ne passe à l'acte qu'« après avoir mis de l'ordre dans son ménage et rajusté son chignon » (*TAC*, 216). On peut douter de la pertinence de cet objet dans la ferme et du lien avec la paysanne. Il est nécessaire alors de se rappeler l'importance de l'alphabétisation sous la III^e République.

Comme souligné auparavant, le narrateur donne peu de détails sur la vie d'Aurélie Coindet. Pourtant, les préceptes de l'école sous la III^e République (lire, écrire, compter) énoncés en filigrane précisent un aspect important de la campagne française de l'entre-deux-guerres : l'alphabétisation massive comme procédé d'uniformisation. Aurélie a été scolarisée et a conservé le plumier (on peut donc penser qu'il lui était utile), elle suit « les litanies [...] aux vêpres du dimanche [...] dans son livre de messe relié en peau de cochon » (*TAC*, 215) et son cerveau semble dominé par « la pauvre algèbre » (*TAC*, 215). L'alphabétisation a donc bien eu lieu pour la jeune paysanne mais cela semble plutôt souligner un échec. Elle « suit » des prières qu'elle n'a pas besoin de lire puisqu'elle les

connait sans doute par cœur⁹, son algèbre est « pauvre » comme le reflet de sa personne qui compte pour peu dans le couple et dans la communauté (« Chacun avait mis l'Aurélie dans un rond de serviette et, tout en l'ayant à portée de mémoire, était occupé à la recherche de ses habitudes dans une conversation avec le voisin. » (TAC, 269)). Enfin, on se rappellera qu'aucune trace écrite de la jeune femme ne subsiste après sa mort. Le plumier souligne en réalité une enfance révolue, celle d'une paysanne au corps stérile, plus mort que vif car il est « séché de fatigue » (TAC, 215). Au travers de l'objet qui demeure présent alors que le corps devient invisible puisque cela se passe pendant la mise en bière, c'est tout le personnage qui disparaît de l'espace vivant pour accéder à l'univers mémoriel. Avec le plumier, le père de la paysanne est déjà dans le souvenir de l'enfant perdu à jamais. Le cercueil enferme un corps devenu cadavre et le plumier enferme des souvenirs. Le clin d'œil avec la littératie est habile, Aurélie n'a pas su ou n'a pas pu écrire/lire les « bons signes » qui auraient pu conjurer le « mauvais signe » évoqué au premier chapitre. Aurélie était condamnée à demeurer sur le seuil de la vie adulte : elle n'est jamais devenue mère et si le plumier vient de la ville, son existence ne pouvait s'échapper de la condition paysanne. Le père Milouin reste « figé dans le chambranle de la porte » (TAC, 267), positionné dans un espace ouvert, le cadre de la porte, il semble hésiter entre rester auprès des vivants (son regard se porte vers le plumier, cadre des souvenirs) et le monde des morts dont va faire partie sa fille. La porte est un passage symbolique et matériel, entre cadre de vie et cadre de mort. Le plumier est aussi à mettre en lien avec un rite initiatique (premier jour de classe) et le cercueil qui matérialise le rite de séparation. Deux objets, deux rites qui permettent le passage d'un monde à un autre : du familial au social, de l'oral à l'écrit pour l'entrée à l'école et à l'inverse des vifs aux morts, du bruit au silence, du sensoriel au mémoriel. Comme le note Claude Rivière, « franchir le seuil de l'école et a fortiori de la classe, comporte une dimension quasi irréversible, du moins jusqu'au prochain son de cloche¹⁰ ». L'homologie entre le plumier

⁹ « La lecture est restée très longtemps mal séparée de la communication orale. Elle n'est d'ailleurs, dans le curriculum scolaire, qu'un premier stade, tout à fait distinct, de l'alphabétisation, le plus universel, mais aussi le plus élémentaire : reflet de la conception qu'en a très longtemps l'Église catholique, qui y voit essentiellement le moyen de célébration collective du rituel divin. [...], elle est la mnémotechnie d'un dessin plus que le déchiffrement d'un texte. Elle ne change pas le rapport de l'individu à la culture, elle le confirme. En termes moraux, elle est innocente. Elle se borne à la réception, le plus souvent collective, c'est-à-dire publique, du message divin. Elle n'implique ni autonomie individuelle, ni exercice obligatoire d'une liberté intellectuelle minimale, ni commencement de rupture intérieure avec les contraintes de la communauté. » François Furet, Jacques Ozouf, 1977, *Lire et écrire, l'alphabétisation des français de Calvin à Jules Ferry*, Paris, Éditions de Minuit, p. 356.

¹⁰ Claude Rivière, 1995, « Les Microrituels de la vie enfantine », *Les Rites profanes*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 90.

et le cercueil est donc plus importante qu'il n'y paraît puisque à chaque fois il s'agit de faire le deuil d'un état. Le « carabinier, fossoyeur et croque-mort » (*TAC*, 270), je le rappelle est décrit « grand comme un porte-plume » (*TAC*, 285). Celui qui porte en terre/plume écrit le dernier passage des vivants et des morts. Le plumier est au cercueil ce que l'école est à l'écrit dans cette homologie autour de l'isotopie de la mort. Il faut alors revenir à l'image de la « boîte à plumes » pour comprendre un autre aspect du plumier.

Comme nous l'avons vu auparavant, le plumier réfère à un passé, celui où Aurélie Coindet était enfant. Pourtant, si on considère le plumier comme « une boîte à plumes » on peut se placer du côté des travaux de l'anthropologue Daniel Fabre¹¹ qui nous éclaire sur la « voie des oiseaux », sorte d'école « buissonnière » faisant pendant à l'école traditionnelle. Or, cette quête initiatique des nids, des œufs et des oiseaux est « strictement réservée aux garçons ». Aurélie Coindet représenterait-elle une paysanne originale ? Rien n'est moins sûr si on se rappelle la liste de ses tâches : buander le linge, préparer la soupe, s'occuper des animaux de la ferme¹². En réalité, Aurélie Coindet est un personnage modèle : elle s'occupe de la lessive, cuisine, et Louise venue veiller le corps dit d'Aurélie : « Il n'a jamais manqué un bouton à Coindet » (*TAC*, 224). L'explication de la présence de ce plumier se trouve peut-être dans la lecture des contes de Marcel Aymé. L'auteur publie en 1946 *Le problème*, dernier conte de la série intitulée *Les contes du chat perché*. La phrase de clôture du conte mais aussi de cet univers autour des deux fillettes reprend l'idée du plumier comme récompense de parents dupés : « En voyant qu'elles avaient de très bonnes notes, les parents furent heureux et fiers (ils crurent aussi que les bons points du chien, du cheval, de la petite poule blanche et du cochon avaient été décernés aux deux petites). Pour les récompenser, ils leur achetèrent des plumiers neufs¹³ ».

Sans savoir si l'image d'Aurélie Coindet était présente dans l'esprit de Marcel Aymé lorsqu'il racontait les aventures des fillettes Delphine et Marinette, on notera cette filiation évoquée grâce au plumier. La différence essentielle, hormis l'écart de plus de quinze ans, réside dans le statut des personnages. Aurélie Coindet est une femme stérile dont l'alphabétisation n'a été qu'un échec au contraire de Delphine et Marinette, deux fillettes que le lecteur quitte sur un futur meilleur, les plumiers neufs évoquant

¹¹ Daniel Fabre, 1986, « La Voie des oiseaux Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, tome 26 n°99, p. 7-40.

¹² Je renvoie à la lecture d'Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière, op. cit.*

¹³ Marcel Aymé, 1998, [1946], « Le Problème », *Œuvres romanesques complètes*, tome II, Paris, Gallimard, p. 1132-1145, ici p. 1145.

l'optimisme en la jeunesse, cher à Marcel Aymé. Le plumier n'est pas un simple objet du réel et on aurait tort de penser que Marcel Aymé a seulement utilisé cet artifice pour écrire un roman réaliste. Comme la boîte de Pandore, la « boîte à plumes » enferme bien des secrets. Définitivement clos comme le cercueil de la paysanne Aurélie Coindet, il reste objet de promesse dans une France rurale en plein bouleversement dans l'entre-deux-guerres et la possibilité pour des jeunes garçons et aussi des jeunes filles, de choisir leur avenir.

Le faux elzévir

L'objet littéraire se révèle parfois trompeur dans sa forme avant même que soit évoquée la véracité de son contenu. C'est le cas de l'achat d'un faux elzévir, achat réalisé par l'oncle Suprême :

Cet après-midi que Justin vint chez lui, l'oncle Suprême était d'assez méchante humeur. Assis face à la fenêtre, il feuilletait un faux elzévir dont les habiles recollages ne lui étaient point apparus lorsqu'il en avait fait l'emplette, alléché par l'incroyable bon marché ; et il souffrait à la fois dans son avarice et sa vanité de connaisseur. Aussi eut-il peine à dissimuler un mouvement de contrariété à l'entrée de son neveu (AR, 145).

L'objet falsifié n'apporte pas la satisfaction attendue du collectionneur et l'oncle Suprême se retrouve au cœur d'un jeu de dupes. Or, cet épisode annonce déjà la déconvenue que va connaître Justin :

M. Rasselène et sa fille feuilletèrent le faux elzévir et, tandis que l'oncle Suprême les entretenait de sa déception, Justin suivait son rêve d'affranchissement sur la nuque blanche de Raymonde. Tout de suite la jeune fille lui était apparue comme un élément de sa vie nouvelle ; venue pour utiliser une puissance d'amour qu'il avait gardée latente et intacte. Ce n'était pas le « coup de foudre », mais un accomplissement dont Raymonde était l'occasion. La première femme qui eût frappé à une porte jusqu'alors condamnée (AR, 148).

Un parallèle se dessine entre l'oncle et son neveu, tous deux trompés par l'apparence de l'objet/ être convoité. Le livre et la jeune femme sont symboliquement

porteurs du charme de l'élément extraordinaire car rare¹⁴. Mais l'ouvrage est un pâle subterfuge aux yeux de l'oncle Suprême et la jeune femme a pour qualité particulière d'être la première à croiser la route de Justin métamorphosé.

Les objets littéraires reflètent donc souvent les attributs de ceux qui les utilisent. Pourtant ces mêmes personnages rejettent parfois la présence littéraire dans leur quotidien.

5.1.2. Littératie, vitrine ou miroir déformé du quotidien ?

La lecture du journal ou la rencontre avec d'autres univers

Nous avons vu auparavant la gêne de Coindet assis sans son épouse à la table familiale. La disparition d'Aurélié Coindet a pour effet de rendre le quotidien incompréhensible pour le veuf, ce que souligne la lecture du journal : « lorsqu'il lisait son journal, les nouvelles lui semblaient dépourvues de sens » (TAC, 271). Il n'a en fait plus personne avec qui commenter sa lecture, « l'Aurélié avait été sa femme, [...] formé à ses habitudes de pensée, un dictionnaire de ses intentions qu'il avait mis plusieurs années à parfaire » (TAC, 304). La présence de la vieille cousine Noëmi ne rétablit pas le rituel de la lecture du journal :

Avec une voracité mélancolique, il mangea le lard, les pommes de terre et le fromage que la Noëmi lui servait. « T'as pourtant bon appétit, remarqua la vieille.

— Pourquoi que j'aurais pas bon appétit. Vous avez le journal ? » Elle lui donna le journal et débarrassa une moitié de table pour qu'il pût le déployer commodément. Coindet parcourut les gros titres de la première page : « À la Chambre », « Aux assises de la Seine », « Vingt-quatre heures à Madrid ». Il passa en dernière heure : « Les dettes de guerre », « Un nouveau record », « Crue du fleuve Jaune », etc. La Noëmi, qui lavait la vaisselle sur la pierre d'évier, interrogea :

— « Qu'est-ce qu'il dit le journal ?

Rien, dit Coindet. [...] » (TAC, 274-275).

Urbain Coindet semble lire comme il mange¹⁵, les mots et les mets sont rapidement ingérés, presque engloutis. La distance parcourue par les yeux va des gros titres de la une

¹⁴ La version manuscrite proposait « un faux incunable » (AR, *Notes et variantes*, 1331). En lui préférant le terme d'elzévir sans doute plus exotique, Marcel Aymé fait de l'oncle Suprême un fin bibliophile qui recherche peut-être au travers de sa bibliothèque le goût de l'aventure vécu auparavant.

¹⁵ Michel Melot, *Livre, op. cit.*, p. 179 : « Le livre est un objet organique. Un livre est, comme tout corps vivant, putrescible, combustible et même comestible » et p. 180 : « Dans la plupart des mythes concernant

à la rubrique des dernières nouvelles, le narrateur mêlant habilement l'espace forclos de la graphie au temps très court du sensationnel. Mais alors qu'il mange de « bon appétit », sa lecture fébrile ne le nourrit pas¹⁶. Ainsi lorsque la vieille femme lui demande s'il se rappelle le nom de la poudre vendue contre les rhumatismes (en publicité dans le journal), sa réponse est négative : « Coindet repoussa le journal et répondit : “ Y en a tellement, comment que vous voulez que je me rappelle. D'abord c'est bien tout la même denrée” » (*TAC*, 275). En résumé, le journal « ne parle pas¹⁷ » au laboureur, malgré les suppositions de la vieille femme. Le récent veuvage a rendu l'imprimé extérieur à Urbain Coindet, le laissant exclus d'un espace ouvert sur le monde extérieur au village. Aussi, le laboureur rejette le journal par analogie avec le refus d'Urbain Coindet de participer à la marche d'un monde étranger à sa ferme. En effet, le journal est une vitrine¹⁸ ouverte sur un territoire autre d'un point de vue géographique (Madrid, le fleuve Jaune) et sociologique (références aux faits politiques, juridiques).

L'homme des champs conserve cette même attitude une fois installé à Dole où le journal devient un emballage quelconque : « En enveloppant les débris dans un journal, il jetait un regard de rancune sur le décor de la chambre » (*TAC*, 306). L'imprimé fait bien partie du décor urbain, à la différence du paysan. À la différence également du logeur : « Il fumait du caporal ordinaire dans des pipes sans défauts en ruminant les faits divers

l'origine des écritures, les lettres doivent être absorbées. Empruntant sa force à la parole, l'écrit est la concrétisation du souffle et de la voix ».

¹⁶ Charles Perrault préconise dans sa préface de « faire avaler » aux enfants les contes, ce que reprend Nicole Belmont : « Ou les leur “faire avaler”, comme dit Perrault des contes, amalgamant joyeusement les deux sens du terme oralité. » Nicole Belmont, 2017, *Petit-Poucet rêveur. La poésie des contes merveilleux*, Paris, Éditions Corti, p. 46-47. La pratique de lecture d'Urbain Coindet serait-elle liée aussi doublement à l'oralité ?

¹⁷ « Le rapport entre la bouche et la page est étroit. De l'écriture comme fonction organique, on passe vite au livre comme instrument doué de parole. Dans les cultures orales, le livre parle. » Michel Melot, *Livre, op. cit.*, p. 182.

¹⁸ « Ce qui les [les paysans] intéressait dorénavant c'étaient les nouvelles que les journaux leur apportaient de loin [...] les lieux où se déroulait l'action étaient plus lointains, ou bien ils étaient situés en ville. La récente accessibilité à la nouvelle culture urbaine, dorénavant plus facile à saisir et à comprendre, la rendait aussi plus séduisante. [...] Les journaux imposèrent une façon de lire universelle dans laquelle les particularismes locaux ne comptèrent plus beaucoup. Comme l'école, comme la politique, la presse faisait à la fois progresser le processus d'homogénéisation et le niveau de la pensée abstraite. » Eugen Weber, « “Le Papier qui parle” », *La Fin des terroirs 1870-1914, op. cit.*, p. 537-557, ici p. 556. J'é mets cependant quelques réserves concernant cette analyse car on peut aussi supposer son contraire : « On sait que, si les agriculteurs sont les plus forts lecteurs de la presse quotidienne, ils lisent d'abord et avant tout une presse régionale. » Bernard Lahire, 1993, « Lectures populaires : les modes d'appropriation des textes », *Revue française de pédagogie*, volume 104, p. 17-26, ici p. 20. Ce phénomène de la fin du XX^e siècle est déjà amorcé dans l'entre-deux-guerres comme le précise Pierre Albert : « Dans l'entre-deux-guerres, les tirages globaux de la presse quotidienne nationale ont cessé de se développer et l'extraordinaire croissance de *Paris Soir* dans les années 1930 s'est faite surtout au détriment de la diffusion des autres titres parisiens ; seuls les journaux régionaux ont globalement accru leur audience en gagnant des lecteurs dans les couches rurales. » Pierre Albert, 1971, « Remarques sur la stagnation des tirages de la presse française de l'entre-deux-guerres », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 18, n°4, p. 539-550, ici p. 540.

qu'il avait recueillis dans son journal du matin » (*TAC*, 310). On notera la différence d'« absorption » de l'imprimé. Si le paysan mange et lit avec voracité, l'homme de la ville « rumine¹⁹ », prenant soin de digérer²⁰ les nouvelles écrites mais ce faisant, se rapproche aussi davantage de l'univers de la campagne et de ses ruminants... On se souviendra, en outre, que même les gens de la ville détournent parfois l'usage du journal : La Lune utilise « les pages majuscules du supplément illustré du *Petit Journal* » (*B*, 7) pour décorer les murs de la cave où il loge. Charles, quant à lui, fait le projet de « s'abonn[er] au *Temps*, pour ne pas lire de journaux » (*B*, 103), sorte de condition nécessaire au renoncement heureux. Justin Galuchey, enfin, ne retire aucune satisfaction intellectuelle à la lecture à voix haute du journal :

Quand son mari lisait à haute voix dans le journal la découverte d'un illustre médecin, elle se penchait sur le portrait de l'homme de science : « Il a une barbe pointue comme le propriétaire », et la lecture ne lui suggérait rien autre. [...] ils s'aidaient mutuellement à s'enliser dans une demi-inconscience de toutes choses (*AR*, 117).

La rencontre avec Raymonde va changer la nature des imprimés lus : « Il acheta trois journaux consacrés au sport hippique et, dans l'autobus qui l'emportait vers la porte Saint-Martin, les lut tous avec une dévotion exaltée » (*AR*, 149). Mais la lecture qu'il fait d'informations purement factuelles le métamorphose en une figure masculine d'Emma Bovary²¹: « [...] des noms roulaient dans sa tête : Bayadère, Oriflamme, Balthazar, Bouton d'Or... Il était dans une tribune à côté de Raymonde applaudissant à l'arrivée de leur cheval. Elle avait une robe d'une couleur éclatante et douce. Lui, il avait un melon gris, un étui en bandoulière... » (*AR*, 149).

On peut nettement entrevoir la symétrie entre ces deux scènes de lecture d'un journal. Le comptable insignifiant partage la médiocrité de son quotidien avec son

¹⁹ « [...] s'incorporer le livre par la "ruminantion", prières marmonnées à voix basse, sub-vocalisées, où la lecture se fond dans une sorte de déglutition. Ce mâchonnement de la parole divine évoque alors la nutrition spirituelle. » Michel Melot, *Livre, op. cit.*, p. 182.

²⁰ La version manuscrite donne une première version plus intellectualisée de la lecture du journal : « crachotait un aphorisme à chaque phrase et méditait les faits » (*TAC, Notes et variantes*, 1379).

²¹ « [...] l'être que nous a montré Flaubert, en proie à l'ignorance et aux défaillances de la personnalité, sombre englouti sous ces masses mouvantes de sentiments et d'idées. Alors il réalise ce bizarre état pathologique de l'hypnotisé dont la volonté abolie est remplacée par une influence étrangère régissant ses actes et déterminant les mouvements de son corps ; des idées qu'il n'a pas conçues élisent domicile dans son cerveau, il est en proie à des désirs, à des répulsions auxquels sa sensibilité n'a point de part [...] » Jules De Gaultier, 2008, [1892], *Le Bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, annoté et présenté par Didier Philippot, Paris, Éditions du Sandre, p. 25.

épouse. L'irruption des écrits hippiques l'entraîne alors dans la rêverie d'un amour sublimé mais le transforme aussi en un éternel adolescent prisonnier, à la marge d'un monde adulte convoité. En résumé, il bovaryse. Aussi, même sur son lieu de travail, il se détache des réalités : « Assis placidement à son estrade, [...] se plongeait dans de longues rêveries ou dans la lecture d'un journal hippique » (AR, 155). D'autres formes d'écrits, en lien avec les institutions viennent également perturber l'existence des personnages romanesques de Marcel Aymé.

Quand divers imprimés viennent perturber le cours de l'existence

On se souvient que Brûlebois a renoncé « aux cartons verts des bureaux d'une sous-préfecture » (B, 18) pour vivre pleinement la liberté d'une existence vagabonde. Pourtant, il reste tributaire des bulletins de bagage et des reçus qui prouvent la réalité de sa profession. Mais dépensant chaque billet gagné au café, Brûlebois peine à rembourser ses dettes. La valse des billets obtenus, dépensés ou dus rythme le quotidien du clochard : « Et puis voilà que cet autre billet, c'était une fatalité, quoi, il l'avait dépensé aussi. Ce n'était pas sa faute... » (B, 20) ; « Rodolphe lui remit son bulletin de bagage et glissa un billet de vingt francs dans la main de son vieil ami Brûlebois, dont il avait si souvent été la providence au temps d'avant-guerre » (B, 20) ; « “ M'ame Derouet, voilà le reçu et les cent sous que je vous redois. [...] Il se sentait en paix avec le ciel, [...] il avait conscience de vivre, lui, Brûlebois, “ dans un monde où l'action était la sœur du rêve²²” » (B, 21). La rêverie de notre personnage est bel et bien bornée et assujettie à l'obtention de ces morceaux d'imprimés qui sont autant de freins à une existence véritablement libre. Brûlebois dans « son inaptitude à saisir les réalités » (B, 19) se cache cette évidence derrière l'abstraction de grandes entités philosophiques (fatalité, providence, le ciel).

Justin Galuchey, bien avant la révélation désastreuse de la photographie du mariage, souffre des aléas des institutions fortement littérisées. Ses velléités de divorce sont retardées par les délais qu'impose l'administration juridique, ce qu'il apprend lors de sa rencontre avec son ami avoué :

« — Ah ! ... Et ça demandera beaucoup de temps ? — Un certain temps, oui, je ne peux pas dire au juste combien, plusieurs mois, en tout cas. — Quoi ! si longtemps... » Justin était désarçonné. La longueur des délais l'effrayait. Ses amours

²² Marcel Aymé détourne ici un vers baudelairien extrait du poème « CXVIII Le reniement de Saint Pierre », *Les Fleurs du mal* : « — Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait/ D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve ».

avec Raymonde lui apparaissaient fragiles, à la merci du plus mince événement, et il ne croyait pas possible qu'il se maintînt en bonne place dans le cœur de son amie jusqu'à la consommation du divorce. Ce divorce lui semblait alors moins nécessaire, perdre son sens original. Et une perplexité l'envahit que le Code civil ne pouvait résoudre (AR, 181).

Justin Galuchey, pourtant parfaitement à l'aise dans le suivi des écritures comptables voit ses projets voler en éclats devant les obligations calendaires du Code civil. Son corps exprime justement ce que le Code civil tait. Pourtant, cette idée de divorce lui est venue en consultant le Bottin, autre type d'imprimé :

Justin ouvrit le Bottin à une double page de publicité. Il allait tourner le feuillet lorsqu'un mot lui entra dans l'œil : *Avoué*. [...] Une robe d'avoué fit cloche dans sa tête, [...] avant qu'il feuilletât le volume, son regard accrocha encore le mot *divorce* et il dit à Lemaire : « Voilà votre adresse. Divorce, 27 bis, rue Isabey. » [...] « Qu'est-ce que je dis, Divorce. C'est Drieux, [...] » [...] mais, peu au fait des ressources du Code civil, il ne croyait pas qu'il pût accommoder une injustice en la colorant de légalité. [...] cette idée de divorce avait maintenant deux racines, l'une dans la Maison Cosse, l'autre dans l'étude d'avoué où travaillait Germain. Justin la voyait dans l'espace, lui découvrait un volume (AR, 172-173).

Le rêve de Justin prend forme dans la lecture fautive du Bottin (confusion visuelle entre divorce et Drieux) et se heurte aux pages du Code civil qu'il ne maîtrise pas. L'aveu de ses souhaits à l'ami avoué se termine en farce, ce dernier ridiculisant les projets naissants de Justin²³.

Une seconde déconvenue intervient lorsque le comptable espère éponger ses dettes avec l'héritage frais de sa femme. Mais la visite chez le notaire le confronte avec la réalité du testament laissé par le défunt :

« [...] — Le père Jouquet, dont la fortune se montait à une centaine de mille francs, a presque tout légué à la commune. Il ne laisse à sa nièce qu'une propriété en prés, aux Grandes Vernes, qui peut valoir entre deux et trois mille. [...] Est-ce qu'il n'y aurait pas moyen de casser cet imbécile de testament, demanda-t-il. — Vous pouvez essayer. Mais entre nous, vous en serez pour vos frais. Il est tout ce qu'il y a de plus régulier. [...] » (AR, 201-202).

²³ « “Avais-tu l'espoir de divorcer en trois jours ? [...] Changer Apolline contre une femme qui t'en fera porter, c'est un mauvais marché, crois-moi. Tout de même, si tu te remaries, pense à moi. Je veux être là pour rire un peu” » (AR, 181).

Justin, accoutumé à manipuler les chiffres et les écritures, est dans l'impossibilité d'inverser la situation en sa faveur, le testament faisant acte d'autorité²⁴, le mort (par le biais de l'écrit) tient le vif. Son désarroi l'amène à de fausses conclusions : « sa rancune contre l'étrange fantaisie de l'oncle Jouquet, qui n'avait pas voulu laisser partir son argent à la ville, lui fit ressentir plus nettement l'hostilité de la campagne, cette conspiration des champs contre les hommes à porte-plume » (AR, 203). La colère éprouvée par Justin révèle donc son incapacité à mesurer les changements survenus à la campagne, alors que lui est refusée sa propre métamorphose et surtout la coupure définitive avec ses racines rurales. En effet, la nécessité du testament est tout aussi forte à la campagne, comme le souligne Victor à Coindet au sujet de la situation délicate de Jeanne si Urbain venait à mourir : « — [...] Est-ce que t'as fait ton testament, au moins ? — Mon testament ? [...] — C'est mon frère qui hérite...[...] — [...] Ça lui fera une belle jambe que ton frère hérite. [...] Elle aura plus qu'à s'en aller à maître ou à entrer au bordel » (TAC, 331). La méconnaissance d'un tel document peut avoir des conséquences néfastes sur le projet des personnages, à la ville comme à la campagne. Urbain Coindet n'énonce pas de vive voix ses projets mais ne fait pas davantage confiance au document écrit, l'idée même du testament reste lettre morte²⁵.

Les degrés opposés du capital littéraire

Si l'écrit s'impose dans le quotidien des personnages au travers des objets et des institutions, on notera tout de même des degrés différents d'incorporation de la littérature. Au plus fort de la soumission, Hector Reboudin est le parfait exemple de l'arroseur arrosé. Échappant à l'enfer de la guerre grâce à son recueil de poèmes et à son activité de journaliste, il se retrouve condamné à demeurer « en vie » par ce même journal. Sans être en capacité de combattre l'écrit, il se laisse mourir, sa vie lui paraissant moins importante

²⁴ « Ce qui garantit les rapports inter-individuels n'est plus la parole immémoriale des anciens, gardienne d'une jurisprudence locale, mais la double autorité du marché et de l'État, scellée par l'écriture, incarnée par le contrat et par la loi. Comme l'argent est l'équivalent général des marchandises, le contrat est la forme générale des volontés individuelles. [...] L'autre garantie du rapport inter-individuel, c'est l'État. Or l'État aussi, c'est l'écrit. [...] la loi écrite est un universel abstrait. Le développement de l'État est inscrit dans l'obéissance et même le respect qui lui sont dus. » François Furet, Jacques Ozouf, *Lire et écrire, l'alphabétisation des français de Calvin à Jules Ferry*, op. cit., p. 360.

²⁵ *Ibid.*, p. 368 : « C'est que le passage d'une culture à l'autre est un processus lent, partiel, comme une interminable déchirure. » et p. 369 : « Cette longue histoire de l'alphabétisation des Français est donc toute entière inscrite dans une dialectique entre l'institutionnel et le social. Elle a son origine dans la domination de la culture écrite, que la société et l'État acceptent, encouragent, cultivent comme un progrès très tôt dans notre histoire ; mais l'apprentissage et la pratique de cette culture restent très longtemps, et jusqu'aujourd'hui, tout mêlés de communication orale. Pendant des siècles de lent déracinement, le paysan français a été un métis culture. »

que l'entrefilet journalistique. Mais bien avant son décès, son occupation de la bibliothèque révèle un rapport de forces déséquilibré entre son corps et l'univers littéraire. Ainsi, il « enlève » symboliquement son fils pour le soustraire à l'autorité maternelle sous prétexte d'enseignement :

Une heure par jour, il s'enfermait avec Charles dans son cabinet de travail. Là dans la paix des livres chaudement reliés, le père disséquait un vers latin en dactyles et spondées, exposait les causes de la chute des Girondins et ne manquait pas à en tirer un enseignement profitable au régime actuel, tandis que son fils s'abîmait dans l'annuaire téléphonique ou le Larousse médical illustré (*B*, 9).

L'aliénation physique rejoint l'aliénation mentale ou au moins intellectuelle. Hector Reboudin n'enseigne pas, il soliloque en tête à tête avec les livres. Et ceux-ci sont comme des corps morts qu'il autopsie. Aussi, lorsqu'il se sent trahi par l'article de journal, il n'a pas d'échappatoire : « Abîmé dans un morne désespoir, il se confina dans son cabinet de travail, le cerveau mou, sans courage, délaissant même les doux travaux de la poésie. Il devint très vite neurasthénique » (*B*, 38). Le corps et l'esprit se détruisent de concert comme si l'emprise littéraire chez Hector Reboudin était un piège qui lentement mais sûrement s'était refermé sur sa personne.

À l'opposé, Frédéric Brégard rejette violemment le monde écrit, associant littérature et faux dires dans ses exclamations où contes riment avec racontars²⁶. Son corps se meut dans des espaces en plein air, principalement la forêt et exprime la liberté de mouvements. Pourtant sa gestuelle ou son langage verbal sont présentés à plusieurs reprises en analogie avec la sémantique scolaire : « Il sortait de l'école avec son cartable sous le bras » (*TAC*, 238) ; « Frédéric regardait ses compagnons avec autorité, comme un maître d'école les élèves qu'il interroge en présence de l'inspecteur » (*TAC*, 259) ; « Il disait que l'enterrement civil ne se ferait pas ou qu'il y perdrait son latin » (*TAC*, 261) ; « Le Frédéric baissa la tête, comme au temps où il redoutait la gifle du père » (*TAC*, 292). En réalité, Frédéric n'est pas aussi détaché du monde littéraire qu'on pourrait le penser à la première lecture. Il utilise parfaitement les mesures pour rationaliser son travail dans les bois comme lorsqu'il s'en explique à Capucet :

« Figure-toi, disait le Frédéric, que j'étais pour m'en aller du côté de Roye-les-Bois dans une coupe de la commune et voilà qu'avant-hier j'apprends que Pottier

²⁶ Pour rappel : « des contes, monsieur le curé » (*TAC*, 258) ; « un paysan du plat n'avait pas en faire des contes » (*TAC*, 319).

allait faire éclaircir le coin qu'il a acheté l'année dernière sur la lisière en remontant vers Sergenaux. Ça va me faire au moins trois mois à travailler là, à deux kilomètres de chez nous. [...] — Si c'est de la chance ! regarde donc, à Roye-les-Bois, c'était quinze kilomètres rien que pour aller. Il aurait fallu que je me fasse une cabane là-bas » (*TAC*, 286-287).

L'espace mesuré entre en résonance avec les repères calendaires²⁷, ce qui démontre bien la présence d'un capital littéraire même dans un corps aussi libre que celui de Frédéric Brégard. La différence entre le bourgeois Hector Reboudin et le bûcheron Frédéric Brégard ne réside cependant pas dans une seule notion de degrés. Frédéric Brégard conserve intacte sa capacité d'agir dans un univers littérisé tandis qu'Hector Reboudin est totalement dépourvu de cette même capacité. Le capital littéraire des différents personnages se double, en outre, d'un capital littéraire déployé ingénieusement par la voix narrative et la voie romanesque.

5.1.3. Un capital littéraire à l'œuvre

Tout au long de l'analyse du corpus, nous avons pu lire les nombreux emprunts à une vaste histoire littéraire. L'univers flaubertien est évoqué à plusieurs reprises mais on peut aussi soupçonner des effets d'écho avec les fictions de Maupassant, Stendhal ou Victor Hugo pour ne citer qu'eux. Les romans de Marcel Aymé entrent également en résonance avec d'autres types d'écrits, comme par exemple les hagiographies, les traités philosophiques ou scientifiques. Une analyse de cette intertextualité²⁸ aux multiples visages nous révèle la richesse du capital littéraire à l'œuvre.

*La parodia sacra*²⁹ et l'hagiographie selon Brûlebois

Au cours de ses pérégrinations, Brûlebois rencontre une fillette qui vient de casser une bouteille de lait. Ému de la détresse de l'enfant, il va rendre la bouteille de vin rouge

²⁷ Frédéric Brégard est bien un héritier du « monde-papier » décrit par David. R. Olson, 2010, [1998], « Représenter le monde en cartes, schémas, formules, images et textes », *L'Univers de l'écrit*, Paris, Éditions Retz, p. 221-259.

²⁸ « Le roman est, pour Bakhtine, un superlatif de la prose. C'est donc dans le roman que l'intertextualité apparaît de la façon la plus intense. » Tzvetan Todorov, « Intertextualité », *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*, op. cit., p. 102.

²⁹ « [...] on voit naître des doubles parodiques de tous les éléments du culte et du dogme religieux. C'est ce qu'on appelle la *parodia sacra*, un des phénomènes les plus originaux et encore insuffisamment compris de la littérature médiévale. [...] Ce genre littéraire quasiment infini était consacré par la tradition et toléré dans une certaine mesure par l'Église. » Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p 23.

au cafetier pour donner l'argent nécessaire au rachat du litre de lait perdu. La scène décrite insiste sur la sémantique religieuse présente dans le portrait de Brûlebois : « il fut distrait de sa béatitude » (B, 29) ; « Il s'absorba dans une méditation. Un dur combat se livrait dans son âme » (B, 29) ; « ne voulant point paraître sensible aux satisfactions de vanité » (B, 29) ; « courbé par l'effort de sa résolution » (B, 30) ; « "Une autre fois" : mots qui consacraient le renoncement [...] ces libations sacrifiées [...] l'arrachement aux voluptés promises » (B, 30) ; « sa main tremblait de l'orgueil du sacrifice » (B, 30) ; « tous les anges émerveillés étaient descendus du ciel [...] pour soutenir le litre de gros rouge, vase précieux des abnégations » (B, 30). Le contenu parodique joue sur le comique de situation et de langage dans la trame narrative. Profane et sacré s'entremêlent pour rapporter une scène à la fois banale mais, on le verra, extraordinaire aux yeux de Brûlebois. La coprésence réaliste de l'enfant innocente (elle redoute la punition physique pour sa maladresse) et de l'ivrogne sur le point de consommer son vin (« Il sortit, l'eau à la bouche » (B, 29)) fusionne sous le regard merveilleux des anges descendus du ciel. À l'inverse, le principe de la transsubstantiation de la religion catholique n'est pas parodié en conservant ses aspects fantastiques mais se résume à un simple remplacement d'un liquide à un autre.

Le récit de cette petite mésaventure aurait pu n'être qu'un exemple de la bonté de Brûlebois. Mais le narrateur poursuit sa *parodia sacra*³⁰ en immisçant la pensée du personnage à ses propres conclusions :

[...] il sentit le besoin de se recueillir [...], il s'admira : "Y a pas, songeait-il, je suis le bon type. Quand je pense que j'avais si soif, et puis, pour du lait... Ç'ui qui m'aurait dit que je changerais du vin pour du lait... Non, quand même, je suis le bon type..." » [...] Mon Dieu, qu'il se sentait bon. Sa bonté, il la sentait couler du cœur et s'étaler sur l'asphalte de l'avenue de la gare en nappes qui venaient lui caresser les mollets (B, 30).

Le champ lexical de la religion a disparu pour laisser place à l'environnement quotidien du clochard (asphalte/gare) et à l'âme est substitué le bas corporel (les mollets). Les anges ont, semble-t-il, délaissé le sol urbain pour s'en retourner dans le ciel. Pourtant,

³⁰ La parodie peut évoquer différents passages du Nouveau Testament : Les Noces de Cana (Jean 2 :11) ou le discours de la Cène (Matthieu 26 : 26-28).

Je renvoie à l'analyse de Jean-Marie Privat, 2001, « La "Parodia sacra" dans Boule-de-Suif », *Le Discours religieux, son sérieux, sa parodie en théologie et en littérature*, Actes du colloque international de Metz (juin 1999) publiés sous la direction de Pierre-Marie Beaude et Jacques Fantino, Paris, les Éditions du Cerf, p. 189-197.

Brûlebois garde en mémoire le bénéfice de son acte. L'écriture parodique progresse encore lorsque le clochard réécrit sa biographie en la confortant à la vie de saint Martin :

[...] il essaya de situer sa bonne action sur l'échelle des valeurs morales, parce qu'ayant joui de la qualité même de son acte, il voulait jouir aussi des mérites qu'il s'était acquis devant Dieu et devant les hommes. « Dans un sens, on peut dire que j'ai du mérite. Y a des saints qu'on a canonisés qui me valaient peut-être pas. Une supposition voilà saint Martin : il a donné la moitié de son manteau, c'est déjà pas mal, mais à côté de ça, avoir qu'un litre de vin, et puis le donner !... » (B, 31)

L'examen de conscience de Brûlebois prend des allures d'autobiographie hagiographique³¹. Satisfait de ce bilan où la balance céleste penche en sa faveur, il le traduit en valeur économique et conclut en l'injustice humaine :

Ayant tâté la poche de son gilet, il mesura que sa situation de fortune n'était pas en accord avec l'estime qu'il avait de lui-même, « [...] Mais ils peuvent bien faire leur persil, y en a pas un qui me vaille, parce que, moi, je suis le bon type. Ce qu'y a, c'est que j'ai pas eu de chance, sans ça... On a vu des sous-préfets qui devenaient ministres et j'ai jamais été plus bête qu'un autre... » (B, 31).

L'amertume éprouvée par Brûlebois est double. Malgré sa bonté, les hommes (au travers de l'appareil administratif) n'ont pas reconnu sa juste valeur à la différence des faits de Saint Martin, relatés dans des hagiographies. Mais ces mêmes hommes (au travers de l'écriture de l'Histoire) ont nié aussi le folklore populaire. Ainsi le jour de la saint Martin devient définitivement l'armistice et fait oublier les fêtes des vendanges. Brûlebois est alors l'ultime célébrant du vin nouveau d'une fête populaire relégué au folklore passé.

Contes et légendes

Bien avant *La Vouivre* qui exploite le thème de la légende locale, Marcel Aymé fait intervenir contes et légendes en filigrane dans ces premiers romans. La venue de Rodolphe chez les Reboudin est précédée d'une présentation axée sur ses « idées baroques » (B, 12) qui le déterminent comme le « cousin de légende » (B, 13) :

³¹ Brûlebois cependant inverse les caractéristiques principales de l'hagiographie, notamment l'humilité nécessaire du saint : « Ainsi donc le *renoncement* à une position exotopique par rapport au personnage du saint et l'humilité qui rejoint une pure traditionalité sont caractéristiques de l'hagiographie. » Mikhaïl Bakhtine, 1984, « Le tout signifiant du héros », *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, p. 212. L'auteur souligne.

Une fois, il s'était passionné pour les sciences sociales. Il avait installé un phalanstère, comme il disait, dans la maison Reboudin. Pendant quatre mois il avait entretenu une dizaine de pouilleux, disait Beudot, [...] Après, ç'avait été sa toquade de néo-christianisme. Il prêchait les gens au coin des rues. Il avait même interrompu le curé dans son sermon pendant la grand-messe du dimanche, absolument comme si la célébration des mystères catholiques eût été une simple réunion contradictoire. Une autre fois, est-ce qu'il n'avait pas organisé une société d'anarchistes ! Un dimanche après-midi, il avait défilé à la tête d'une bande de pas grand-chose, le drapeau noir dans la main droite, une bombe dans la main gauche. On l'avait fourré au bloc. Puis il s'était occupé de chimie, avait installé, dans le pavillon du jardin, un laboratoire hérissé de cornues et d'alambics. Il avait réussi à faire sauter le pavillon, fracassant toutes les vitres des maisons avoisinantes. Tout cela pour ne citer que ses principales folies entre tant d'autres qu'on n'aurait jamais eu fini de raconter (B, 12-13).

Le récit des aventures de Rodolphe se construit sur des repères calendaires vagues (une fois, une autre fois, un dimanche après-midi) qui présupposent un temps long. Au pronom personnel « il » qui l'individualise, s'oppose le pronom indéfini « on » représentatif d'une communauté d'individus et de valeurs. La précision des domaines évoquées (sciences sociales, néo-christianisme, anarchie, chimie) se heurte aux termes péjoratifs des adeptes (pouilleux, bande de pas grand-chose). Son discours, adressé à Charles prend des allures de conte populaire qu'il élève au rang de mythe³² :

« Il y avait une fois des dieux splendides et majestueux, qui vivaient près des hommes. Ils s'appelaient Osiris, Dionysos, Zeus, Jéhovah. [...] Un dieu chassait un dieu. [...] Alors, quand la terre était en gestation d'une divinité, des signes merveilleux apparaissaient aux peuples élus. [...] Quand Jésus parut à son tour, il y eut dans le monde tant d'amour que les hommes [...] et il n'y eut plus qu'un seul Dieu pour absorber l'amour du monde. Puis l'univers s'agrandit peu à peu... Galilée, Kepler, Newton, Laplace... Des myriades de monde révélaient leur existence aux lunettes des astronomes et, à mesure que s'élargissait son univers, le Dieu unique perdait de sa densité. [...] Le Dieu unique mourait, et aux clochers de ses églises, désormais sans mystère, tintait le glas de son agonie... » (B, 23-24).

³² Nicole Belmont, 1999, « Contes populaires et mythes. Les contes merveilleux français », *Dictionnaire des mythologies*, sous la direction d'Yves Bonnefoy, tome 1, Paris, Flammarion, p. 408-416.

Rodolphe est définitivement prisonnier de son statut d'excentrique et de son langage stéréotypé comme le prouvent les dernières paroles prononcées : « Je monte [...] sur le char spirituel des vérités brutes pour accomplir les destinées des hommes qui gravitent autour de l'alphabet. Demain sera le jour... » (*B*, 95). Il fait seulement partie d'une légende familiale et ses contes ne s'inscrivent pas dans un cadre collectif car ils ne sont pas issus d'une culture commune et demeurent une invention individuelle. La perception de la réalité devient alors impossible pour celui qui ne peut être apaisé que par la candeur de Brûlebois. On se souvient, par ailleurs, de l'analogie entre Brûlebois et la figure inversée de Cendrillon. Rodolphe aurait-il lui aussi perçu le personnage de contes de fées derrière le visage du clochard ?

Le personnage de la Belle au bois dormant intervient quant à elle dans *La Tableaux-Crevés* : « Tant que sa femme était là, la Jeanne n'existait pas bien, au lieu que maintenant elle était comme une belle au bois dormant qui se frotte les yeux. Coindet avait donc bien des raisons d'être heureux. Mais non. C'était le contraire » (*TAC*, 271). Le narrateur exprime la défiance du monde rural pour les contes qui sont associés aux mensonges, les fameux « racontars » des villageois. Si Jeanne a l'apparence et l'attrait de la belle au bois dormant, Urbain Coindet demeure un laboureur astreint aux réalités sociales³³ qui ne peut se métamorphoser en prince. Il en a la conscience tout en étant dépourvu des mots pour l'énoncer : « “ C'est des choses à n'y rien comprendre ” » (*TAC*, 273).

Les théories philosophiques et scientifiques

L'oncle Suprême présente un double lien avec les contes voltairiens. Le récit de ses aventures de jeunesse contient nombre de similitudes avec *Candide*. Mais c'est surtout au travers de ses réflexions que se dessine la filiation, cette fois-ci avec *Micromégas* : « L'oncle Suprême disait couramment que rien n'est plus méprisable que l'homme, à cause que Sirius est des millions de fois plus grosses que la terre » (*B*, 139). Aussi il prend soin de ramener à la raison son ami Rasselène « pris d'anxiété soudaine pour n'avoir pas fait telle chose au lieu de telle autre, [...], déplorant de ne pouvoir agir de plusieurs

³³ « Des images sont convoquées destinées à exprimer des idées, des sentiments, des désirs, des espoirs et des peurs, qui ne pourraient se dire explicitement, mais qui ont besoin de trouver un moyen de se faire connaître. Le conte merveilleux, comme le rêve, recèle un contenu latent sous son contenu manifeste. » Nicole Belmont, *Petit-Poucet rêveur. La poésie des contes merveilleux, op. cit.*, p. 13.

manières en même temps » (AR, 144). La notion de relativité³⁴ transparait dans les discours de l'oncle sophiste : « [...] le sens de la relativité vous fait absolument défaut[...] vous manquez au respect de la divinité en substituant à sa toute-puissance cette mécanique liliputienne disproportionnée avec l'ampleur du résultat [...] » (AR, 144). Il est cependant important de noter que pour l'oncle Suprême « ce goût qu'il avait de sophistiquer et aussi bien le scepticisme où il se plaisait n'étaient eux-mêmes qu'un jeu poussé à l'outrance, [...] il lui restait, [...] un consentement aux réalités absolues qui, [...], l'avait servi davantage que le brillant de son esprit » (AR, 139). Si le plaisir de discourir est plus important que les informations contenues dans le discours pour l'oncle Suprême, ce n'est pas le cas pour d'autres personnages. Hector Reboudin « pense dans l'absolu » (B, 36) et décède, victime de son propre discours ; le cousin Rodolphe s'enferme dans sa théorie de « la finité de l'univers » (B, 58) et sombre dans la folie. Le narrateur examine en détail le processus qui emprisonne Rodolphe dans sa quête philosophique :

Il s'était fourré dans la tête d'établir l'équation mystique dont l'inconnue était Dieu, et il n'en démordit plus. Il querellait tout le monde sur l'essence du bien et du mal, la finité des mondes, la qualité de la substance considérée dans sa masse et dans sa durée, l'envers du principe de finalité, le chevauchement des déterminismes particuliers contenus dans le déterminisme universel ; l'arithmétique du problème de la génération, et cent choses pareilles. Tout lui était sujet à dissertation lorsqu'il entreprenait quelqu'un. Il développait sa théorie, la réfutait, la réhabilitait, faisait les questions, les réponses et ne souffrait surtout pas que son auditeur l'interrompît dans quelque sens que ce fût. Une fois qu'il était descendu à la cuisine, il empêcha les bonnes de préparer le repas de midi, en réduisant à rien, dans l'espace d'une heure et demie, la théorie de la gravitation universelle (B, 55).

Pour Rodolphe, la recherche de la vérité ne se pratique pas dans l'exercice du dialogue car il n'est pas en mesure d'entendre autrui, et à l'inverse de l'oncle Suprême ses prouesses verbales ne sont pas un jeu.

³⁴ Pour une analyse approfondie de l'importance de la notion de la relativité dans l'œuvre de Marcel Aymé, je renvoie à la consultation d'Ebbe Spang- Hanssen : « Il défend la théorie de la relativité des valeurs dans un esprit tout à fait voltairien [...] Il raille son ami Rasselène qui est obsédé par le rôle des causes infiniment ténues, et donc du hasard, dans la vie des hommes, et lui reproche de manquer de sens de la relativité. La fin de l'aventure de son neveu Justin lui donne raison : Justin peut bien briser le cadre de sa vie monotone et courir sa chance, mais, en fin de compte, le hasard joue entre certaines limites. » Ebbe Spang-Hanssen « Relativité et dialectique », *La Docte Ignorance de Marcel Aymé, op. cit.*, p. 111.

Le capital littérarien se double donc d'un capital littéraire et tous deux affirment l'omniprésence de l'habitus littérarien dans les pages romanesques. Mais si l'aliénation menace certains personnages, d'autres parviennent à tenir à distance le monde écrit ou s'y meuvent à l'abri derrière des garde-fous savamment élaborés.

5.2. Les actes de résistance face à l'habitus littérarien

La présence de l'habitus littérarien au fil des romans est évidente mais cela ne veut pas dire qu'elle n'est jamais contestée ou même sous le contrôle de quelques personnages. À travers les pratiques de lecture de Léonard Beudot, l'art oratoire de l'oncle Suprême ou les initiatives de Justin et Charles, la littératie est questionnée dans la relation de l'homme avec le monde. La voix narrative, complice ou persiflante, accompagne habilement les personnages dans leurs actes de résistance. Ce faisant, Marcel Aymé dévoile aussi son goût pour la chanson et l'importance du monde sonore dans la narration.

5.2.1 Du bon usage de la lecture

Le personnage Léonard Beudot s'exprime doublement par rapport au monde de l'écrit. Dans un premier temps, il analyse la situation de son cousin Hector Reboudin mais donne aussi ses précautions pour ne pas être otage de l'emprise littérarienne. Au travers de ce personnage secondaire, Marcel Aymé place les premiers jalons de ses réflexions sur le champ littéraire, les pratiques de lecture, vivifiantes ou au contraire mortifères.

De la navette à rimes à la Nef des fous

Léonard Beudot, en rendant une visite à Hector Reboudin avance une théorie pour expliquer l'état neurasthénique de son cousin :

Eh bien, tu vis dans le fade, voilà. Tu n'as jamais senti le goût de la vie ; [...]. Tu t'es toujours baladé à petits pas entre les pots de confiture de Julie, ta navette à rimes et ton *Café du lion*, où les clients proprets se dérangent pour aller cracher dans le cendrier. On dirait toujours que tu marches avec des semelles de feutre ; tu manques de brutalité, vois-tu. Moi, quand je m'installe à la terrasse d'un café, je gueule comme un sourd après le garçon, je crache jusqu'au milieu de la rue. C'est un

peu ça, la vie, la vraie. [...] Mais quand je lâche un gros calembour en me claquant la fesse, je fais gicler de la vie, nom de Dieu ! (B, 39).

Léonard Beudot compare son attitude avec celle de son cousin. Il confirme de ce dernier la vision d'un être dans un entre-deux, ni tout à fait vivant ni réellement mort. Léonard Beudot se définit par une gestuelle expansive, mélangeant l'amplitude sonore à l'amplitude spatiale. Il remplit véritablement l'espace avec son corps en multipliant les effets sensoriels : visuels, auditifs, tactiles... À l'inverse, Hector Reboudin (sur)vit dans des espaces mesurés et hermétiques à l'expression des sens. Si l'énonciateur se voit « dans la vraie vie », il associe son cousin aux êtres de papier (semelles de feutre) d'un écrit somme toute très mortifère³⁵.

La description des deux hommes anticipe cependant cette antinomie de conduite. Hector Reboudin est vu selon les lignes droites, physiques et morales : « Ses quarante ans étaient vermeils. Son visage, noble et gracieux, comme les pensées qui l'animaient généralement, était reposé. Sa haute taille n'avait pas fléchi d'une ligne. Une seule chose le contrariait ; il prenait un peu de ventre » (B, 4). Beudot, « l'ancien capitaine de gendarmerie » (B, 10) est davantage représenté par des courbes :

Le cousin Beudot avait un physique qui ouvrait les cœurs. Dans toute la région, on eût vainement cherché une aussi belle figure d'apoplectique, d'un rouge de brique bien cuite, calée entre les épaules, à même, sans rien qui pût indiquer l'existence d'un cou. Son envers avait une ampleur qui inspirait la confiance et, à voir son beau ventre large étalé, on avait envie de dire que la vie était belle (B, 11).

La bonne santé d'Hector Reboudin est en réalité en trompe l'œil car elle dissimule un esprit au repos (repos de la mort) alors que le visage rubicond de Beudot, proche du trépas est une explosion de vie. L'expression « navette à rimes » peut évoquer « le petit récipient allongé, en forme de nef où l'on conserve l'encens³⁶ ». La poésie du bourgeois est donc vouée à se consumer, à finir dans le cendrier du café... et laisse son auteur solitaire. En revanche, Beudot, bel et bien vivant attire la sympathie d'autrui (dont le narrateur semble faire partie). La rotondité du personnage en fait l'archétype du bon

³⁵ Beudot rejoint entre bien d'autres la conception des linguistes au début du XX^e siècle, je renvoie à la lecture de Pierre-Yves Testenoire, 2016, « Sur la conceptualisation de la "langue écrite" dans les théorisations linguistiques du début du XX^e siècle », *Écriture(s) et représentations du langage et des langues*, 9, p. 34-46, disponible en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01304756>, en particulier p. 35 : « Selon la métaphore de "la vie du langage" dont l'ouvrage de Carita Klippi (2010) a récemment analysé la productivité pour la période qui nous intéresse, l'écriture apparaît comme un élément mortifère ».

³⁶ D'après le TLFi.

vivant³⁷, celui qui « ne raffine guère que sur la chère et le bon vin » (B, 39). Il va tenter d’entraîner son cousin dans son univers où domine l’appétit de la chère/chair: « “Je vais te conduire dans un petit café de la rue du Toton. Il y a un petit claret dont tu me diras des nouvelles. Sans compter que tu peux chatouiller la patronne. Elle n’a que des sourires partout ” » (B, 39). Hector Reboudin reste cependant fidèle à sa navette à rimes³⁸, lui qui « n’a pas chanté impunément, pendant vingt ans, les bouches purpurines et les passions mauves » (B, 39). Si Léonard Beudot est bien du côté de la vie, Hector Reboudin est définitivement lié aux représentations visuelles (pourpre et mauve³⁹), olfactives (encens), tactiles (neurasthénie) de la mort.

Dans le chapitre VI, Beudot met en garde son cousin contre les dangers d’une littérature invasive⁴⁰ qui n’aurait comme seule conséquence de le tenir éloigné de la vie réelle : « “ Et puis, tu as trop de livres. À ta place, je foudroyerais tout au grenier, sans compter que tu aurais là de quoi te torcher⁴¹ le cul jusqu’à un âge avancé ” » (B, 39). La vision d’une bibliothèque pratique⁴² se confirme ensuite : « “ Moi, je ne lis presque rien. Toute ma bibliothèque tient sur un rayon à côté d’une bouteille de fine : Molière et Alexandre Dumas. C’est bon teint, depuis quarante ans que je les lis, je n’en suis pas encore fatigué ” » (B, 39). La lecture est ici perçue selon un double concept de rentabilité, une économie d’occupation de l’espace (contrairement au corps de Beudot) pour un maximum de plaisirs procurés (lectures agrémentées d’eau-de-vie). Le militaire donne le

³⁷ « Le bon vivant n’est pas seulement celui qui aime à bien manger et bien boire. Il est celui qui sait entrer dans la relation généreuse et *familière*, c’est-à-dire à la fois simple et libre que le boire et le manger en commun favorisent et symbolisent, et où s’anéantissent les retenues, les réticences, les réserves qui manifestent la distance par le refus de se mêler et de se laisser-aller. » Pierre Bourdieu, *La Distinction*, *op. cit.*, p. 200.

³⁸ La version manuscrite l’exprime de façon plus implicite : « les bouches purpurines et les cœurs déchirés en des vers octo et dodécasyllabiques » (B, *Notes et variantes*, 1270).

³⁹ Ces nuances sont proches du violet qui est une couleur connotée négativement (car proche du noir) dans l’imaginaire religieux chrétien ancien : « Le système catholique des couleurs liturgiques a prolongé jusqu’à nos jours cette conception ancienne du violet. Celui-ci y est, au même titre que le noir, une couleur d’affliction et de pénitence : violet pour le temps de l’Avent et du Carême, noir pour le Vendredi saint ; violet pour le demi-deuil, noir pour le grand deuil. Le violet chrétien apparaît bien comme un substitut du noir. » Michel Pastoureau, 2010, *Les Couleurs de nos souvenirs*, Paris, Éditions du Seuil, p. 201. La proximité symbolique avec le noir éclipse dans la pensée du narrateur la position de cette couleur sur le spectre lumineux, près du rouge et donc pas si éloigné que cela de la face rubiconde de Léonard Beudot.

⁴⁰ Au sujet de la bibliomanie dans *La Nef des fous*, je renvoie à la lecture de Frédéric Barbier, 2017, « le livre qui flotte... et qui coule », consultable en ligne : <https://histoire-du-livre.blogspot.com> L’auteur de l’article rappelle, entre autre, que « le bibliomane ouvre le défilé des fous » dans le chapitre 1.

⁴¹ On retrouve à plusieurs reprises cette image du papier torché dans les romans zoliens, comme par exemple dans *La Terre*, Paris, Le Livre de Poche, p. 491 : « — Le papier, on s’en torche ! » ou *L’Assommoir*, Paris, Presses Pocket, p. 313 : « Comme Lantier faisait mine d’achever sa lecture, Bec-Salé, dit Boit-sans-Soif, lui enleva le journal et s’assit dessus, en disant : “Ah !non, assez !... Le voilà au chaud... Le papier, ce n’est bon qu’à ça ».

⁴² Au sens où le signale Bernard Lahire, « Lectures populaires : les modes d’appropriation des textes », art. cité, p. 18.

sentiment de maintenir la littérature à (bonne) distance, proposant une vision quasi hygiéniste⁴³ de la lecture, nécessaire à une (bonne) longévité... et permettant d'éviter le voyage à bord de la Nef des fous. La dynamique de lecture (relire souvent peu d'ouvrages) interroge, quant à elle, une pratique de lecture qui associe confort physique et intellectuel⁴⁴.

Le bas corporel et la lecture des basses oeuvres

Bien plus tard dans le roman, dans le chapitre XV, le narrateur nous décrit la pratique de lecture de Léonard Beudot. Elle est précédée par une mise en condition corporelle :

Dans la salle à manger, le feu ronflait dans le poêle, [...]. Beudot se versa un verre de fine, le dégusta lentement et en retraça mentalement la genèse, car il n'y avait rien, dans sa cave, dont il ne connût exactement l'origine. Il sentait un bien-être compact lui descendre dans les tripes, une joie intime se fondre dans sa graisse. [...] Une deuxième fois, il emplît son verre, atteignit sur un rayon : *Le Comte de Monte-Cristo* et cala son bonheur dans un fauteuil (*B*, 92).

Les plaisirs sont fortement liés au bas corporel mais aussi au monde sous-terrain (cave) et aux temps anciens (Genèse) comme une forme archaïque et primaire du bonheur. La lecture intervient alors sous l'apparence d'un rituel bien huilé :

Le livre s'ouvrait tout seul aux endroits les plus pathétiques. Beudot choisit de relire, pour la centième fois, l'évasion d'Edmond Dantès. C'était un des meilleurs passages. S'évader en prenant la place d'un cadavre, être jeté tout cousu dans un sac au milieu d'une mer démontée, c'est fort tout de même. Il avait beau savoir qu'Edmond Dantès pousserait un grand cri au-dessus de la page 41, il frémissait d'une émotion toujours aussi neuve. Peu à peu, soit que l'intérêt dramatique devînt moins soutenu, soit que la chaleur du poêle et de la fine l'engourdit, le livre glissa sur ses genoux et le sommeil le gagna (*B*, 92-93).

Beudot cherche des frissons à la relecture de scènes dites de basses œuvres mais le fait en gardant une assise confortable. La mise en abyme est plurielle : nous lisons une

⁴³ La version manuscrite renforce cet aspect hygiéniste : « je foudroierais tout ça au grenier, ça assainirait l'appartement » (*B*, *Notes et variantes*, 1269).

⁴⁴ Je rappelle le titre de l'essai de Marcel Aymé, 1949, *Le Confort intellectuel*, Paris, Flammarion.

scène de vie de Léonard Beudot, nous (re)lisons *Le Comte de Monte-Cristo* (au travers des yeux du personnage et par le biais de l'écriture réflexive du narrateur). Le commentaire du narrateur (« c'est fort tout de même ») donne l'illusion d'une voix⁴⁵ qui se superpose à la lecture intime de Beudot, se faisant l'écho de ses impressions de lecture. De ce fait, le lecteur ne peut savoir qui est à l'origine de ce commentaire énoncé sur un mode familier et qui décrirait, ironiquement ou non, le goût d'un public large pour les romans d'aventure. Ainsi le choix du livre est lui-même parlant et mérite qu'on s'y attarde. Léonard Beudot s'approprie le roman en surinvestissant dans les affects (« pathétiques », « frémissait d'une émotion ») et en exprimant une forte admiration pour le héros⁴⁶. Il révèle une lecture populaire⁴⁷ qui naît à partir d'une première attitude passive⁴⁸ (« le livre s'ouvrait tout seul ») et se termine par le sommeil⁴⁹. Les nombreuses relectures confirment l'horizon d'attente du personnage qui serait une forme de quiétude morale, le lecteur savourant à l'avance les émotions à vivre. Cette forme de passivité intellectuelle est aux antipodes de la vitalité énoncée dans sa conception de la vie : « quand je lâche un gros calembour en me claquant la fesse, je fais gicler de la vie, nom de Dieu ! » (B, 39).

Ce même Léonard Beudot théorise ses choix de lecture, en proposant un remède contre la neurasthénie de son cousin :

⁴⁵ « En assimilant sa voix à des usages oraux, le narrateur se démarque d'une figure d'un scripteur cultivé [...] tout converge pour que le narrateur soit figuré comme quelqu'un qui parle, et non comme quelqu'un qui écrit. » Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, op. cit., p. 108.

⁴⁶ Au sujet de la réception des romans historiques de Walter Scott : « du fait que le narrateur se tenait entièrement en retrait, l'histoire pouvait prendre le relief d'un spectacle et donner au lecteur l'illusion d'assister personnellement au drame dont les personnages étaient les protagonistes. En outre le lecteur était mis en situation de juger par lui-même, et de tirer lui-même le bilan moral que jusqu'alors des historiens raisonnant sur l'histoire, comme Hume ou Robertson avaient tiré pour lui. » Hans Robert Jauss, 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, p. 103.

⁴⁷ « On comprend que les lectures populaires (aux deux sens du terme : les livres qualifiés, souvent par stigmatisation, de "populaires" – romans de gare, romans sentimentaux, à l'eau de rose, d'aventure, etc. – et les modes populaires de lecture) soient perçues comme des lectures philistines, de mauvais goût, tant elles engagent la participation, l'identification, l'ancrage plus immédiat aux éléments de l'expérience quotidienne et, du même coup, à des éléments éthico-pratiques. » Bernard Lahire, « Lectures populaires : les modes d'appropriation des textes. », art. cité, p.21.

⁴⁸ Peut-être Marcel Aymé avait-il connaissance de l'anecdote concernant la lecture faite aux ouvriers des ateliers de fabrique de tabac : « *Le Comte de Monte-Cristo*, d'Alexandre Dumas, par exemple, devint si populaire qu'un groupe d'ouvriers écrivit peu avant sa mort en 1870 pour lui demander l'autorisation de donner le nom de son héros à l'un de leurs cigares. Dumas y consentit. » Alberto Manguel, 1998, *Une histoire de la lecture*, Arles, Actes Sud, p. 142. Certes, personne ne fait la lecture à Beudot mais ses relectures sont si nombreuses qu'on peut imaginer une voix intérieure qui dit le texte de mémoire plutôt qu'elle le lit.

⁴⁹ Ce passage évoque peut-être la veillée du corps d'Emma Bovary où un des personnages s'endort en tenant un livre : « M. Bournisien, [...], lâcha son gros livre noir et se mit à ronfler. » Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Le Livre de poche, p. 391.

« Pas plus tard que ce matin, je relisais *L'Avare*. Écoute moi ça : "Il faudra de ces choses dont on ne mange guère et qui rassasient d'abord : quelque bon haricot bien gras, avec quelque pâté en pot, bien garni de marrons". Quelque bon haricot bien gras ! Comprends-tu comme la vie lui arrivait dru à celui qui écrivait cela ? Aussi quel mortier pour calfater les galeries du cafard qui te ronge (*B*, 39).

Encore une fois se dessine le lien entre nourriture et lecture. Beudot, de manière pragmatique, transpose une certaine littérature en livres de recettes tout en éliminant par opposition d'autres approches fictionnelles de l'existence⁵⁰.

On pourrait conclure un peu rapidement à une pratique de lecture contraire au bovarysme, très visible chez Justin Galuchey. Pourtant, Léonard Beudot lui-même évolue dans un univers où l'imaginaire est bien cultivé : « il avait poussé sa rotondité dans le vestibule de la petite villa où le mannequin revêtu de son uniforme de capitaine de gendarmerie pointait un grand sabre contre une panoplie orgueilleuse » (*B*, 92). Le militaire n'existe plus en tant que tel mais les objets jouent le rôle d'artefacts. On peut souligner, par ailleurs, le caractère carnavalesque du mannequin et de la panoplie qui sont à considérer comme des jouets ou un travestissement du personnage. La lecture des romans d'aventure et de fiction historique participerait alors à cette fictionnalisation du quotidien mais aussi ici de l'Histoire, Léonard Beudot se mettant finalement bien en scène, dans un jeu de rôles très théâtral.

5.2.2. Les oralités, garde-fou de « la raison graphique⁵¹ » ?

L'oncle Suprême réécrit le journal

Le journal fait partie des lectures quotidiennes de l'oncle Suprême. Il l'instrumentalise pour s'offrir le plaisir de livrer des mots d'esprit et pousser ses interlocuteurs dans leurs derniers retranchements. La discussion commence, par ailleurs, sur un non-dit :

L'oncle Suprême ne manquait jamais à demander les nouvelles du jour, bien qu'il eût déjà lu les journaux et, de longtemps, préparé une dissertation sur l'événement sensationnel. « Vous savez qu'on vient d'acquitter ce millionnaire

⁵⁰ On peut, en effet, associer « le cafard qui ronge » à la nouvelle de Franz Kafka, « La Métamorphose » publiée en 1915.

⁵¹ Jack Goody, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, op. cit.

espagnol qui avait assassiné sa maîtresse ? — Ah ! » s'exclamait l'oncle avec un air d'ignorance candide (AR, 157).

Le discours qui suit se structure sur une rhétorique argumentative où le locuteur conduit ses exemples dans l'absurde. La brève de journal disparaît au profit d'une démonstration verbale soigneusement préparée car, ne l'oublions pas, l'oncle Suprême parle comme un livre. Aussi il dupe ses auditeurs en orientant les informations à sa guise et parvient à susciter à la fois l'admiration pour son éloquence verbale et le discrédit envers les imprimés :

« Je vous le dis, les temps sont proches où, identifiant la vertu et la richesse, le monde imposera des conditionnels au Code pénal. Et ce sera tant mieux. Songez à quelles admirables simplifications nous allons : le brevet de vertu ne sera plus un vain mot, votre percepteur vous le délivrera ; et vous pourrez lire dans le journal des entrefilets ainsi rédigés : "Nécrologie. — M. X ..., propriétaire des Galeries, dont l'exposition de blanc attire actuellement un public considérable, nous prie d'annoncer la mort de son amie Léonie Z... qu'il a égorgée cette nuit dans une minute d'énervement. Le présent avis tient lieu de faire par ..." » Et l'oncle Suprême poursuivait grand train ses paradoxes blasphématoires, ponctués par le rire de Raymonde et les exclamations scandalisées de M. Rasselène (AR, 157-158).

La réécriture orale du journal joue habilement sur l'entremêlement des écrits : l'acte nécrologique, la publicité et le fait divers fusionnent joyeusement, sans aucune hiérarchie puisque tout est livré pêle-mêle. Ce faisant, l'oncle Suprême prend plaisir à détricoter le journal et à prouver l'efficacité de son verbiage. Prenant le contrepied d'un récit oralisé⁵², il sature sa parole d'éléments littéraires. Les objets mentionnés (Code pénal, faire part, journal), la présence institutionnelle (Code pénal, brevet de vertu⁵³, percepteur) et l'« incorporation d'un habitus langagier spécifique⁵⁴ » (imposer des conditionnels, nécrologie) soumettent l'exercice oratoire de l'oncle Suprême « aux pouvoirs symboliques de l'ordre littéraire⁵⁵ ». Cependant, l'écrit journalistique est tourné en

⁵² À l'inverse du narrateur qui donnerait artificiellement à entendre la langue populaire, l'oncle Suprême, parlant comme un livre, nous donne à voir et à entendre sa réécriture du journal.

⁵³ Marcel Aymé fait peut-être référence ici au certificat de bonne vie et mœurs dont il sera question dans sa nouvelle « Bonne vie et mœurs », publiée dans *Marianne*, le 19 juillet 1933. On peut retrouver cette nouvelle dans Marcel Aymé, 1998, « Bonne vie et mœurs », *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, p. 67-77.

⁵⁴ Jean-Marie Privat, « La Littératie, entre sur-scolarisation et oralité restreinte. Un cas d'école ? », art. cité, p. 218.

⁵⁵ *Ibid.*

dérision (suivant une logique de l'absurde) et le personnage arbore le triomphe de l'oralité (« poursuivait grand train »). Son argumentation force le trait puisqu'il n'hésite pas à manipuler la formule évangélique « Je vous le dis⁵⁶ » s'exprimant à la manière de Jésus. Par ailleurs, il convie dans une même logique l'univers juridique et l'histoire religieuse, les faits divers et les textes bibliques :

Il est des crimes qui sont agréables à Dieu et il faut croire que les crimes passionnels sont entre ceux-là, puisque Dieu tint à l'honneur de faire descendre son fils de ce fameux roi David qui assassina le mari de sa chère Bethsabée. Voyez-vous, bien qu'il ne fût pas encore très âgé, le Bon Dieu raisonnait déjà comme nos jurés et lorsqu'il lui plut de choisir des aïeux à son fils, il oublia le détestable crime de David pour ne plus songer qu'à la brillante situation qu'il avait occupée. Nul doute que MM. Les jurés, en acquittant cet hidalgo passionné, n'aient été inspirés par un sentiment tout semblable (AR, 157).

Cette « hétérophonie discursive⁵⁷ » et scripturaire nous est donc présentée au travers de la voix autonome d'un personnage qui donne l'illusion de tenir une conversation. Les nombreuses réécritures⁵⁸ de ce passage prouvent au contraire l'artifice d'un discours savamment travaillé et surtout contraire à la spontanéité orale. L'oncle Suprême se positionne en lecteur avisé, capable de réorganiser et renverser les informations contenues dans l'énoncé d'un fait divers. Son discours est un pastiche oral et une parodie de la rhétorique judiciaire⁵⁹.

⁵⁶ La formule est très présente dans les évangiles et est généralement précédée par « Amen » ou « En vérité ». On trouve cependant l'affirmation en opposition à ce qui était enseigné auparavant : « Mais moi, je vous dis de ne pas vous opposer au mauvais » (Matthieu, 5-39), « Mais moi, je vous dis : Aimez vos ennemis » (Matthieu, 5-44). L'oncle Suprême joue bien évidemment sur cette connivence biblique, son auditorat comprenant M. Rasselène qui avait « gardé scrupuleusement la foi catholique » (AR, 143).

⁵⁷ Jean-Marie Privat, « « Le chapeau de l'arpenteur ». Polylogie, dialogie, hétérophonie », art. cité, p. 47-84, ici p. 50.

⁵⁸ « [en passant l'éponge sur [le [un mot illisible] de David *biffé*] cette action détestable et lorsqu'il *biffé en définitive*] [...] convaincus qu'il n'existe pas, dans le bien et le mal, d'essence inaliénable. Pour ma part, bien loin de m'en scandaliser, je fonde les plus grandes espérances sur cette distribution de la justice humaine inspirée aux sources bibliques. Cela nous présage enfin, pour l'avenir, une morale exempte de cette hypocrisie que les humbles tenaient pour argent comptant. [Il est bien juste que les riches, dépositaires des intérêts de la société, en retirent quelque avantage *biffé*]. La vieille morale, camouflée à l'usage des puissants est en bonne voie de disparaître et l'on ne dira plus désormais : telle action est mauvaise, mais telle action est bonne ou mauvaise à partir d'un certain revenu. [...] la vieille morale, cette vieille fille, va se démaquiller et l'on ne dira plus [...] » (AR, *Notes et variantes*, 1335-1336).

⁵⁹ Le discours de l'oncle Suprême trouvera un écho dans la pièce de théâtre *La Tête des autres*, Marcel Aymé, 2002, [1952], *Théâtre complet 1948-1967*, Paris, Gallimard, p. 279-389.

Pour le couple Galuchey, un livre sert de *vade-mecum*⁶⁰ dès lors que l'un ou l'autre doit se confronter aux questions de savoir-vivre. Ainsi, Apolline se voit dans l'obligation d'adresser un mot d'excuse à l'oncle Suprême. Le narrateur nous présente la chronologie du raisonnement qui opère dans l'esprit du personnage :

Chemin faisant, elle essayait de construire la lettre à l'oncle Suprême ; chose malaisée qui est d'écrire à un homme possesseur d'un Larousse en dix volumes et qui considère toutes choses, derrière ses lunettes d'or, avec un sourire d'une hautaine amertume. Apolline luttait contre des formules commerciales que lui suggérait son inspiration de dactylographe lymphatique aggravée par la rectitude de la rue Réaumur. Près d'enfiler la rue des Vertus, elle fut soulagée jusqu'à l'aise parce qu'il lui revint en mémoire certain livre de cuisine dont les dernières pages offraient au lecteur en difficulté d'imagination le canon des meilleures convenances épistolaires. Songeant à cet humble manuel qui lui donnerait de faire figure devant les dictionnaires de l'oncle Suprême, elle rendit grâce à sa tante Irma qui le lui avait donné et admira combien cette honnête femme avait eu raison de lui répéter qu'avec du savoir-vivre et sa conscience pour soi une femme se moquait d'être belle et fortunée (AR, 110).

Le jeu adroit des parallèles atteste l'ironie exprimée par la voix narrative. Un simple livre de cuisine peut damer le pion au Larousse en dix volumes, et emprunter l'étroite rue des Vertus permet de corriger le caractère imposant de l'artère Haussmanienne⁶¹. Le cheminement de la pensée du personnage est identique au cheminement physique⁶², Apolline éprouvant le besoin de trouver une logique aux actes quotidiens. Dès lors qu'intervient un élément incongru (ici, la rédaction de la lettre), elle convoque ses référents. Sa formation qui fait d'elle une spécialiste des techniques de l'écrit⁶³ ne lui

⁶⁰ « On peut qualifier ces lectures de pragmatiques dans la mesure où le texte trouve son référent au sein d'une pratique immédiate ; elle s'articule à (ou s'ancre dans) une configuration pratique spécifique. » Bernard Lahire, « Lectures populaires : les modes d'appropriation des textes », art. cité, p. 20.

⁶¹ C'est au numéro 100 de la rue Réaumur que se trouve le siège du journal *L'Intransigeant*. On peut y voir un clin d'œil de Marcel Aymé qui y publiera bien plus tard un article : « Aux répétitions de sa pièce... », *L'Intransigeant*, 7 avril 1948.

⁶² « Le geste cheminatoire joue avec les organisations spatiales, si panoptiques soient-elles : elle ne leur est ni étrangère (elle ne se passe pas ailleurs) ni conforme (elle n'en reçoit pas son identité). Elle y crée de l'ombre et de l'équivoque. Elle y insinue la multitude de ses références et citations (modèles sociaux, usages culturels, coefficients personnels). » Michel de Certeau, « Le Parler des pas perdus », *L'Invention du quotidien*, op. cit. p. 147-154, ici p. 152.

⁶³ Il y a bien évidemment un paradoxe manifeste entre ce couple constitué de deux opérateurs du monde écrit (comptable et dactylographe) et leur incapacité d'une part à communiquer verbalement entre eux et

prodigue pas le modèle d'écriture adéquat. La seule littérature dont elle dispose se concentre dans ce livre de cuisine qui intègre recettes culinaires et recettes de savoir-vivre. Aussi l'ombre de tante Irma, présentée comme une bonne fée au travers du don de cet ouvrage plane au-dessus de ce couple.

Justin n'est pas en reste puisqu'il songe également au livre de tante Irma lorsqu'il évolue dans la bibliothèque de l'oncle Suprême : « Les questions de bienséance le préoccupaient gravement et lorsqu'il croyait les avoir résolues à l'aide du livre de cuisine de la tante Irma, toujours survenait quelque circonstance imprévue pour sa confusion » (AR, 158). Si Apolline, tout au long du roman, ne va se référer qu'à ce seul ouvrage, Justin a bien compris que ce dernier était antinomique à ses désirs de métamorphose et préfère « prendre de l'aplomb rien qu'à regarder la bonne mine de son complet neuf » (AR, 159).

Le génie tutélaire, auquel Apolline rend grâce, devient la figure du mauvais génie aux yeux de l'époux. D'où la vision cauchemardesque qui vient s'immiscer lors de la sortie de Justin et Raymonde : « Apolline se glissa entre eux, emplâtra Justin de réalité.[...] elle lui disait : “ Justin, c'est moi, je suis ta femme, quoi que tu fasses. La concierge le sait et l'oncle Suprême ; et puis c'est écrit sur du papier timbré. [...] Justin, je vais accoucher d'un enfant qui ressemblera à la tante Irma, il sera ton enfant” » (AR, 166). Cette rêverie convoque la réalité d'une situation (le papier timbré) à l'imaginaire qui fait intervenir une revenante (la tante Irma est décédée), une projection (Apolline ne mène pas ses grossesses à terme). Justin, à ce stade, peine à démêler ce qui est de l'ordre du possible ou de l'ordre du réel. Le continuum entre l'acte officiel de mariage et le livre de cuisine est apparemment brisé, l'époux se désolidarise de celle qu'il considère comme « une mécanique simple remontée par sa tante Irma » (AR, 180). Aussi ne peut-il supporter la présence de son fantôme dans la discussion qu'il a avec sa femme, lorsqu'il annonce son intention de divorcer :

« — Justin, quand nous nous sommes mariés, la tante Irma... »

Ce n'était pas à dire. Justin se fâcha tout à fait.

« Ne me parle pas de ta tante Irma. Qu'elle s'en aille au diable à nonner ses dizaines, avec sa vertu et ses recettes de cuisine. — Oh! Justin ! murmura Apolline, saisie d'horreur. — Parfaitement, c'est comme je dis. Ah ! elle t'a rendu un joli

d'autre part l'invisibilité de ce couple en dehors de la photographie de mariage et du document officiel : « Lorsqu'ils marchaient sur le trottoir au bras l'un de l'autre, ils passaient inaperçus et si, dans le métro, quelque voyageur en humeur égrillarde pinçait les hanches d'Apolline, il négligeait la présence de Justin » (AR, 118).

service avec ses bons principes. Ça me fait une belle jambe que tu saches faire rissoler un bout de bœuf, si je n'ai pas le courage de venir le manger avec toi. Au lieu de te donner des bons conseils et des recettes de cuisine, elle aurait mieux fait de te donner une dot. Mais elle a préféré coller ses rentes en viager et crever sans laisser un sou... Oui, crever, les gens comme elle, ça crève. Sans un sou, et c'est moi qui suis obligé de t'entretenir, de te gaver à ne rien faire » (AR, 185-186).

La violence des propos se base sur des arguments économiques distribués à tort. Justin voue aux gémonies la tante mais avec elle tout ce qui fait système (juridique, légal et religieux). Et surtout l'économie domestique, symbolisée par ce livre de recettes est rejetée comme si toute cette littérature pragmatique venait heurter les désirs d'évasion, le bovarysme de Justin Galuchey. Dans l'imaginaire du personnage, le livre de la tante Irma est définitivement mis à l'index. Cette décision n'affranchira pas celui qui est condamné à goûter les recettes de la tante Irma et boire le calice de sa vie conjugale jusqu'à la lie.

Charles et la poésie de rue, le rejet de la littérature paternelle ?

Le rapport de Charles avec la littérature souligne un cas particulier de maîtrise de l'habitus littéraire. On se souvient, par exemple, que le jeune homme préfère se plonger dans la lecture de « l'annuaire téléphonique » ou « le Larousse médical illustré » plutôt qu'écouter l'analyse paternelle des vers latins (B, 9). Pourtant, l'éducation dont a bénéficié Charles va l'amener à intégrer la poésie de Virgile à son quotidien. C'est ainsi qu'il songe à sa maîtresse qu'il doit retrouver à Lyon sur le quai de la gare :

Charles se dirigea vers un de ces chalets, dits de nécessité. À l'intérieur, son regard s'arrêta sur une large inscription tracée à la craie : « J'aime l'Alice. » Ces mots, dont la naïveté le firent d'abord sourire, l'incitèrent à d'amères réflexions.[...]. Il se dit que le soupirant de l'Alice était le frère de ces beaux bergers virgiliens répétant aux échos des bois le doux nom de Galatée, mais que, les luths pastoraux n'ayant pas réjoui sa tendre adolescence, les rigueurs de la civilisation l'avaient poussé dans ce cabanon fétide pour y célébrer les mérites de sa belle. Par un détour subtil, il ajusta ses réflexions à son cas particulier, songeant que, pareil à ce Tircis décalé, il lui faudrait aimer Coralie dans des circonstances et un décor qu'il n'avait pas souhaités (B, 76).

La présence d'une oralité populaire (brièveté de la formule, usage de l'article devant le prénom) inscrite dans le graffiti invite le jeune homme au vagabondage des

pensées. Ces dernières font résonner, comme en écho, les souvenirs des *Bucoliques* de Virgile, sans doute lues par le père lors des séances d'enseignement dans la bibliothèque. Tandis qu'Hector Reboudin décortique le vers métrique dans un espace confiné, le fils Charles laisse la poésie se diffuser à partir d'une formule populaire, orale dans un milieu trivial et extérieur.

La distance entre ces deux conceptions de la littérature va se confirmer lorsque Charles aura pris place dans le train. Quittant sa ville natale, le jeune homme rompt définitivement les amarres symboliques de son enfance et le cordon ombilical avec la figure paternelle :

Cependant, il se sentait encore tourmenté des mêmes soucis qui l'avaient assiégré avant le départ et, à chaque arrêt important, il descendait pour essayer de lire son destin aux murs des vespasiennes. Il ne vit rien d'abord qui pût orienter ses pensées vers un tableau plus optimiste de l'avenir et son humeur allait plus noire, lorsque, dans l'édicule d'une petite gare, il lut ces deux vers :

Malgré l'honneur et la vertu

Il faut ici montrer son...

Il en eut un grand bien. Sans s'arrêter à la pauvreté de la rime, ni à la portée philosophique, voire sociale de ce poème sobre, nivelant avec désinvolture la société par en bas, Charles se laissa séduire par la verdeur de cet aphorisme bien rythmé. Il ne se demanda point si le charme naissait de l'antithèse des mots ou d'une suggestion plaisante ; il comprit seulement qu'il y avait partout de la joie à glaner, pourvu qu'on s'y appliquât ; et, dans le compartiment qu'il partageait avec un voyageur au teint d'olive, il ressentit, en écoutant chanter en lui ces deux vers, qu'il était précieux de parler français (*B*, 76-77).

À l'analyse stylistique des vers latins, Charles substitue le bien-être prodigué par un graffiti très rabelaisien en français. Après le deuil physique de ses parents, Charles renonce à l'héritage intellectuel paternel au profit de trois autres figures masculines : Léonard Beudot, Brûlebois et la Lune. L'enseignement du père tend ainsi à s'éloigner au profit de l'habitus littéraire incarné par l'oncle Beudot, comme je l'ai montré auparavant. Mais Charles ne se contente pas de lire ou d'entendre la littérature prompte à obtenir une satisfaction physique. Il réinterprète le quotidien en extrayant l'oralité (le calembour gaulois) des vers qu'il mêle à la littérature classique mémorisée. Cette lecture active et participative du monde le conduit à une philosophie de vie qu'il dédie à Brûlebois :

Charles se récita les deux vers : *Malgré l'honneur et la vertu* ... [...] Ils poursuivirent leur voyage jusqu'à Nice sous les auspices de Brûlebois. Charles en parlait à tout propos, chaque fois qu'ils traversaient une gare ou qu'ils apercevaient un café. Il en parlait à la fois comme d'un héros de légende et d'une amoureuse, [...] (B, 78).

La substitution, au moins symbolique, de la figure paternelle bourgeoise à l'admiration du sous-préfet déclassé se produit à un moment clef du roman. La folie grandissante de Rodolphe, percée à jour après le décès du couple Reboudin, va s'accroître en même temps que la maladie de Brûlebois. L'exil momentané et salvateur de Charles, initié par Léonard Beudot, marque le départ dans la vie d'adulte du jeune homme, pour la première fois contraint d'effectuer des choix⁶⁴. La mort de son ami le conduit alors à se prononcer définitivement sur l'héritage qu'il a choisi et qu'il livre à Beudot : « Brûlebois avait l'art de s'amuser de rien. Il m'a laissé un héritage, et je veux être un prêtre du farniente ... » (B, 103). L'image du père n'est cependant pas entièrement effacée puisqu'il lui emprunte tout de même le goût de la monotonie : « De temps en temps, j'irai à la pêche, une fois par semaine au cinéma, et tous les soirs à l'apéritif au même café » (B, 103). Charles Reboudin semble trouver un compromis entre les diverses représentations masculines de son entourage qui prend forme et acte dans une pratique de la littérature hors les livres.

5.2.3. L'habitus littéraire dans le champ sonore, entre résonance et dissonance

L'habitus littéraire n'est pas seulement questionné au travers des pratiques de lecture ou des discours des personnages. Il convient d'analyser de quelles façons le monde sonore et musical se fait lire à défaut de se faire entendre dans les romans. Et surtout, si cette lecture dessert ou non le pouvoir de la littérature au profit des oralités.

Tout finit par des chansons ?

Nombre de personnages chantent ou sifflotent des airs dans les romans. Le lecteur apprend ainsi que « Noël Frelet [...] était chantre à l'église » (TAC, 262) ou que Léonard

⁶⁴ Le chapitre XII se termine sur la découverte de l'infidélité de Coralie et la fin des amours entre Charles et la jeune femme. La version manuscrite ajoute un long passage concernant les différents états d'esprits du jeune homme de la colère, jalousie jusqu'à la nostalgie puis l'indifférence. La version finale supprime toutes ces étapes de l'apprentissage amoureux et annonce déjà la résignation finale (cf annexe 4).

Beudot, ancien capitaine de gendarmerie « s'était senti heureux et avait siffloté : "Le régiment de Sambre-et-Meuse marche toujours au cri de la liberté" » (B, 92). On notera le passage de l'imparfait dans la chanson originale au présent dans la narration, simple erreur ou affirmation victorieuse du militaire.

Bien souvent, le chant témoigne d'un état d'esprit joyeux et optimiste. C'est le cas pour Léonard Beudot ou pour Justin qui, à l'aube de ses envies de métamorphose « à pleine voix [...] entonna [...] " la plus bath des Javas" » (AR, 129). À l'inverse, l'absence de chansons dépeint la tristesse comme le fait remarquer Jeanne à son amant Urbain : « " Dans le temps, t'étais si gai, c'est vrai, tu chantais tout le temps. Je ne te reconnais plus. Pourquoi que tu chantes pas, ça te distrairait" » (TAC, 309). Ce mutisme d'Urbain enfermé dans une chambre à Dole est renforcé par l'image qu'il se fait de Frédéric Brégard qui « n'en finissait pas de déambuler par les bois et par les plaines, le fusil derrière l'épaule, sifflant ce qui lui passait par la tête » (TAC, 307). Siffler ou chanter apparaît donc comme l'expression de la liberté et peut même être la dernière manifestation d'humanité. D'où la rengaine du malade, compagnon d'infortune de Brûlebois à la clinique : « Son voisin de droite chantonne, sans se lasser, les premières paroles d'une chanson d'avant la guerre [...] Et l'homme chante [...] Il se tait, un peu essoufflé, et reprend sa chanson [...] » (B, 88-89).

La présence des chansons dans les romans crée bien évidemment un effet réaliste puisque ce sont des airs connus des lecteurs⁶⁵ qui permettent de situer aussi socialement⁶⁶ les personnages. Cependant, Marcel Aymé s'est intéressé à la création des paroles des chansons et en a fait l'expérience concrète. Il écrira, par exemple, les paroles chantées du film *La Rue sans nom* (1933) adapté de son roman éponyme ou encore les textes des chansons incorporés à ses pièces de théâtre ou comédie musicale⁶⁷. Son goût pour les chansons est également attesté dans l'article « Chansons » publié dans *Marianne*, le 24 janvier 1934⁶⁸ :

Notre siècle est décidément celui de l'image (et d'autres choses, bien entendu), la chanson n'illustre plus, comme autrefois, les grands faits divers. [...]

⁶⁵ « Élément essentiel de la culture et des pratiques populaires, la chanson tient une très grande place dans la vie quotidienne des Français, se mêlant à toutes les activités publiques ou privées. » Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France. 1.1860-1930*, op. cit., p. 69.

⁶⁶ Pierre Bourdieu, *La Distinction*, op. cit.,.

⁶⁷ Je renvoie à la consultation du site consacré à Marcel Aymé et mis en ligne par la Société des Amis de Marcel Aymé, qui recense de façon exhaustive l'œuvre de Marcel Aymé, consultable à l'adresse : <http://marcelayme1.free.fr>

⁶⁸ L'article est reproduit dans Marcel Aymé, *Du côté de chez Marianne. Chroniques 1933-1937*, op. cit., p. 112-115.

Pour ma part, je me souviens d'avoir entendu célébrer, sur l'air de *La Valse brune*, les exploits de Bonnot, Garnier, Raymond la Science, et autres [...] les rimes étaient confortables, et le ton des premiers vers à la hauteur de cette épopée. Le temps avait probablement manqué pour composer une mélodie originale, et on avait adapté les paroles à un air connu ; c'est que le public d'alors était exigeant, il le pressait de pouvoir fredonner son indignation ou sa pitié. Un beau crime, un beau scandale, qui ne fuse fussent pas accompagnés d'un refrain, étaient pour lui comme une cérémonie sans *Marseillaise*. La vérité, ou ce qui en tient lieu habituellement, ne lui suffisait pas, il voulait pouvoir en disposer à chaque instant. La chanson comblait précisément ce besoin qui reste vacant aujourd'hui. Elle est, en effet, un moyen d'information beaucoup plus sûr que la presse et la T.S.F. [...] La chanson a sur eux cet avantage d'être toujours présente à la mémoire, ou au moins disponible. [...] Le proverbe qui dit qu'en France tout finit par des chansons est une ânerie, comme la plupart des proverbes. Au temps où il avait cours, les chansons empêchaient au contraire l'oubli de se faire trop vite sur une affaire scandaleuse. [...] Ainsi la chanson, en dépit d'une injuste réputation de légèreté, fut-elle toujours l'auxiliaire de la vertu. [...] Ce sont le cinéma parlant, le phonographe et la radiophonie qui [...] ont permis de concurrencer la chanson populaire et d'en venir à bout finalement. On ne peut rien contre ces puissances, il n'y a qu'à reprendre au refrain.

La chanson évoquée dans cet article s'apparente à la plainte criminelle⁶⁹ qui narre les faits divers et qui, en 1934, appartient, selon Marcel Aymé, déjà au passé. Fonds patrimonial alors, sa diffusion est un beau compromis entre le monde écrit et oral. Cette coalescence est respectée dans le roman *la Table-aux-Crevés* où la plainte est tissée dans la trame narrative.

La plainte dans la Table-aux-Crevés

La rencontre entre Jeanne Brégarde, Urbain Coindet et Victor Truchot va modifier l'espace de la cuisine comme cela a été présenté auparavant. La plainte participe sur le fond et la forme à cette transformation. En effet, Urbain Coindet « les deux coudes dans le vin [...] se m[e]t à chanter une plainte en patois de Cantagrel » (*TAC*, 340). Le narrateur va ensuite nous livrer le texte de cette plainte sous la forme de six

⁶⁹ Jean-François « Maxou » Heintzen, 2013, « Le canard était toujours vivant ! De Troppmann à Weidmann, la fin des plaintes criminelles, 1870-1939 », *Criminocorpus*, Musique et Justice, Portraits d'accusés et figures de criminels en musique, consultable en ligne : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/2562>, p. 1-38.

couplets de quatre vers, imprimé en italique avec blanc de séparation des couplets. Les rimes sont suivies et le dernier vers est systématiquement dupliqué. On a donc un texte poétique codifié, écrit dans un dialecte fictif (Cantagrel est un lieu inventé), présenté comme sur une feuille d'un canard. Un astérisque renvoie le lecteur à une note de bas de page où le texte est traduit en français mais sans faire figurer la répétition du dernier vers. Le texte présente le dialogue entre Miette et un homme de 92 ans :

Miette du Haut-Vent, j'ai nonante et deux ans. Si tu voulais qu'on se marie, je m'en trouverais mieux au lit. — Tu aurais des robes à ras trois paniers. Je t'embrasserais sous l'oreille, cela ne fait pas de mal au ventre. — Taisez-vous des enfants, de vos dentelles je ne veux point, depuis que dans leur clos, le Claude Pierre m'a mignotée. — M'a si bien étourdie, que je m'en suis endormie. M'a donné trois garçons. Si mon père le savait. — L'aîné s'est bien marié. Pour mon cadet d'autre part, trop de femmes veulent le gars. C'est bien le Claude Pierre tout craché. — Au dernier de mes garçons, j'ai promis la Fanchon — s'il envoie le Claude Pierre en plein milieu de la rivière (TAC, 341).

La narration reprend ensuite avec le commentaire de Coindet sur ce chant : « “Je me rappelle plus bien des autres couplets. [...] Je me rappelle seulement que le vieux a tué le Glod’Pierre. C’était un bon vieux. Ces fumiers. Y a rien de plus beau que l’Arbois » (TAC, 341). Le rôle de cette complainte est multiple. Loin d'un regard folklorisant malgré la présence du patois, Marcel Aymé intègre un mode d'expression populaire au récit car la complainte criminelle est encore bien présente dans la France rurale⁷⁰. Victor Truchot termine la complainte en chantant le dernier couplet : « Miette, qu'est-ce donc qui sonne, Est-il vrai qu'on emmène entre deux voltigeurs couper le collet du vieux » (TAC, 341). Le narrateur procède alors à plusieurs allers retours entre le récit et le chant : « La Jeanne buvait aussi bien qu'un homme et scandait à grands coups de poing sur la table la chanson de Coindet. Toutes les bouteilles d'Arbois en grelottaient la folie du vieux qui allait se faire couper la tête pour les beaux yeux de la Miette » (TAC, 341) ; « “ J'ai à causer, Jeanne, Jeanneton du Haut Vent, Jeanne, ton frère, je le tuerai demain matin, demain à la Table-aux-Crevés ” » (TAC, 342) ; « “ Il faut les tuer, dit-elle tendrement. Laissez-moi chanter à la Mère... ” Elle entonna une longue litanie improvisée en patois de Cessigny » (TAC, 342) et « “ J'ai cassé mon couplet, mon couperet, sur le dos aux Brégard. Chantez je vous dis. La porte va s'ouvrir, elle s'ouvre à Capucet, au rond des

⁷⁰ *Ibid.* p. 33 : « Par la poste, sous le bras de chanteurs ambulants, les complaintes sont vendues dans tous les marchés de province ».

Capucet... » » (TAC, 343). Chant et récit sont polyphoniques puisque chaque personnage ainsi que la voix narrative s’emparent de la plainte pour en interpréter une variation. La fin du chapitre XIV marie donc le style oral⁷¹ à la stylistique narrative. Or, la plainte, ici à valeur criminelle, en tant qu’objet joue également d’un double statut puisqu’elle se caractérise par sa diffusion, sa création orale mais aussi écrite dans les milieux populaires⁷². Elle permet l’information et la mise en mémoire auprès d’un public large des faits divers. Dans le roman, le récit chanté fait partie du fonds culturel et mémoriel des protagonistes mais il a aussi une fonction prédictive. En effet, le dernier couplet convainc tous les personnages de réclamer justice et de faire couler le sang, la similitude des situations servant une morale commune. Urbain Coindet l’illustre parfaitement lorsqu’il glisse de « Miette du Haut Vent » à « Jeanneton du Haut Vent ». La loi du talion appliquée dans la plainte est revendiquée par Urbain et Victor dans leur cas précis puisque « Brégard est décidé, lui, et on voit que rien ne le fera revenir sur ce qu’il a dit » » (TAC, 339). De même, la fin de la plainte « couper le collet du vieux » est déjà annoncé dans la gestuelle : « Coindet ne retrouva plus son couteau, saisit le tisonnier et décapita deux bouteilles » (TAC, 340). Le dernier mot revient à Jeanne qui fait de sa litanie en patois un beau mélange entre la prière et la plainte criminelle en reprenant la forme (rimes, couplets) et le fond (récit d’un crime). L’arrivée de Capucet produit alors chez Jeanne l’effet d’une réponse à ses attentes, il sera la victime sacrificielle à l’instar du « bon vieux » de la plainte.

⁷¹ J’emprunte le terme à Claude Hagège : « Le style oral est un véritable genre littéraire. Il s’agit d’une tradition culturelle qui paraît apporter une justification à la création d’un terme, *orature*, lequel deviendrait symétrique de celui d’écriture, [...] Le style oral, [...], recourt à toutes sortes de procédés de symbolique gestuelle et articulatoire qui lui assurent une étonnante efficacité mnémotechnique : refrains, syllabes de déclenchement, mots d’appel, noms agrafes, expressions inductrices, profusion de quasi-synonymes, assonances, rimes, allitérations et autres échos phoniques et sémantiques, parallélismes lexicaux et grammaticaux, couples de sens, rythmisation par le geste et par les mouvements de la bouche. Coiffant ces manifestations, le procédé général est la répétition. » Claude Hagège, *L’Homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, *op. cit.*, p. 110-111.

⁷² Jean-François « Maxou » Heintzen, 2013, « Le canard était toujours vivant ! De Troppmann à Weidmann, la fin des plaintes criminelles, 1870-1939 », art. cité., p. 2 : « La plainte criminelle nous est révélée par son support matériel : le canard. [...] Tous s’inscrivent dans la trilogie des composants du canard : l’illustration, la plainte et le récit » et p. 25 : « Les plaintes anciennes sont composées “ sur timbre”, c’est-à-dire sur un air préexistant, connu de l’auditoire, ce qui dispense de joindre une partition au texte. En tête de la feuille, la mention rituelle est “ Sur l’air de ...”, mais elle est régulièrement omise. Ceci suggère la prééminence de l’oral dans la diffusion de ce support écrit ; le vendeur de la feuille se contente de chanter, sans avoir à rappeler à l’auditoire le titre du timbre utilisé. L’efficacité du procédé est illustrée par son abondant usage à l’Église – par exemple dans les cantiques de mission – et dans les goguettes tout au long du XIX^e siècle ».

Si la complainte est un exemple particulier d'oralité et de littérature mêlées où le coefficient d'oralité l'emporte, le monde sonore qui entoure Brûlebois propose d'ouvrir sur un autre horizon éclairant.

Le monde sonore de Brûlebois

Brûlebois « possédait un sens très sûr des harmonies immédiates qui procèdent des alliances de couleurs, d'objets, d'individus » (B, 17). Cette acuité aux sens⁷³ est reprise et affinée quelques lignes plus loin :

Il avait, en effet, l'intuition des harmonies résultant du prolongement des choses et des êtres dans le monde des sentiments. Le piano mécanique du Modern'Bar, le mouvement d'une arrivée de train éveillaient dans son âme des résonances innombrables qui le faisaient s'absorber dans une contemplation intérieure de révélations fugitives, lumières vives, mais sans contours précis (B, 18).

Le sentiment agréable naissant des sons pourtant stridents (l'arrivée du train et le piano mécanique) est une construction mentale de celui chez qui « mille carillons chantaient dans l'âme » (B, 18). Sons et lumières forment un ensemble où le personnage établit des repères lui permettant d'appréhender et même de recréer un univers agréable. C'est ainsi qu'il décrit à sa façon la gare à son ami Charles :

« Ah ! si vous saviez, la gare ! C'est pas seulement pour les bistrots que j'aime d'y aller. Les bistrots, pardi, on en trouve partout. Mais c'est la gare. Il y a des choses que je peux pas vous dire, mais quand je suis dans la cour, que j'entends siffler une locomotive, je me dis des fois : “ Tiens, voilà le train de Paris”, alors je me sens tout rempli... Il y a des affaires comme ça que je peux pas vous expliquer ; mais vous comprenez bien ce que je veux dire » (B, 45-46).

Le discernement auditif est bien sûr altéré car tout est perçu à l'aune de l'attente de l'ivresse souhaitée : « Le sifflet d'une locomotive lui promettait à boire » (B, 68). Pourtant Brûlebois atteint une forme de plénitude dans cet univers sonore où son être est

⁷³ La notion d'harmonie a donné lieu à plusieurs réécritures comme le montre les différentes versions : « harmonies qui résultent du prolongement des choses et des êtres dans le [temps et dans l'espace *biffé*] monde » et « éveillaient dans son âme plus de résonances qu'un nocturne de Chopin dans l'âme [de son *biffé*] [d'un *corr.interl.*] député » (B, *Notes et variantes*, 1259). La mention du Nocturne de Chopin sera toutefois reprise dans le texte final à la fin du roman (chapitre XIII).

en accord avec les oralités présentes⁷⁴. Le piano mécanique est un écho du monde industriel de la gare :

Les rengaines cliquetées du piano mécanique avaient pour les buveurs un charme étrange et presque douloureux. C'était une grêle de sons heurtés, qui mouraient court, sans prolongement, chaque note tombant dans l'oreille comme une balle, avec accompagnement de cymbales et de grelots, grelots grelottants, grelots miteux d'une folie éreintée. Ce n'était pas une musique, mais une plainte éraillée, un rire de pauvre, ou plutôt le dur sanglot des filles qui refoulent les larmes parce qu'il faut être belle, sourire. Brûlebois venait parfois au Modern'Bar, rien que pour entendre ces airs pitoyables. Les sons hachés, piqués avec frénésie le troublaient, lui semblait trahir un abîme, un peu comme les semis d'étoile dans le ciel aident à la notion de l'immensité de l'espace, et ce lui était un soulagement, en sortant, d'écouter le sifflet d'une locomotive, étiré, s'affaiblissant comme une gamme, et qui lui ricochait dans l'âme sur des plans nombreux (B, 64).

L'allitération gutturale (« grêle », « grelots », « grelottants », « sanglot ») s'accompagne d'une assonance en « é ». La prose romanesque contient ainsi des sons rauques et des proximités de sons et de sens (« éreintée » et « éraillée »). L'âpreté du monde sonore forclos dans lequel évoluent les consommateurs du bar permet à Brûlebois d'apprécier plus fortement les bruits prometteurs de la gare. Cette sérénité se lit cependant uniquement dans l'espace particulier de la gare et ne se retrouve pas lors de la partie de pêche où le clochard voudrait communiquer avec les oiseaux :

Puis il causait avec un oiseau, lui disant des paroles engageantes : « Viens, petit ! allons, viens donc, j'te dis ! » L'oiseau piaillait aimablement, mais ne se laissait pas approcher. « Ces bestioles ! ça ne comprend pas toujours », pensait Brûlebois. Alors il se mettait à leur portée et, d'une voix qu'il faisait d'enfant, leur chantait sur trois notes des paroles faciles : « Viens ici Coco, t'auras du lolo. » Mais les oiseaux restaient distants. Brûlebois en était surpris (B, 42).

La polyphonie du mot « portée » est bienvenue dans cet extrait où la réminiscence de la comptine⁷⁵ et donc de la voix maternelle côtoie l'objet musical littéraire

⁷⁴ Cette partie est initialement plus détaillée dans la version manuscrite : « Vous comprenez, la gare, c'est à moi, les voyageurs, les départs, les trains, enfin tout. [...] Alors il me semble que je mange mon pain de tous les jours. Au départ du train [ou à l'arrivée *add.interl.*] quand tout le monde s'agite, que [les charrettes *biffé*] j'entends charrier les bagages, gueuler les employés, [je sens que *biffé*] [que je respire la fumée *corr.interl.*] tout ça [me pénètre par les *biffé*] m'entre dedans par les yeux, les oreilles. Je me sens imbibé, j'ai envie de crier : Boum, [voilà/la pleine *biffé*] un quartier de vie bien rouge *biffé en définitive* » (B, *Notes et variantes*, 1271-1272).

(ensembles des lignes horizontales et présence des trois notes). Brûlebois ne se trouve pas dans un élément familier, il s'agit en effet de sa seule sortie à la pêche en compagnie de la Lune et Charles. Il n'est donc pas en possession des codes qui lui permettraient de s'intégrer à cet univers naturel et tout en plongeant dans les souvenirs de l'enfance ne parvient pas à (com) prendre la voie (x) des oiseaux⁷⁶. De la même manière, l'harmonie initiale, construite par Brûlebois va céder à la fin du roman. Le bien-être entendu lorsque Rodolphe joue au piano une Nocturne de Chopin le ramène à la nostalgie de sa vie de sous-préfet, d'une vie « sur les rails ». Dès lors malgré son imaginaire sonore et visuel (« dans sa grosse tête qui lui pèse, il compose une belle symphonie avec les liqueurs multicolores qui lui coûtent cher » (*B*, 82-83)), le café du *Modern'Bar* se transforme en cacophonie :

Brûlebois n'entend pas la Marjolle ; ses oreilles bourdonnent. [...] Le café s'est rempli de buveurs qui causent bruyamment. Les filles poussent des cris aigus pour témoigner d'un certain degré de pudeur. Au zinc, des hommes font une partie de zanzi, les dés claquent sur le métal poli. [...] Confusément, Brûlebois perçoit tous ces bruits qui se mélangent dans sa tête, dépouillés de leur sens. Il est pris d'un vertige, il lui semble qu'il est devenu un point fixe de la salle autour duquel gravitent les consommateurs, les tables, le zinc, dans une ronde baroque où il ne distingue que des taches de couleur, vives et imprécises. [...] Le piano mécanique décortique une polka avec un déchaînement de grelots et de cymbales. Oh ! ce bruit qui lui martèle la tête, en dedans (*B*, 83-84).

Brûlebois s'est désolidarisé du monde sonore qui l'entoure car les harmoniques se sont brisées et ce fait anticipe l'agonie⁷⁷ solitaire à la clinique. La musicalité de son existence est résumée par la comptine de l'enfance, la Nocturne de Chopin et le piano mécanique. Seul « le tintement de la cloche de midi [qui] résonne dans sa tête, longtemps » (*B*, 102) viendra le délivrer d'un univers devenu assourdissant et incompréhensible.

L'attention que porte Marcel Aymé au monde sonore et/ou musical de ses contemporains dépasse de toute évidence la seule motivation prêtée au réalisme. La

⁷⁵ Il s'agit sans doute de la comptine traditionnelle « Fais dodo, Colas mon p'tit frère ».

⁷⁶ Je rappelle le caractère liminaire de Brûlebois qui n'a visiblement pas terminé son apprentissage, je renvoie à la lecture de Daniel Fabre, « La Voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », art. cité.

⁷⁷ Le martèlement funèbre du piano mécanique trouvera un écho dans *La Table-aux-Crevés* lorsque le menuisier clouera le cercueil : « Cherquenois enfonçait ses clous, et chaque coup de marteau cassait Milouin, lui voûtait l'échine » (*TAC*, 267).

littérature se fait aussi l'expression de ces nombreuses oralités qui viennent s'opposer à une vision simplement binaire du « grand partage ⁷⁸» qu'aurait provoqué la littératie. La voix narrative ne nie pas le caractère mortifère de l'écrit. Et elle rappelle également l'omniprésence de ce fonds patrimonial, oral et populaire dans lequel tout un chacun trouve des lignes de conduite, et l'écrivain son inspiration. Ainsi, Marcel Aymé questionne le goût des lecteurs de l'entre-deux-guerres et examine partiellement des pratiques de lecture. Ce faisant, il pose les premières pierres de son propre univers romanesque où il interroge à sa manière faussement étonnée les relations scripturaires ⁷⁹ complexes entre l'auteur, les personnages et le lecteur.

5.3. Que disent/se disent les romans au sujet de l'écriture de Marcel Aymé ?

Le roman *Brûlebois* marque chronologiquement le début de carrière de Marcel Aymé. Aussi les œuvres de notre corpus sont-elles analysées sous l'angle de l'expérimentation, le jeune romancier effectuant des gammes préparatoires à son arrivée dans le champ littéraire. L'apparente hétérogénéité narrative pourrait souligner un désintérêt de l'auteur pour ses écrits antérieurs, ne s'intéressant au fond qu'à l'écriture en cours. Une lecture diachronique et synchronique n'abonde cependant pas dans ce sens. En effet, le passage du statut de romancier à dramaturge après la seconde guerre mondiale ne signifie pas l'abandon de la poétique romanesque. Au contraire, les romans tardifs, *le Chemin des écoliers* (1946), *Uranus* (1948), ou *Les Tiroirs de l'inconnu* (1960) conduisent les lecteurs à relire et à réentendre différemment les premières voix de l'auteur avant sa consécration littéraire. Quant à la diversité des écrits publiés, elle plaide surtout en faveur d'un goût prononcé pour une littérature innovante et multiple où les romans se nourriraient de ce foisonnement littératien.

⁷⁸ Jack Goody, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, op. cit.

⁷⁹ Pour replacer les œuvres du corpus dans le champ littéraire, je renvoie à la consultation d'Éliane Tonnet-Lacroix, *Après-guerre et sensibilité littéraire (1919-1924)*, op. cit., p. 283 : « La littérature [...] est devenue problématique, non tant en raison de la fonction sociale qu'on doit ou non lui attribuer, mais surtout en elle-même. Elle est l'objet d'un soupçon qui motive la fameuse enquête de *Littérature*, mais qui est largement répandu aussi ailleurs » et p. 287 : « Ainsi par le profond sentiment de révolte qu'elle a engendré, par l'expérience de l'absurde qu'elle a révélée, par la méfiance envers la raison qu'elle a suscitée, la guerre a fortement marqué les sensibilités et par là infléchi le cours de la vie littéraire. Elle constitue bien un tournant ; avec elle une époque s'achève et une autre commence : celle d'une littérature tourmentée, rongée par le doute et le soupçon à l'égard d'elle-même, une littérature qui se voudra bientôt anti-littérature ou "alittérature". »

5.3.1. Dialogues internes des personnages romanesques

Le récit des bonnes âmes chez Marcel Aymé

Nous avons vu auparavant les filiations qui se lisent entre les diverses figures de l'idiot dans les romans. Déodat le facteur de *La Jument verte* est sur la même lignée que Brûlebois et Capucet. Naïf et sans convoitise, il est comme eux un observateur privilégié de ses contemporains : « Brûlebois, à l'écart, regardait s'écouler les voyageurs » (*B*, 70) ; Capucet « se plaisait à les [les gens] regarder travailler » (*TAC*, 281) et concernant Déodat « c'est justement son métier de connaître le monde de Claquebue » (*JV*, 892). Mais si ces personnages se ressemblent, ils sont, au fur et à mesure, plus étoffés et complexes dans leurs rapports avec le monde environnant. Déodat, par exemple, est davantage décrit dans son rôle de facteur. Sa gestuelle et son langage expriment la bonne volonté du fonctionnaire :

[...] Déodat porte la main à son sac, et appelle en entrant dans la cour : « Veuve Dominé ! » La veuve Dominé doit être dans son jardin. Il pourrait poser la lettre sur la fenêtre avec une pierre dessus. Mais il attend. La vieille a entendu, elle traîne ses sabots au coin de la maison. « Le bonjour, Déodat, tu as le chaud pour faire ta tournée ? — Le bonjour vous va, Justine. Il fait chaud de jardiner aussi. » Passé les politesses, il tend la lettre et dit avec sa voix de service : « Veuve Dominé. »
(*JV*, 891).

Déodat ne se contente pas de distribuer le courrier, il peut même en faire la lecture dans un bel esprit coalescent de l'oral à l'écrit. Cela s'inscrit dans une logique de son métier de facteur auquel il adhère entièrement :

L'œil méfiant, la vieille regarde la lettre sans la prendre, et tape sur les poches de son tablier pour y chercher ses lunettes. Mais une paire de lunettes ne sert à rien quand on ne sait pas lire. « Ça vient de mon Angèle. Tu vas me dire ce qu'elle m'écrit. » Déodat lui fait la lecture, sans se rengorger. Il pense simplement que l'instruction est une chose bien utile. Quand il a fini, la vieille s'approche tout près de lui et demande : « Alors, qu'est-ce qu'elle me dit ? » La veuve Dominé n'a rien compris à la lettre de sa fille. Quand on lit de l'écriture, ce n'est pas comme quand on parle (*JV*, 891).

En définitif, Déodat est un véritable traducteur entre une pensée écrite et l'expression orale, entre une mère et sa fille, entre le monde paysan et le lecteur urbain :

Déodat lui explique que l'Angèle se porte bien, qu'on lui offre une place où elle aurait quatre-vingt-dix francs par an et ses sabots. « Pour finir, elle vous dit : “ Chère mère, je pense que votre santé est meilleure et que vous continuez de même.” Vous comprenez, c'est pour vous dire une gentillesse, elle vous dit de vous soigner. » La veuve Dominé hoche la tête. Elle n'aurait pas cru (*JV*, 891-892).

Ce dialogue entre le facteur et la veuve Dominé n'est d'aucune importance pour l'intrigue romanesque mais résume les tensions entre les oralités rurales traditionnelles et la modernité des codes littéraires. Sous couvert de réflexion du facteur, le narrateur exprime le fossé entre la lecture et la parole. Déodat est aussi un personnage double, naïf et instruit à la fois, fonctionnaire et villageois pouvant passer d'une communication distante (« voix de service », « il tend la lettre ») à la proximité orale (« le bonjour vous va, Justine », « la vieille s'approche tout près de lui »). Et comme Brûlebois, « il était bon » (*JV*, 999), toute son essence se résumant à cette formule brève.

Marcel Aymé fait de ces personnages débonnaires des héros, sur le seul temps de lecture du roman. Par leur simple présence, ils réconcilient les personnages entre eux. Leur statut romanesque dépend de cette filiation assumée entre tous les romans et la confiance qu'ils induisent chez les lecteurs, celle de retrouver le personnage positif, clairement identifiable au milieu des violences communautaires. Seuls (célibataires ou veufs), ce sont des électrons libres qui semblent suivre des chemins hors des sentiers battus, même dans l'imaginaire littéraire. Si ce sont des personnages liminaires, ce sont aussi des rouages indispensables à la bonne marche narrative dont le narrateur dispose à sa guise. Aussi la venue de Déodat éclaire des choix dans le déroulement du récit. Survenant « au bon moment » dans la cuisine de la famille Maloret, il empêche par son apparition, un viol : « Il n'entrait pas par hasard, il était venu chez les Maloret parce que c'était son métier de facteur. [...] Les bons facteurs entrent dans les cuisines, ils disent : “ C'est le facteur” et les filles sont délivrées de malice. C'est parce qu'ils font bien leur métier » (*JV*, 998-999). Encore une fois, le commentaire narratif ne sert pas à faire progresser le récit. Il s'agit bien davantage d'une réflexion double qui porte autant sur le peu d'initiatives du personnage que sur le pouvoir de l'auteur. Bien malicieusement, Marcel Aymé évoque les choix de l'écrivain de créer ou non des personnages « bons » à l'instar de Brûlebois, Capucet ou Déodat. Ce dernier, véritable passeur de l'auteur au

lecteur, de l'oral à l'écrit, en bon facteur⁸⁰ qu'il est, produit des actions positives en dedans et en dehors de l'espace du texte.

L'homme bon peut également se définir en celui qui est capable de voir ce qui est bon en chaque être. Si les personnages évoqués jusqu'à présent ont cette capacité, ils ne peuvent théoriser cette aptitude, à la différence du professeur Watrin.

De Sirius à Uranus, le voyage littéraire du livre à la vie.

L'avant-dernier roman de Marcel Aymé, *Uranus* (1948), a pour titre le nom d'une planète glaciale. On se souvient de l'attraction de l'oncle Suprême pour une autre découverte astronomique, l'étoile Sirius, celle « qui est des millions de fois plus grosse que la terre » (AR, 139). Le clin d'œil philosophique à *Micromégas* de Voltaire peut être considéré comme un rappel à l'humilité, l'oncle Suprême n'hésitant pas à comparer « cette humanité vaniteuse et combien infime au regard de Sirius ... » (AR, 143). Cette philosophie survient après des aventures picaresques durant lesquelles il échappe de peu à la mort : « Un mois durant, il grelotta sur un lit et fut à rien de mourir. Lorsqu'il revint à la vie, [...] » (AR, 141). Or, la renaissance du personnage va le conduire au confinement, à « une vie retirée, dans la seule compagnie d'une servante, sortant peu et recevant quelques rares familiers » (AR, 141). Nous avons pu constater l'excellence de son art oratoire, bénéfique qu'il semble tirer de sa retraite volontaire dans sa bibliothèque. Et comme le fait remarquer le bossu : « l'oncle Suprême était bon puisqu'il était savant » (AR, 126). Mais il semble pourtant plus enclin à lire le positif dans les livres et la pensée théorique qu'au contact de ses semblables et à travers les expériences.

Il nous faut en fait observer le trajet de deux décennies de l'écriture littéraire entre *Aller retour* et *Uranus*, commençant avec l'oncle Suprême et se terminant avec le professeur Watrin. Ce dernier est victime d'un bombardement alors qu'il se trouve en pleine lecture d'un ouvrage d'astronomie :

« J'en étais à Uranus et je me rappelle mot pour mot les dernières phrases que j'ai lues : “ Malheureuse planète ! Astre sombre roulant aux marches de l'infini, ton destin n'est plus une promesse et tient en quelques formules de mathématiques. À ton firmament froid, le soleil n'est qu'un point et jamais sa lueur ne dissipe les ténèbres où tu poursuis ta course de géant aveugle. Uranus, ton nom est trompeur, car

⁸⁰ D'après le TLFi, le mot « facteur » a pour étymologie latine *factor* « auteur, créateur, fabricant » et en ancien français *faitres, faitor* « créateur, auteur ».

tu ne connais pas la douceur d'un ciel. Tu ne connais pas non plus la joie d'une eau vive, le mystère d'une eau profonde et ta solitude obscure ne se reflète pas au miroir de la vie. Tout l'amour de la terre ne peut rien pour toi, pas même imaginer ce monstrueux poids de mort naviguant avec elle dans l'espace interplanétaire »
(*U*, 1085).

Ce bombardement aura un double effet sur le professeur de mathématiques, sujet à la fois d'un cauchemar récurrent et d'un amour infini pour la vie et l'homme :

« Tout à coup, le souvenir de ma lecture de l'avant-veille, qui s'était enfui de ma mémoire, est venu m'assaillir [...] Dans ma tête alourdie, les mots se figeaient en nombres monstrueux qui, peu à peu, revêtaient eux-mêmes une forme et une substance. Je sentais peser en moi la présence réelle d'Uranus. [...] Quand je parle de " la masse écrasante de noir, de négatif", vous n'admettez pas que chaque mot désigne une chose. Accès de lyrisme, expression symbolique, et vous en cherchez l'équivalent convenable dans l'ordre des sensations normales. [...] Chaque soir, à 11 heures et quart, le combat recommence et se poursuit toute la nuit à travers mon sommeil. [...] Mais moi, quand mon réveil me délivre, je suis comme le premier homme au matin du monde dans le premier jardin. Mon cœur est gonflé d'admiration, de joie, de reconnaissance. [...] Rien n'est mauvais en nous, rien. Il n'y a que le bon et le meilleur et l'habitude d'appeler mauvais ce qui est simplement bon » (*U*, 1086-1087).

La pensée du professeur Watrin effectue un cheminement opposé à celle de l'oncle Suprême. La noirceur de la planète Uranus (à l'inverse, Sirius est « l'étoile la plus brillante du ciel ⁸¹ ») devient un repère à partir duquel tout ce qui est vivant sur terre est positif. Le mathématicien, au contraire de l'ancien séminariste, multiplie les occasions de sortir de sa chambre pour s'imprégner des sensations de la nature : « Avec tendresse, il parla de ses déambulations dans la campagne, de l'odeur de l'herbe dans les prairies du bord de l'eau, de l'ombre d'un pommier criblée de taches de soleil » (*U*, 1055). La recherche des expériences concrètes et bienheureuses se heurte à la vision cauchemardesque, résultat de sa dernière lecture qui le plonge chaque nuit dans un semblant de mort, étant « livré, abandonné à Uranus » (*U*, 1141). Mais chaque réveil

⁸¹ D'après le site Univers Astronomie, consultable en ligne : <http://www.univers-astronomie.fr/articles/univers/92-l-etoile-sirius.html>

devient aussi une renaissance et rend le professeur Watrin prodigue et affable alors que l'oncle Suprême, après la peur de mourir, devient un avare redoutable.

Le commerce des livres est aussi noté négativement par rapport à deux professeurs de lettres. Le professeur Didier « ne croyait plus à la valeur de son enseignement [...]. Il avait beau s'efforcer de lire dans les événements, dans les cœurs et dans les consciences, il n'y voyait ni le latin ni les classiques qu'il avait prodigués pendant quarante ans » (*U*, 1068) et « à force de les rabâcher, Racine et les autres classiques n'étaient plus pour lui que des sujets de devoir de français » (*U*, 1068). Le second professeur, Jourdan, est un communiste avec lequel Watrin dialogue pour obtenir la libération de Léopold. Mais la réponse du communiste n'est que haine et colère et surprend le débonnaire professeur : « il croyait sentir la revanche du garçon laborieux dont la jeunesse a été mangée par les livres et les examens, et qui ne sait pas se rattraper sur la vie » (*U*, 1165). Et ce constat de la littérature mortifère se confirme dans les propos suivants : « "vous n'êtes plus le fils d'une femme. Vous êtes le fils de vos lectures" » (*U*, 1165). Pour le professeur Watrin, la misanthropie de son jeune collègue s'explique par son incapacité à observer le monde de façon concrète. Toute la vie est vue au travers du filtre des lectures. Pourtant Marcel Aymé ne fait pas le procès de la littérature face au drame de la seconde guerre mondiale. Le personnage de Léopold devenu élève à son insu est un exemple éloquent de mise en voix populaire d'un texte classique.

De Monsieur Charles à Léopold le cafetier

Dans la ville fictive de Blémont, les cours ont lieu dans les cafés car le collège a été détruit par les bombardements. Léopold, le cafetier devient alors un élève à son insu :

Léopold était devenu le plus attentif des élèves. Tout l'intéressait, même ce qu'il ne comprenait pas. Il écoutait avec recueillement et admiration les paroles qui tombaient de la bouche du professeur. À vrai dire, les leçons de mathématiques n'étaient rien de plus pour lui qu'un sujet d'étonnement et le peu qu'il refît des cours d'histoire formait dans son esprit une bouillie confuse. Il n'en était pas de même des cours de français, car Léopold, s'il lui arrivait de s'égarer dans les commentaires, trouvait de solides points d'appui dans les textes des auteurs

(*U*, 1067).

Face à l'enseignement quelque peu résigné du professeur Didier, Léopold est séduit par la lecture d'Andromaque et peut affirmer avec sincérité : « "C'est beau, *Andromaque*" » (U, 1068). Sa découverte d'un texte classique de la littérature passe entièrement par l'oralisation. Il entend le texte récité par les élèves et se le redit mentalement :

À son zinc, Léopold suivait la récitation des écoliers en remuant les lèvres et avalait anxieusement sa salive lorsqu'il sentait hésiter ou trébucher la mémoire du récitant. [...] Léopold eût aimé réciter, lui aussi :

*Captive, toujours triste, importune à moi-même,
Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime ?*

Malgré la timidité et le respect que lui inspirait Andromaque, il lui semblait qu'il eût trouvé les accents propres à émouvoir le jeune guerrier. Il se plaisait à imaginer sa voix, tout amenuisé par la mélancolie et s'échappant du zinc comme une vapeur de deuil et de tendresse (U, 1069).

Léopold entend, récite la littérature mais ne la lit pas. Et de la même manière, il va s'approprier le texte racinien pour composer des vers populaires :

Tout en marchant, Léopold se laissa distraire de sa colère par le souvenir d'Andromaque. [...] Soudain, il s'arrêta au milieu de la rue, son cœur se mit à battre avec violence, et il récita lentement :

Passez-moi Astyanax, on va filer en douce.

Incontestablement, c'était un vers, un vrai vers de douze pieds. Et quelle cadence. Quel majestueux balancement [...]. Léopold, ébloui, ne se lassait pas de répéter son alexandrin et s'enivrait de sa musique. Cependant, la rue n'avait pas changé d'aspect. Le soleil continuait à briller, les ménagères vaquaient à leur marché et la vie suivait son cours habituel comme s'il ne s'était rien passé. Léopold prenait conscience de la solitude de l'esprit en face de l'agitation mondaine, mais au lieu de s'en attrister, il se sentait fier et joyeux (U, 1072-1073).

Léopold fait la démarche inverse de Charles qui lit la littérature dans un graffiti urbain. Pour le cafetier, la poésie l'extrait de la réalité. Elle lui apporte la satisfaction d'élargir son espace imaginaire en l'immergeant dans un monde sonore où le corps se meut au rythme des mots (« cadence », « balancement »). Son rapport à la littérature s'apparente à la performance, les mots sont exprimés verbalement mais aussi dans une

complète oralité avec le corps dans son ensemble. Il va ainsi susciter l'admiration de Mégrin, son avocat venu lui rendre visite lorsqu'il est incarcéré :

Léopold récita toute une longue tirade d'*Andromaque*. Sous l'empire de l'émotion, sa grosse voix de basse trouvait des inflexions presque féminines. L'avocat, qui s'était toujours ennuyé à Racine, admirait cette grande ferveur du cafetier et toutefois ne s'en étonnait pas. Il avait toujours pensé que la poésie était faite pour toucher les grosses natures, les êtres élémentaires. Selon lui, la plupart des gens cultivés ne goûtaient d'un vers de Racine que les élégances, les raffinements musicaux, la patine. Comme les petits boutiquiers du grand siècle, dont le niveau de culture était à peu près le sien, Léopold, lui, mordait dans *Andromaque* à pleines dents et y trouvait plaisir et nourriture (*U*, 1153).

Encore une fois, la littérature est associée à la nourriture mais aussi au corps rabelaisien comme l'affirme Léopold : « “ je me suis senti des vers qui me sortaient de partout. [...] j'ai la poésie dans la viande. Moi, Léopold, la poésie, je couche avec. C'est ma vraie femme” » (*U*, 1202). Charles, le jeune bourgeois, fait vivre la littérature classique en déplaçant la littérature dans l'espace public urbain. Léopold recrée la littérature en la performant et en transposant l'espace écrit dans son imaginaire personnel. C'est de cette manière qu'il s'échappe, au moins mentalement, de sa cellule de prison.

Au-delà des dialogues que le lecteur peut entendre entre les différents personnages des romans, il convient de s'interroger également sur la poétique romanesque. On peut envisager la frontière labile qui sépare les romans du corpus avec d'autres genres littéraires ou simplement scripturaires, les raisons et les bénéfices des emprunts divers.

5.3.2. Dialogues externes entre les textes de Marcel Aymé

Les articles de presse, pastiche de la narration romanesque ?

Tout au long de sa carrière d'auteur, Marcel Aymé n'aura cessé d'écrire des articles de presse en parallèle des textes littéraires. Ceci est courant pour les écrivains de l'entre-deux-guerres⁸². La particularité de l'auteur réside peut-être dans cette porosité entre deux

⁸² « À quelques rares exceptions près, tous les écrivains de la première moitié du siècle ont été journalistes. Mais Proust, Marcel Aymé, Giraudoux ou Mauriac se sont ébroués dans la chronique, en “flâneurs sensibles”, non en “flâneurs salariés” et il y a loin de l'un à l'autre. D'un côté, l'on a affaire au traditionnel journalisme d'écrivains qui s'inscrit dans une sociabilité restreinte, de lettrés à lettrés, voire d'écrivains à écrivains lorsqu'il s'agit de revues confidentielles ou d'avant-garde, de l'autre il s'agit d'un journalisme de grande diffusion qui s'inscrit dans une sociabilité élargie au grand public, aux “concierges” pour lesquels

genres d'écrits, a priori divergents. L'exemple des petits métiers parisiens détaillés d'abord dans le régime romanesque puis dans la presse le montre. Le personnage bossu d'*Aller retour* explique à l'oncle Suprême ce qu'il entreprend pour subvenir à ses besoins:

« Quand je suis sans travail, et c'est souvent, je m'en vas le soir ouvrir les portières des autos devant les théâtres ou les boîtes de nuit. [...] Je "baronne" aussi sur les fêtes, mais c'est rare, parce qu'il faut être bien habillé. Quelquefois je vends des journaux ou je fais l'homme sandwich, quand on m'accepte. Il y a bien le cinéma, pour la figuration, mais c'est pas régulier et puis je n'aime pas beaucoup. Tout ça, c'est pas des métiers et ça m'arrive souvent de coucher sur un banc du boulevard de La Chapelle ou de me nourrir aux Halles, la nuit, avec des carottes crues. Ce que je pourrais faire, c'est le métier de camelot, "à la sauvette", puisque je ne peux pas avoir d'autorisation. » (AR, 127)

La situation sociale et économique est exemplifiée dans la réponse du Bombé et dresse un portrait documenté et réaliste des laissés-pour-compte de l'entre-deux-guerres. L'expression argotique « baronner⁸³ » est reprise dans un article⁸⁴ paru dans *Voilà*⁸⁵, le 21 mai 1932. Dans ce texte, Marcel Aymé décrit une mésaventure personnelle, vécue dans le cadre professionnel et rédigée à la première personne : « L'autre jour, j'ai mis mon complet de reporter, à larges carreaux, pour aller faire une grande enquête sur la foire du Trône. » Le lecteur devra se contenter de cette introduction très sommaire car aucun détail ne viendra compléter le sujet de cette pseudo enquête. Après une courte description des lieux teintée d'ironie (« les manèges de chevaux de bois, qui sont en réalité des vaches et des bicyclettes, ne tournaient pas encore »), Marcel Aymé raconte sa rencontre avec un commerçant. Ce dernier lui propose de l'engager en tant que baron :

Béraud "étoile sa tripe", si l'on en croit Desnos. » Myriam Boucharenc, 2004, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, p. 19.

Concernant Marcel Aymé, je mettrai toutefois un bémol car ses articles de presse sont publiés dans des journaux d'obédience politique diverse pour un lectorat large allant de la production restreinte au grand tirage, comme par exemple *Paris Soir*. Je renvoie à l'article de Pierre Albert, 1971, « Remarques sur la stagnation des tirages de la presse française de l'entre-deux-guerres », *op. cit.*

⁸³ D'après le TLFi, « Servir de baron, de compère à un camelot, à un escroc ».

⁸⁴ « Le baron sur la foire », publié dans Marcel Aymé, 1989, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, Paris, Gallimard, p. 1202-1208.

⁸⁵ *Voilà : l'hebdomadaire du reportage* est un périodique dirigé par Georges Kessel puis Florent Fels. La première parution date du 28 mars 1931. La notice est consultable en ligne : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb328965539>

On consultera également Paul Edwards : « *Voilà, l'hebdomadaire du reportage*. [...] Reportages, souvent romancés, publiés en feuilleton avec ill. ph. (hélio.), souvent avec des surimpressions, certaines images posées d'après les histoires, d'autres provenant vraisemblablement du stock d'images (surtout de nus) que pouvaient posséder déjà les photographes. » Paul Edwards, 2008, *Soleil noir. Photographie et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 505.

Le bonhomme expliqua qu'il tenait sur la foire une baraque de jeux du modèle courant : une grande roue portant des numéros reproduits sur une planche horizontale où misaient les joueurs. « Les recettes ne sont pas mauvaises, on gagne assez bien sa vie. Mais vous savez ce que c'est, le client est paresseux, il faut se donner du mal pour l'accrocher. [...] Vous comprenez pourquoi j'ai besoin d'un baron. » Ce mot de baron me laissa surpris, je lui fis part de mon ignorance. De pitié, il haussa les épaules et me cracha entre les pieds. « Un baron, jeune homme, c'est une personne qui fait semblant de jouer pour attirer d'autres joueurs. Quand on n'est pas au courant, ça étonne. Mais il n'y a rien de plus bête que les clients, ils sont comme "les moutons que ça urge", ils suivent le mouvement... Bien entendu, tout le monde ne peut pas être baron, il faut être bien habillé. Les clients ne louchent pas sur les pouilleux... [...] Ça vous va ? — Ça me va... » Un brillant avenir luisait à mes yeux.

L'entretien que semble avoir le journaliste et le camelot est un exercice de style où l'oralité du marchand est reproduite au travers des tournures argotiques, de la gestuelle (« haussa les épaules », « cracha »), des expressions détournées (« les moutons que ça urge »). Le journaliste prétend ne pas connaître la fonction de baron que le personnage d'*Aller retour* dépeint pourtant parfaitement. Toute la suite de l'article va décrire l'aventure du journaliste sur un mode comique, entre apprentissage de la filouterie et tentatives de séduction de la patronne : « Dans les moments de répit, la patronne venait volontiers près de moi, elle me parlait à voix basse, et ses regards étaient chargés de langueur. » La chute de l'histoire poursuit cette veine humoristique, le patron concluant après avoir renoncé à garder ce baron à cause des avances de l'épouse : « Ce qui me console, c'est que je t'aurai mis un bon métier dans les mains. Avec des dispositions comme tu en as, je suis sûr que tu feras du chemin... » L'article de presse possède une écriture davantage fictionnelle qu'informative et on y trouve les mêmes ressorts que dans les romans, en particulier l'écriture d'une oralité plurielle, réaliste et divertissante⁸⁶. Pourtant, Marcel Aymé relativise ses qualités de journaliste lorsqu'il rédige sa biographie « Les jours »⁸⁷ :

En 1922-23, je fais mon service militaire en Allemagne occupée. Libéré, je viens à Paris où j'exerce divers métiers, entre autres celui de journaliste dans une

⁸⁶ Cela n'est cependant pas propre seulement à l'écriture de Marcel Aymé mais fait partie d'une tendance : « L'essor de l'information se fait sans renoncer par ailleurs au "style", comme en témoigne l'invention du reportage comme genre dans les années vingt. Contrairement aux journaux anglo-saxons, la presse française parvient à concilier exigences de l'information et tradition littéraire. » Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France. 1.1860-1930, op.cit.*, p. 89.

⁸⁷ L'autobiographie de Marcel Aymé figure dans « Les Jours », Pol Vandromme, *Aymé, op. cit.*, p. 21-45.

agence de presse. J'étais un médiocre journaliste, car je ne rapportais que ce que j'avais vu ou appris, alors que la règle était déjà de broder et d'inventer au moins quant aux détails. Avant même d'entrer dans la profession, j'avais eu le désir d'écrire et noirci quelques feuillets sans donner suite à mes tentatives. [...] Petit provincial cornichon, pas plus doué pour les Lettres que ne l'étaient alors dix mille garçons de mon âge, n'ayant seulement jamais été premier en composition française, sans expérience et sans espérance, je n'avais même pas de ces fortes admirations qui auraient pu m'entraîner dans un sillage (43-44).

L'ironie est encore une fois au rendez-vous pour celui qui déclare des faiblesses que le lecteur ne retrouve justement pas dans les articles de presse ou les nouvelles créés en dehors des récits romanesques.

Du roman à la nouvelle et vice versa

De 1927 à 1967, Marcel Aymé publie plus d'une centaine de nouvelles dans différents revues ou journaux⁸⁸. La plupart de ces nouvelles sont ensuite regroupées dans des recueils et forment une publication parallèle à celles des romans puis des pièces de théâtre. En décembre 1927, la nouvelle « Le puits aux images »⁸⁹ paraît dans *La Nouvelle Revue française*. Ce récit explore d'une part les violences conjugales dans le monde rural et d'autre part l'arrivée du cinéma et ses promesses d'évasion. Le texte s'achève par le suicide d'une paysanne qui n'a pas pu ou su s'échapper de son triste quotidien. Cette nouvelle offre beaucoup de ressemblances avec *La Table-aux-Crevés*. Mais alors que le roman décrit les difficultés de la communauté à gérer la mauvaise mort, la nouvelle brosse le processus qui enferme la paysanne, la condamnant à mourir. La violence est présente dans les deux formes d'écrits et se trouve exploitée diversement. Le puits est un véritable miroir aux alouettes, la malheureuse victime ne peut ni faire entendre ni faire voir ses souffrances : « Au village, personne n'était ignorant de ces cruautés, mais tout le

⁸⁸ Cette liberté de publication aura parfois été reprochée à Marcel Aymé. Du reste, il évoque lui-même les recommandations et réserves de Gaston Gallimard à ce sujet dans une lettre adressée le 18 décembre 1929 à son frère Georges : « Gallimard m'a mis en garde sévèrement contre la tentation d'écrire des contes et des nouvelles pour toutes les revues qui m'ouvriraient leurs portes. Il m'a dit que je pourrais ainsi, si je le voulais, gagner assez d'argent, mais que je gâcherais complètement ma situation d'écrivain. Il est reconnu que le donneur de nouvelles, on ne sait pourquoi, voient le public se détourner de leur production régulière en romans. Écrivez, m'a dit Gallimard, 4 ou 5 nouvelles par an pour *Candide* (elles sont bien payées) et quelques-unes pour *Gringoire* ; dédaignez les contes pour *Excelsior* ou autres. Vous pouvez vivre avec vos livres et, en étant très pessimiste, compter sur une clientèle de 10 000 lecteurs, qui vous assureront tant avec des traductions et autres imprévus 25 ou 30 000 francs par an. Je crois qu'il parle assez sagement. » Cette lettre est reproduite dans Marcel Aymé, *Lettres d'une vie*, op. cit., p. 79-82, ici p. 80-81.

⁸⁹ Le recueil où sera publiée cette nouvelle prendra le nom de la nouvelle.

monde gardait un silence complice car la simplicité des champs est naturellement indulgente aux brutes⁹⁰. » On retrouve cette place attribuée à la vie publique fermant les yeux sur les drames privés dans le roman : « Les gens savaient bien que l'Aurélié avait été traitée comme toutes les femmes du pays. » (*TAC*, 229). Cette similitude produit un phénomène d'écho entre les deux drames. Le texte long continue la conversation engagée avec le lecteur depuis la nouvelle en utilisant d'autres techniques d'écriture. En effet, le découpage du récit en chapitres isole partiellement et multiplie les comportements individuels alors que la vision globale de la nouvelle accentue la solitude de la paysanne toujours signifiée dans chaque ligne du texte. Le rôle joué par la communauté avec, comme nous l'avons vu, la désorganisation rituelle s'exprime davantage dans le texte long par l'addition des attitudes personnelles. Ainsi, la nouvelle décrit un drame individuel tandis que le roman extrapole le même drame pour mettre en lumière l'expression d'une communauté à la dérive.

En allant, à l'inverse, du roman vers la nouvelle, le lecteur peut éprouver le sentiment d'une réécriture de certains personnages comme si l'auteur leur donnait une seconde chance. Ainsi, nous avons vu le héros Dutilleul dans « Le passe-muraille » devenir Garou-Garou alors que Justin Galuchey est condamné à demeurer le personnage du début de roman. La nouvelle de 1941 permet en quelque sorte de revenir sur le rendez-vous manqué du rond-de-cuir avec son destin et atténue le caractère exclusivement déterministe du roman. On notera toutefois un changement important dans l'écriture de ces deux fictions. *Aller retour* est raconté selon une voix réaliste tout au long du texte. Les aventures de Dutilleul, au contraire sont décrites selon le mode du « réalisme magique⁹¹ ». Bien davantage qu'une question de format narratif, la nouvelle ouvre des perspectives élargies tant au niveau du personnage que dans l'écriture de faits surnaturels⁹². Les dernières lignes lues comme un épilogue poétique, en disent long à ce sujet :

Dutilleul était comme figé à l'intérieur de la muraille. Il y est encore à présent, incorporé à la pierre. Les noctambules qui descendent la rue Norvins à l'heure où la

⁹⁰ Marcel Aymé, 1989, « Le Puits aux images », *Œuvres romanesques complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, p. 676.

⁹¹ J'emprunte le terme à Charles W. Scheel, 1994, *Le Réalisme magique de Marcel Aymé et le Réalisme merveilleux de Jean Giono : deux modes narratifs distincts*, thèse sous la direction du professeur Mireille Sacotte, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III.

⁹² *Idem*, p. 186 : « Si les éléments du code réaliste s'inscrivent aisément dans l'esthétique du même nom, les éléments du code surnaturel rappellent divers genres littéraires connus : le féérique, le fantastique, le merveilleux, la science-fiction. Les possibilités de confusions sont encore accrues par la présence fréquente de l'ironie et de la parodie, comme celle d'un style romantique. »

rumeur de Paris s'est apaisée, entendent une voix assourdie qui semble venir d'outre-tombe et qu'ils prennent pour la plainte du vent sifflant aux carrefours de la Butte. C'est Garou-Garou Dutilleul qui lamente la fin de sa glorieuse carrière et le regret des amours trop brèves. Certaines nuits d'hiver, il arrive que le peintre Gen Paul, décrochant sa guitare, s'aventure dans la solitude sonore de la rue Norvins pour consoler d'une chanson le pauvre prisonnier, et les notes, envolées de ses doigts engourdis, pénètrent au cœur de la pierre comme des gouttes de clair de lune
(*LPM*, 341).

Le peintre Gen Paul est un ami réel de Marcel Aymé et sa présence dans le texte fait contrepoids avec l'image dernière, fantomatique, de Garou-Garou Dutilleul. La seule coprésence du pseudonyme et du nom est une belle revanche face à celui qui termine son aventure sur Justin (juste/ un) : « Justin s'assit à son pupitre. [...] Il ouvrit son pupitre et, derrière le couvercle relevé, il versa deux larmes. » (*AR*, 212). Justin n'est pas parvenu à devenir un bourgeois parisien tandis que Dutilleul sera, le temps d'une nouvelle, un gentilhomme cambrioleur.

Un essai de cartographie⁹³ du roman de Marcel Aymé ?

Chaque roman de Marcel Aymé constitue un territoire scripturaire isolé, bénéficiant d'une parfaite autonomie comme étant la constitution partielle et répétée d'un « micromonde⁹⁴ » ayméen. Aussi, les trois romans du corpus primaire obéissent à cette règle. Il n'y a pas, a priori de liens évidents entre Brûlebois, Justin Galuchey et Urbain Coindet même si tous souffrent d'une boiterie symbolique. La quantité importante de personnages évoluant dans chaque espace narratif (souvent de l'ordre de la centaine) conduit également à la perception d'une œuvre romanesque hétérogène. C'est alors le travail du lecteur qui fait sens et assemble ces îlots d'écrits pour constituer « la comédie

⁹³ « La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. » Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Introduction : rhizome », *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁴ Je renvoie à la lecture de Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, *op. cit.*, p. 327 et pour l'importance de ce concept en ethnocritique à Jean-Marie Privat, 2014, « La lettre et le panier. Ethnocritique de Flaubert », *Ethnologie française*, Vol. 44, p. 651-661.

humaine de Marcel Aymé⁹⁵ ». L'écrivain revendique par ailleurs la participation active du lecteur dès 1929 dans son article « Un jeune romancier nous parle du roman »⁹⁶ :

Le mérite d'un roman est aussi bien d'être général. Pour moi, l'action d'un roman parfait ne se passerait nulle part, les personnages seraient tout nus et sans profession. Au début, et en manière d'avertissement, on mettrait simplement : l'action est à Paris, ou à la campagne ; un Tel a un complet noir et vend des bonnets de coton, tel autre, etc. De sorte qu'il suffirait de changer l'avertissement pour avoir un roman nouveau. D'ailleurs, un lecteur ne procède pas autrement. Lui aussi habille les personnages à son gré et bâtit un nouveau roman bien à lui. Et voilà peut-être pourquoi les avis se rencontrent si rarement sur une lecture, pourquoi le métier est si ingrat.

Les propos de Marcel Aymé, tout juste lauréat du prix Renaudot sont bien évidemment provocateurs dans la mesure où il ne va pas aussi loin dans l'esthétique épurée du roman. On retiendra tout de même cette attirance pour une vision globalisante d'un texte qui se désintéresse d'un cadre défini au profit de la découverte de l'intimité d'un personnage comme il le précise quelques lignes plus haut (« Ce qu'il est curieux de connaître, c'est l'homme, l'homme tout nu, et son cœur, s'il en a un »).

La voix narrative jouit alors d'un pouvoir fort et Marcel Aymé joue sur tous les tableaux, glissant des commentaires personnels de l'auteur au récit d'un narrateur omniscient. Cette liberté se manifeste également dans la transcription majeure d'une oralité omniprésente. Les personnages habitent et font vivre le récit au travers du langage verbal, gestuel et corporel. Ainsi, le romancier reste maître d'œuvre de bout en bout à la différence du dramaturge⁹⁷. Et ces manifestations prennent souvent plus d'importance que la seule progression de l'intrigue. Pour exemple, la mauvaise posture permanente

⁹⁵ J'emprunte l'expression au titre de l'ouvrage de Michel Lécureur, *La Comédie humaine de Marcel Aymé*, *op. cit.*

⁹⁶ Marcel Aymé, « Un jeune romancier nous parle du roman », publié dans *Le Quotidien* le 9 décembre 1929 et reproduit dans Marcel Aymé, *Confidences et propos littéraires*, *op. cit.*, p. 110-114.

⁹⁷ « Les personnages de roman jouissent d'une grande liberté ou, ce qui revient au même, dépendent d'un très grand nombre d'incidences. Leur humeur et leur comportement résultent à la fois d'un changement d'atmosphère, d'une saute de température, d'une maladie de foie, du reflet d'une chevelure, des bruits de la rue, de l'odeur du métro ou de la campagne, d'une lecture, d'un film, d'une chanson de Trenet et d'une multitude de faits, d'événements et d'individus, sans compter les antécédents de toute espèce et les souvenirs d'enfance. [...] Autant dire que dans cet univers de héros changeants, nécessairement incertains, le romancier est dieu, ne connaissant dans sa création d'autres lois que celles de sa propre logique. Il en va autrement au théâtre. » Marcel Aymé, « Comment un romancier devient auteur dramatique », publié dans *Carrefour* le 10 octobre 1951 et reproduit dans Marcel Aymé, *Confidences et propos littéraires*, *op. cit.*, p. 126-129, ici p. 127.

d'Aurélie Coindet ou les déambulations laconiques de Capucet (« Je vas ») illustrent le village de Cantagrel et façonnent à la lecture un microcosme discursif.

Marcel Aymé garde toujours à l'esprit le souci de plaire⁹⁸ aux lecteurs et, en cela, reste conditionné par son acceptation dans le champ littéraire contemporain. Paradoxalement, la curiosité qui l'oriente vers le roman policier (*Le Moulin de la Sourdine*, 1936) ou l'esthétique du nouveau roman (*Les Tiroirs de l'inconnu*, 1960) révèle aussi le besoin de ne jamais dépendre d'un courant littéraire défini et clos.

Il n'est pas étonnant, alors, de constater que la carrière de romancier de Marcel Aymé se soit doublée dès les années 1930 de l'état de dramaturge⁹⁹. La coalescence de la littérature et de l'oralité y trouve certes une expression nouvelle mais les pièces de théâtre complètent et enrichissent également le travail du romancier. *Uranus* intègre des répliques d'*Andromaque*, applique la règle des trois unités dans le roman et soigne particulièrement les répliques des personnages. La cartographie du roman de Marcel Aymé se réalise donc en lien avec une réflexion sur le théâtre.

5.3.3. Le mot de la fin ? Le Minotaure

*Le Minotaure*¹⁰⁰ est une pièce en un acte écrite par Marcel Aymé et présentée pour la première fois à Paris au Théâtre des Bouffes-Parisiens le 18 octobre 1963. Le sujet de cette pièce concerne la représentation de la campagne par des parisiens, illustrée et commentée au travers d'une situation burlesque. Ainsi, le diplomate Gérard Forestier si bien nommé, en mal de sa campagne natale, décide de faire installer dans son salon parisien un tracteur de la marque Minotaure. La présence insolite de l'objet devient le prétexte de joutes orales menées par les différents personnages. À la nostalgie d'un pays perdu, l'épouse oppose le sens de la beauté selon elle mise à mal par la vision du tracteur à la place de la table Directoire. Puis, convaincue par le regard de ses amis, Irène Forestier participe à la mise en scène de sa valeur artistique. Le comique de situation affleure à chaque réplique, les dialogues étant coup sur coup en décalage vis-à-vis du contexte. Seuls le mécanicien et la bonne semblent garder les pieds sur terre et dissocier

⁹⁸ « Pour moi, la première qualité d'un roman, c'est de ne pas être ennuyeux. L'ennui n'est pas une nécessité. » Marcel Aymé, « L'ennui n'est jamais une nécessité », publié dans *Les Nouvelles littéraires*, 18 décembre 1947 et reproduit dans Marcel Aymé, *Confidences et propos littéraires*, op. cit., p. 116.

⁹⁹ « En 1947, Douking, exhumant une pièce que j'avais écrite quinze ou seize ans plus tôt, la fait représenter au Vieux-Colombier. Depuis, j'ai écrit d'autres pièces. » Marcel Aymé, « Les Jours », *Aymé*, op. cit., p. 44.

¹⁰⁰ Marcel Aymé, 2002, [1967], « Le Minotaure », *Théâtre complet 1948-1967*, Paris, Gallimard, p. 929-958.

le jeu théâtral et la réalité d'une situation grotesque. Au-delà de l'examen des oralités exprimées, l'analyse de cette pièce est aussi une synthèse des questionnements soulevés par le dramaturge au sujet du pouvoir de l'écriture théâtrale.

La nostalgie des oralités perdues

Une seule action suffit pour transformer le diplomate parisien en cultivateur : « Ah ! Ce matin, monsieur Mourlon, si vous saviez ! Quand j'ai découvert votre engin, quand j'ai grimpé sur le siège, j'ai cru tout à coup retrouver mon village. J'ai eu envie de parler comme on parle là-bas » (LM, 932). Dès lors, à chaque fois qu'il prend place sur ce siège, il joue un personnage de paysan en adoptant une voix adéquate, comme le précise les didascalies : « *il grimpe sur le siège du tracteur [...] il parle d'une voix forte et avec un accent campagnard* » (LM, 932) ; « *il saute sur le siège du tracteur et parle avec sa voix de paysan* » (LM, 938). Et pour entraîner le mécanicien Mourlon et la bonne Marguerite dans cette causerie, il leur rappelle, tel un dramaturge, les usages lexicaux en vigueur à la campagne : « pas de monsieur [...] ne me dites pas vous. Pensez que nous sommes du même village, que peut-être nous avons été à l'école ensemble. Donc, vous me tutoyez » (LM, 932-933) ; « Écoutez, Marguerite, ne m'embêtez plus avec vos "monsieur". Pour l'instant, je rentre des champs sur mon tracteur et je m'appelle Aurélien. Alors appelez-moi Aurélien et soyez dans le coup » (LM, 934). Le mécanicien adopte aussitôt une voix aiguë et la bonne Marguerite une voix criarde pour entrer dans ce jeu langagier. Tous les trois se lancent de ce fait dans une parodie de dialogue entre paysans amorcée par Gérard Forestier : « Cré vingt dieux, me voilà que j'arrive du champ de la Grive, que j'ai pourtant fini de retourner mes deux hectares de terre » (LM, 932). En une phrase, les jurons, les tournures grammaticales erronées, les noms de lieux suffisent à construire un imaginaire rural. Le spectateur assiste à un festival d'injures : « c't'espèce de fumier-là » ; « ton sale museau d'encorné » ; « la sacrée pourriture de charogne » ; « ses boyaux de putois » ; « c'te foutue carne de Philibert » ; « ce gros cervelas » ; « c't'espèce de nez de bœuf » ; « la saloperie de femelle de bâtarde de fille mère » (LM, 933-934). La répétition et l'amplification donnent à penser que les paysans imités ne conversent qu'au travers de grossièretés. Les thèmes abordés sont l'argent, les conflits familiaux, les naissances illégitimes brodés autour de noms à consonance folklorique (l'Aristide Pointureau, l'Étienne Pointureau, Mengebon, le Guillaume Machuré). Les expressions familières portent sur le corps rabelaisien : « qu'est-ce que tu viens me baver dans le nez ? » ;

« c'est-il pas que tu serais tombé fou ! » ; « est-ce que je suis jamais venue te mettre au nez ? » (*LM* 933-934). Le diplomate justifie ce langage fictif auprès de son épouse par un besoin viscéral de retour à la nature :

Irène, depuis que j'ai fait la rencontre de ce tracteur, ma vie a changé et je suis moi-même transformé. Je sens qu'il me pousse des feuilles sur le corps. [...] Non seulement la nature m'arrive de l'intérieur par train d'ondes, par bouffées de chaleur et de fraîcheur, mais elle m'arrive aussi du dehors, elle m'enveloppe, elle m'imprègne, elle me recharge et si je monte sur ma machine, je respire l'odeur des labours, du foin coupé, des bêtes, du purin... (*LM*, 937).

La mise en abyme du jeu théâtral (le spectateur observe des acteurs jouant à créer une identité fictive) se pare d'ironie lorsque Gérard Forestier exprime à sa femme son dégoût d'une vie basée sur l'hypocrisie et les faux-semblants : « À cause de toi, je me suis orienté vers la carrière diplomatique et enlisé au Quai d'Orsay dans un faux métier, au lieu de suivre ma vocation et de me lancer dans la napoculture¹⁰¹ » ; « C'est que j'ai trop longtemps joué le rôle que tu m'avais assigné le jour de notre mariage » ; « ce n'était pas de l'affectation, mais de la complaisance, de la lâcheté, parfois aussi de l'aveuglement » (*LM*, 937-938).

Au travers de cet échange langagier, Marcel Aymé démontre qu'il ne suffit pas d'utiliser des tournures venues du monde rural pour transformer un citadin en paysan. La nostalgie pour la terre d'enfance transforme un salon parisien en utopie au sens propre. L'appartement ne peut donner place au pays d'antan malgré les efforts pour introduire une géographie rurale (fictive) dans la conversation : « Mais si, Mengebon qu'avait le café juste en face l'église à Erbigny-les Ambures à quinze kilomètres d'ici, en retirant sur Boibrillon » (*LM*, 933). Prenant conscience de cette erreur, Gérard Forestier décide de déplacer le tracteur dans une remise où il sera dans « un climat de campagne, de familiarité villageoise » (*LM*, 949). Cependant, son épouse déterminée à garder le tracteur pour d'autres raisons va entrer dans le jeu du parler paysan et prendre ainsi son mari au piège de la quête des oralités perdues : « Rappelle-toi que ton cousin Achille avait marié la belle-fille à mon oncle Gustave, la Léonora Bonfumé, une sacrée cavale que tous les

¹⁰¹ Ce terme n'existe pas mais pourrait renvoyer à deux références. La première concerne la traduction du mot « napo » de l'espéranto qui signifie « navet ». Gérard Forestier, en créant un néologisme basé en partie sur l'espéranto, continuerait le jeu langagier commencé au début de la pièce. Mais en présence de l'épouse, le retour à la campagne est impossible, il se retrouve dans la peau du diplomate parisien qui ne peut avouer son attirance pour la culture des navets. Une seconde possibilité, d'ordre politique, proviendrait du surnom Napo attribué à Noël Kuperman. Napo a travaillé avec Gabriel Garan aux débuts de la création du théâtre d'Aubervilliers, le théâtre de la Commune d'Aubervilliers au début des années 1960.

godelureaux du canton, elle les avait sur les talons, pour ne pas dire où c'est que je me pense » (*LM*, 957). Le mari reconnaît la victoire de sa femme dans cette performance (« Elle parle bien. Elle parle presque mieux que moi » (*LM*, 957)) et décide de laisser dans le salon, non plus « son » mais « le » Minotaure.

Le tracteur Minotaure au pays du verbiage

L'arrivée des Carjoux, Rirette¹⁰² la mère et Michou¹⁰³ le fils, déclenche d'autres formes d'oralité. Le tracteur est considéré comme une œuvre d'art et tout un verbiage maniéré et vide de sens suit la vision de l'objet dans le salon :

MICHOU : Formidable ! Vous m'entendez ? Fo-mi-dable.[...]

RIRETTE : Je n'ai pas assez d'yeux et je suis sans voix. C'est d'une effrayante beauté. Mon Dieu, que c'est beau, que c'est beau, que c'est beau, que c'est beau ! [...]

MICHOU : Le fait est que ça va très loin. Très très loin. [...] Ça vous entre dans l'œil, ça vous entre dans l'âme et c'est tout un monde qui s'éveille en vous. Il y a là une perfection dans la réussite et, disons le mot, quoi, allons-y, une grandeur, une grande grandeur devant laquelle on se sent très humble (*LM*, 941).

Les exclamations pompeuses sont accompagnées d'un essai de théorisation de l'objet artistique par Michou :

Rien de ce qui l'entoure ne vient suggérer sa fonctionnalité et c'est alors que, frappé d'inertie sociale, il acquiert la dignité de l'objet qui prend possession de lui-même. Il devient fantastiquement soi et rien que soi. [...] Il est l'objet. [...] autour de lui, rien n'existe plus. Voyez par exemple votre petit Utrillo. Non mais, regardez-le, quelle pauvre figure il fait, hein ? » (*LM*, 944).

Michou et sa mère emploient un code linguistique et des références artistiques qui évoquent une situation concrète pour Irène Forestier. Ainsi, elle finit par adhérer à leurs convictions tout en refusant les arguments de son mari.

Si Rirette et Michou inondent leurs répliques et apostrophes de termes empruntés au monde paysan (« mon chou », « mon petit chou », « mon poussin jaune », « ma mésange

¹⁰² Pour rappel, Marcel Aymé a utilisé ce diminutif dans *Aller retour* au sujet d'une jeune prostituée.

¹⁰³ Marcel Aymé fait très certainement allusion à Michou, qui a ouvert son célèbre « Cabaret Michou » le 13 juillet 1956 à Montmartre. Dans le roman *Le Vaurien* (1931), Marcel Aymé imagine le cabaret « Petit Dingue » où travaille un des personnages.

unique »), à aucun moment ils livrent une représentation de la campagne dans cette discussion comme si l'univers rural n'avait pas d'existence. Aussi, lorsque Gérard Forestier nomme le tracteur, c'est du côté de la littérature et de la mythologie qu'ils trouvent prétexte à un nouveau jeu théâtral. Michou se transforme en dramaturge et s'adjoint le rôle de Pasiphaé qui raconterait sa malheureuse descendance. Ses répliques se versifient en alexandrins et sont entrecoupées de distribution des rôles aux autres personnages : « Vous Irène, vous ferez le chœur des taureaux » (LM, 951) ; « Maman, prépare-toi à faire Minos » (LM, 952) et « Ariane, ma fille... *Il prend Gérard par le cou.* Viens soutenir ta mère et saluer le roi » (LM, 954). La pièce tourne à la farce, Irène parsème son texte de « Meuh ! », Rirette finit par confondre répliques théâtrales et conversations de salon et quand arrive le mécanicien Mourlon, Michou se met en tête de le faire entrer dans la danse : « MICHOU, *passant son bras autour du cou de Mourlon* : Phèdre, mignonne enfant... » (LM, 956).

Cette seconde forme d'oralité n'est plus la copie d'un dialecte oral et local mais un pastiche du théâtre classique littéraire. Avec le duo Carjoux, Marcel Aymé dresse le portrait féroce du snobisme mondain, parisien, qu'il avait déjà introduit dans des romans comme *Gustalin* (1938) ou *Travelingue* (1941). Pour ces personnages, la vie entière est une scène où il convient de jouer au paraître. Face à eux, la bonne et le mécanicien parviennent à s'extraire de la fiction théâtrale et opposent à la logique du jeu comique le bon sens cartésien.

De Brûlebois à Marguerite, l'apologie du bon sens

Le mécanicien Mourlon commente à sa façon l'étrangeté de la situation : « Si on m'avait dit qu'un jour je livrerais mon tracteur à un troisième étage de la rue Saint-Dominique ! » (LM, 932). Il se prêtera de bon gré à la saynète entamée par Gérard Forestier, proposant lui aussi des tournures familières (« Même qu'il gueulait deux fois pire qu'un âne ! » (LM, 934)). Il reste pourtant le mécanicien garagiste, apte à repérer la bonne affaire : « Allons, puisque vous voilà en famille, je vous donne le bonsoir. Et toujours à votre service. Pour votre chambre à coucher, des fois que je trouverais une lieuse-moissonneuse d'occasion... » (LM, 935). Dès lors, il continuera à tutoyer Gérard Forestier jusqu'au moment où le diplomate réintroduira dans le langage les codes de civilités urbains : « Écoutez, monsieur Mourlon, je regrette de vous avoir dérangé, mais j'ai encore réfléchi et j'ai décidé de laisser le Minotaure ici » (LM, 957). Le vrai langage

de Mourlon est la langue des affaires. Prêt à satisfaire son client, il accepte toutes les fantaisies de ce dernier mais reste capable d'émettre un jugement sur ce qu'il voit. Il qualifie ainsi la mère et le fils Carjoux de « drôle de monde » (*LM*, 956), ces derniers n'ayant pas leur place dans le jeu initié par Gérard Forestier.

Marguerite se prête aussi de bonne grâce à un jeu langagier dont elle ne mesure pas les conséquences : « Monsieur est marrant, pas vrai ? » (*LM*, 936). L'amalgame entre le titre de déférence et la tournure familière employée vis-à-vis de l'épouse montre son incompréhension de la situation. Devant la colère d'Irène qui veut renvoyer Marguerite, Gérard Forestier explique : « C'est parce que je le lui ai demandé avec insistance que Marguerite a accepté de tenir un rôle dans cette espèce de comédie que Mourlon et moi étions en train d'improviser et dont je suis seul responsable. » (*LM*, 936). Et lorsque sa patronne lui reproche d'avoir laissé faire l'installation du tracteur, elle en appelle à la hiérarchie sociale : « Madame sait bien qu'ici ce n'est pas moi qui commande. Naturellement qu'à midi, quand monsieur est rentré et qu'il m'a dit qu'on allait livrer un tracteur, j'ai sauté, mais quoi... » (*LM*, 940). Aussi Irène Forestier ne parvient pas à expliquer à Marguerite les raisons qui la conduisent à considérer le tracteur comme un objet d'art. La démonstration hasardeuse de la bourgeoise se heurte au bon sens paysan :

IRÈNE : [...] Comment trouvez-vous notre nouveau meuble, Marguerite ? [...] N'êtes-vous pas frappée de voir à quel point il rompt avec tout ce qui l'entoure ? Il est si seul, si en-soi.

MARGUERITE : Je vois ce que madame veut dire. Il est là comme un hérisson au milieu d'une couvée de poulets.

IRÈNE : Non, ce n'est pas vraiment ça. (*Montrant le tracteur :*) Je me demande si vous le comprenez bien.

MARGUERITE : Avant de venir à Paris, j'étais placée dans une grande ferme. C'est vous dire qu'un tracteur, ce n'est pas du nouveau pour moi.

IRÈNE : En somme, vous le voyez fonctionnel. Eh bien, je vais sûrement vous surprendre, mais ce tracteur n'est pas un tracteur.

MARGUERITE : Ah ! Qu'est-ce que c'est donc ?

IRÈNE : C'est... attendez... c'est quelque chose... Non, c'est une chose... Une chose qui est formidablement soi.

MARGUERITE : Madame a beau dire, c'est quand même un tracteur.

IRÈNE : En apparence, mais en réalité... (*LM*, 946-947).

Si Irène Forestier entame la discussion, elle est bien vite mise en difficulté par l'évidence des propos de Marguerite. Et le « beau parler » de la patronne est ironiquement présenté et malmené sur le fond comme sur la forme. On peut voir une filiation dans cet échange entre les deux femmes avec la conclusion candide de Brûlebois : « — Ça, m'sieur Rodolphe, mais c'est une table » (*B*, 56). Cependant, Rodolphe, malgré sa folie envahissante, apprécie le bon sens de Brûlebois alors qu'Irène, prise dans une rhétorique du snobisme ne peut accepter une simple réalité.

De *Brûlebois* à *Le Minotaure*, Marcel Aymé fait appel aux voix des gens ordinaires qui parlent du quotidien dans sa version la plus concrète et compréhensible par tous. Au contraire, Gérard et Irène Forestier perdent au fur et à mesure de l'avancée de la pièce la capacité à distinguer la réalité des jeux qu'ils ont eux-mêmes initiés. Aussi l'époux décide de garder le tracteur dans le salon : « Je trouve que ce serait dommage de le confiner dans une remise alors qu'il a si bien sa place dans le salon » (*LM*, 957) et l'épouse conclut : « restée seule et s'adressant au tracteur : J'ai sauvé ton en-soi » (*LM*, 958). L'objet symbolique du monde rural est donc définitivement intégré au milieu urbain. Mais, à la différence des sabots miniatures en porcelaine que casse Urbain Coindet, le tracteur envahit l'espace comme pour briser la logique d'un univers citadin. Le renversement des valeurs ici opéré est lisible dans le langage quand Gérard Forestier répond à son épouse au sujet de la table Directoire : « Elle me gênait, je l'ai mise dans le débarras » (*LM*, 935). Gérard Forestier prétend vouloir un retour radical à la nature (« j'avais besoin de campagne » (*LM*, 937)). Dès lors, la table Directoire devient un embarras car il convient de transformer le salon en remise¹⁰⁴, lieu emblématique d'une reconquête impossible. Partie de Justin Galuchey qui ne pouvait se débarrasser de ses sabots, l'écriture romanesque et théâtrale traduit le cheminement complexe des représentations du monde rural. À la maladresse de Justin et son oralité empreinte de ruralité, Marcel Aymé crée le Pays de Cocagne d'un diplomate qui réinvente le parler paysan, témoin d'oralités fantasmées.

En cataloguant les objets du monde écrit, en observant le reflet fidèle ou déformé des vies au quotidien imprimées sur le papier et en estimant la valeur du capital littéraire, nous pouvons cartographier la présence de l'habitus littératien dans les romans étudiés. Du monde rural au monde urbain, hommes et femmes ont à composer avec cette figure

¹⁰⁴ D'après le TLFi, « Action de rétablir la position, la disposition de quelque chose ».

concrète puisque matérielle, abstraite puisque conceptuelle. Tous les personnages n'interagissent cependant pas de la même manière, certains se soumettent d'autres au contraire prennent des distances ou maîtrisent l'habitus littéraire. La résistance se devine selon des modes (les oralités en garde-fou), des pratiques (la lecture repensée), des coexistences (le champ sonore dans le champ littéraire). En prenant un peu de recul, on peut entendre les conversations que se livrent les différents textes de Marcel Aymé, échos d'une voix narrative plurielle.

Porte de sortie

Il est temps à présent de mettre un terme à cette promenade ayméenne qui, débutée en 1926, nous a conduit jusque dans les années 1960. Pourtant, malgré le long chemin parcouru depuis les premiers textes écrits dans la campagne franc-comtoise, Marcel Aymé demeure traversé par le doute au sujet de sa capacité à écrire. Dès 1926, il se confie volontiers à ses proches¹ comme si la tenue imaginaire de l'écrivain ne lui sied pas. Et c'est en toute logique qu'il refusera l'habit d'académicien en 1959, se faisant le chantre de la figure d'auteur solitaire². Malgré cette défiance affichée face au champ littéraire, Marcel Aymé n'exclut pas de ses romans la place particulière du lecteur qui peut éprouver le sentiment de cheminer aux côtés de l'auteur : « Il y a, dans un simple nom propre imprimé au haut d'une couverture, quelque chose qui ressemble à une présence humaine et l'on a toujours, plus ou moins, l'impression de lire par-dessus l'épaule de l'auteur. Cette présence a juste assez de réalité pour que l'imagination la puisse embellir ou enlaidir à son gré.³ » Nous avons fait nôtre cette aptitude à « lire par-dessus l'épaule » de celui qui écrit en nous servant de l'ethnocritique. Aussi la prétendue solitude et retraite de Marcel Aymé serait-elle à nuancer. En effet, au travers de ses textes, l'auteur converse, dès *Brûlebois*, avec ses contemporains, hommes et femmes du peuple autant qu'avec les représentants des courants littéraires et scientifiques. Il

¹ Lettre adressée à sa sœur Camille le 5 novembre 1926 : « J'ai commencé quelque chose que je pousse avec bien de la difficulté, à me demander si j'y arriverai jamais. J'ai mis 4 fois au feu le chapitre 2 et le 5^e essai ne vaut pas mieux que le premier. Au contraire de ce que tu parais croire j'écris très difficilement et très lentement et puis je ne me fais guère d'illusions sur mon prétendu talent à venir. Je me sens tout sec. Je m'ennuie d'être à Dole et le sentiment ne me quitte jamais d'être un inutile. » Marcel Aymé, *Lettres d'une vie*, op. cit., p. 29-30.

² Lettre adressée à François Mauriac le 28 février 1959 : « Je vous suis très reconnaissant d'avoir pensé à moi pour le quai Conti et de l'avoir écrit dans *Le Figaro littéraire*. C'est avec beaucoup d'émotion que je réponds à votre clin d'œil qui me rend très fier. Pourtant, je dois vous dire que je ne me sens pas l'étoffe d'un académicien. En tant qu'écrivain, j'ai toujours vécu très seul, à l'écart de mes confrères, mais pas du tout par orgueil, bien au contraire, et plutôt par timidité et indolence aussi. Que deviendrais-je si je me trouvais tout à coup dans un groupe de quarante écrivains ? J'en perdrais la tête et à coup sûr je n'arriverais pas à lire mon discours. Aussi feriez-vous une piètre acquisition. » Marcel Aymé, *Lettres d'une vie*, op. cit., p. 180.

³ Marcel Aymé, [1937], 1989, « Le livre anonyme », *Du côté de chez Marianne*, op. cit., p. 344-349, ici, p. 345.

puise aussi dans une intertextualité hétérogène des représentations contrastées de l'être humain. Pour comprendre cependant les tenants et enjeux de l'originalité romanesque de Marcel Aymé, il est nécessaire de faire quelques pas en arrière et de nous arrêter une dernière fois en croisant les lectures des personnages et des lieux soumises à la perspective et à l'écoute du roman parlant.

A la croisée des étapes

Le personnage romanesque de Marcel Aymé est davantage descriptible par rapport à ce qu'il n'est pas. On évitera ainsi, de parler d'archétype. L'exemple de la diversité des hommes et femmes d'église le montre parfaitement mais aussi le traitement de la figure de l'employé de bureau. Justin Galuchey est un trentenaire quelconque, pourtant son manque de personnalité n'est pas la conséquence de son appartenance à l'univers simplifié des ronds-de-cuir. Au contraire, Justin Galuchey trouve dans l'exercice de sa profession le bien-être d'une vie réglée auquel il n'adhère plus dans sa vie intime. En réalité, le narrateur décrit à travers ces êtres de papier l'individu social de ce début de XX^e siècle sous le prisme, entre autres, de la quête d'images. De façon graduelle, le reflet devient de plus en plus technologique : le miroir puis la photographie évalue et statue l'identité. Face à cette emprise de l'image imprimée, donc littérisée, les personnages expriment des oralités publiques et privées servant une nouvelle quête identitaire. Littératie et numératie définissent un personnage à l'angle institutionnel alors contredit par des conduites et postures coutumières dressées comme des garde-fous.

Aussi, les mauvaises postures corporelles d'Aurélie Coindet (courbée le matin, allongée le soir et pendue à l'heure de sa mort) « parlent⁴ » à la communauté dont elle est issue mais également au lecteur qui partage avec le collectif fictionnel le paysage imaginaire symbolique. Le narrateur convoque habilement et simultanément l'*habitus* littérarien et l'*hexis* corporel. Il suffit de se rappeler Urbain Coindet, le paysan si « empaysanné⁵ » lorsqu'il se trouve à Dole

⁴ J'emprunte l'expression à Sophie Ménard : « L'intégration des postures, des attitudes, des mimiques, des tics, des modulations chromatiques, des gestualités signifiantes dans le champ de "l'investigation sémio-scientifique" module les manières de représenter l'énonciation dans le roman. La fiction suggère en fin de compte que le corps signifie au-delà des taxinomies scientifiques, car il parle par lui-même. Elle montre à la fois la dimension corporelle du langage et la prolixité autonome du corps. » Sophie Ménard, 2014, « corps parlant, corps observé », *Émile Zola et les aveux du corps. Les savoirs du roman naturaliste*, Paris, Classiques Garnier, p. 159-187, ici p. 181.

⁵ Pierre Bourdieu, 1977, « Une classe objet », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 17-18, novembre 1977, La paysannerie, une classe objet, p. 2-5, ici p. 4 : « [...] il est significatif que la représentation dominante soit présente au sein même du discours dominé, dans la langue même avec laquelle il se parle et se pense, le "bouseux", le "cul terreux", le "péquenot", le "plouc", le "péouze" qui parle avec un "accent du terroir" a son correspondant à peu près exact (en béarnais) dans le *paysanas empaysanit*, le gros paysan empaysanné, dont on

ou encore, Justin Galuchey qui ne parvient pas à se défaire de ses origines paysannes. Les oralités collectives, par le travers des commérages se font alors souvent entendre au détriment des voix individuelles.

Nous aurons été attentif aux déplacements des personnages qui sont aussi révélateurs de choix singuliers comme le renoncement heureux de Brûlebois ou les déambulations physiques et philosophiques de Capucet. Ces « rhétoriques cheminatoires⁶ » soulignent les liens entre personnages et lieux, entrelacés dans la trame narrative.

Certains lieux occupent une place prépondérante dans la narration car ils permettent à la fois la réalisation d'actes essentiels à l'intrigue⁷ et sont chargés de représentations symboliques que le narrateur exacerbe ou inverse. On se concentrera sur deux espaces privilégiés dans les romans du corpus, l'un privé (la cuisine) et l'autre public (les cafés).

À partir du centre de la cuisine, elle-même pièce centrale du foyer familial, le suicide par pendaison d'Aurélie Coindet, déclenche un véritable cyclone dans le récit. La métaphore concerne autant la charge violente de l'acte que les mouvements circulaires inscrits dans la trame romanesque où tout commence et se termine dans cette cuisine. La mort d'Aurélie est à la fois l'élément déclencheur du dérèglement collectif et l'événement majeur qui rend possible une vie nouvelle pour différents individus. L'onde de choc part d'un acte individuel survenu dans un lieu fermé pour atteindre la zone périphérique du hameau. Les oppositions symboliques sont alors portées au paroxysme entre le village et le hameau, les calotins et les républicains, la loi civile et une justice coutumière, des croyances religieuses et des créances populaires. Rien ne semble assez fort pour contrer la violence du suicide à laquelle on ne peut résister comme s'il s'agissait d'une catastrophe naturelle. Ainsi, ni la force de régulation sociale et collective ni la naïveté et la bonté du garde champêtre n'éviteront le chaos final. La cuisine s'ensauvage et devient le reflet de l'impuissance à maintenir la rectitude totale et illusoirement définitive de la première phrase (« La cuisine était propre » (*TAC*, 215)). Aussi,

raille les efforts pour parler le français en l'écorchant (*francimandéja*) et à qui sa lourdeur, sa maladresse, son ignorance, son inadaptation au monde citadin valent d'être le héros favori des histoires drôles les plus typiquement paysannes » et p. 4-5 : « Ce n'est pas d'aujourd'hui que les paysans [...] n'ont pas d'autres choix que de jouer, pour les citadins et pour eux-mêmes, l'une ou l'autre des figures du paysan, [...] celle du paysan empaysanné qui assume, non sans un soupçon d'ironie et de mépris, le rôle du "simple", du "cul-terreux", du bon sauvage ou même celle du braconnier, parfois un peu sorcier, qui épate autant les citadins par son habileté à découvrir les champignons ou à tendre des lacets que par ses talents de rebouteux ou ses croyances d'un autre âge ».

⁶ Michel De Certeau, *L'Invention du quotidien*, op. cit., p. 151-154.

⁷ « [...] la tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. La tension narrative sera ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la "force" de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue. » Raphaël Baroni, 2007, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, p. 18.

le renoncement à la conformité d'un espace sous contrôle littéraire s'accompagne d'oralités violentes liées à la mauvaise mort (complainte criminelle, appel au meurtre) ou inattendues (présence de la jument). Car le suicide apparaît aux yeux des vivants en réalité comme un acte contre nature.

J'ai évoqué en particulier la cuisine de *La Table-aux-Crevés* mais l'importance de la pièce se lit également dans *Aller retour*. En effet le restaurant à prix fixe qui ouvre et ferme le récit n'est en réalité qu'un triste succédané de la cuisine conjugale. Dans cette pièce, Justin comptabilise sa vie médiocre pendant que son épouse ne pense sa vie qu'à l'aune des exigences de l'économie domestique. À chaque conversation entre les époux, Justin livre son inappétence⁸ pour la vie familiale qui ira croissant jusqu'à la nausée. La violence exprimée par Justin n'atteint pas le degré évoqué quelques lignes plus haut et reste un désir davantage qu'une véritable pulsion (« Il eût bien aimé, d'un couteau, lui labourer les flancs. Mais il n'avait pas l'habitude. » (AR, 186)).

Le café est un autre lieu très présent dans les romans analysés⁹. Aussi bien à la ville qu'à la campagne, c'est un espace où les personnages (presque exclusivement masculins) retrouvent leurs pairs. Il y a donc une première ambivalence dans le caractère public mais aussi forclos du café. Le narrateur de *Brûlebois* a insisté sur la géométrisation politique qui prévaut à l'alignement des tables et au placement des habitués au *Café du lion*. La raison graphique est à l'œuvre tout autant que le respect et la soumission à une oralité maîtrisée, à l'abri de tous débordements. L'exemple de ce café fréquenté par les notables de la ville est certes particulier mais on retrouve dans les autres lieux semblables un même souci de régulation sociale. Aussi, le refus de Coindet de serrer la main d'un villageois devient un acte répréhensible. L'annonce de ses fiançailles avec Jeanne, qu'il lance brutalement, sert une idée commune de provocation de l'individu au milieu des codes collectifs. Quant à la bagarre initiée par Justin Galuchey dans un bar, elle produit sur lui « la joie de l'acte gratuit » (AR, 121). Au-delà de l'intertextualité avec Gide, cette scène est déjà un premier acte de révolte, certes timide et maladroit mais réel. Justin Galuchey désire rompre avec « vingt années d'habitudes et de résignation [qui] lui tombaient sur les épaules » (AR, 119).

⁸ Il y a sans doute une intertextualité intéressante dans la métaphore culinaire qui file tout au long du roman avec de nombreux romanciers du XIX^e siècle. Je renvoie à la lecture de *La Cuisine de l'œuvre au XIX^e siècle. Regards d'artistes et d'écrivains*, 2013, sous la direction d'Éléonore Reverzy et Bertrand Marquer, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, en particulier Michel Delville, « Activismes et résistances de l'inappétence : Shelley, Melville, Kafka », p. 77-90.

⁹ Encore une fois, Marcel Aymé dépeint des situations très réalistes si on examine les données des historiens. Comme le précise Eugen Weber : « Avec plus de 500 000 cafés et bistrot, la France comptait en 1937 un débit de boissons pour 81 habitants – femmes et enfants compris – contre un pour 225 en Italie et un pour 425 en Angleterre. » Eugen Weber, 1995, *La France des années 30. Tourments et perplexités*, Paris, Fayard, p. 101.

Les lieux, de même que les personnages n'appartiennent pas à des archétypes, ne sont pas des évocations en-soi d'espaces de socialisation réglés (cuisine) ou dérégés (café). Ce sont les actes des personnages qui favorisent ou empêchent la venue de la violence. Le narrateur insiste judicieusement sur les nombreux passages révélant des frontières labiles entre deux mondes, créant des espaces liminaires où évoluent parfois des personnages tout autant liminaires.

Marcel Aymé est attentif dès ses débuts à la restitution du langage parlé comme le prouve la diversité et l'adaptation des formules linguistiques à chaque personnage mais aussi à la voix narrative. On a vu qu'une corrélation forte existait dans l'entre-deux-guerres entre le phénomène du « cinéma parlant [...] [et] un roman qui donne l'illusion que l'on vous parle directement à l'oreille.¹⁰ » L'écriture des déplacements des corps, des postures est en partie comparable à celle du roman parlant faisant entendre au plus près les voix. Ainsi, dans notre corpus, il me semble important d'observer également ce que le cinéma, muet ou parlant, a apporté à l'écriture littéraire de Marcel Aymé. L'aspect technologique, propre au traitement de l'image au cinéma se trouve ainsi réinvesti dans la narration. L'œil du narrateur qui choisit de privilégier certains plans mis en lumière et laisser d'autres dans l'ombre, travaille l'effet pictural autant que le mouvement. Pour rappel, toute l'essence de *Brûlebois* se voit et s'entend dans une phrase : « *Brûlebois, vieux tronc de saule en marche sur ses deux souliers bosselés, portant sur ses épaules larges sa grosse tête bourrée de suaves pensées, allait doucement son chemin* » (*B*, 30). Les adjectifs et adverbe donnent un rythme aux verbes utilisés et combinent vision et audition, cette phrase venant s'intercaler dans les réflexions du personnage. Beaucoup de scènes peuvent s'apparenter au cinéma burlesque. Intervenant dans des moments de tension dramatique (découverte de l'épouse pendue, veillée de ce même corps), le comique, révélateur de l'élément absurde, neutralise la violence inhérente au réalisme macabre et détourne une lecture simplement moralisante. Marcel Aymé nous fait entendre et voir le récit au plus près de sa réalisation, usant de son regard comme d'une loupe grossissante. Pourtant, sa voix narrative conserve une distance, ou littéralement un écran entre les personnages et la narration, entre le récit et le lecteur faisant de ce dernier un éternel spectateur. Aussi, concernant les romans de notre corpus, il me semble plus opportun de parler d'un langage similaire à celui de « roman cinématographique parlant » que seulement de « roman parlant ». Nous allons à présent synthétiser les conditions nécessaires à cette mise en voix des oralités dans l'espace littéraire du roman de Marcel Aymé.

¹⁰ Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, op. cit., p.16.

L'architecture romanesque propose des voies à explorer. Mais le lecteur se trouve entraîné, souvent à son insu, dans certains chemins privilégiés par le narrateur. La voix narrative interviendrait donc comme une sorte d'« audioguide » dont il convient de comprendre le fonctionnement. Tout d'abord nous pouvons estimer les informations livrées sur les personnages. Dans les romans de notre corpus, ces données sont souvent parcellaires au point de ne pas pouvoir toujours comprendre les mécanismes qui ont conduit les individus à choisir une trajectoire dans leur vie. C'est le cas pour Brûlebois qui semble avoir renoncé à sa carrière de sous-préfet. Les explications sont cependant laconiques, le narrateur résumant son choix par des traits généraux : « Si la paresse, la mobilité de son caractère et l'amour des spiritueux l'avaient détourné des voies numérotées d'une existence bourgeoise, on ne devait pas le regretter. » (B, 18) Dans cette formulation on remarquera la connaissance totale du narrateur, son implication dans la communauté du récit voire dans celle des lecteurs au travers de l'utilisation du pronom indéfini. Au niveau de l'écriture on peut estimer alors le déploiement de la voix narrative comme l'ajout artificiel d'une oralité détachée de son corps d'origine¹¹. Ce narrateur, que le lecteur lit et entend, ouvre et régule la marche du récit romanesque.

En avançant plus avant dans la fabrique narrative, on comprend que l'insertion des oralités au plus près des personnages dessert une nouvelle exigence, propre au genre romanesque¹². Mouvements et paroles sont, pour Marcel Aymé, constitutifs des personnages. Aussi la restitution de leurs oralités permet aux lecteurs de leur attribuer une identité. La lecture devient l'énergie motrice qui donne vie à ces êtres de papier. La mise en scène des oralités les encadre dans une réalité sociale, culturelle, politique. Ainsi, nous intégrons Justin Galuchey dans un univers parfaitement codifié jusqu'à ce que le rire subversif le détourne du mouvement collectif et lui confère une personnalité. Mais il n'est pas jamais question d'obtenir un statut de héros, tous les personnages restent soumis aux contingences de la condition humaine.

¹¹ « La voix-x est indispensable en tant qu'ajoutée pour le positionnement de l'identité comme prothèse : supplément, artifice, mais sans lequel le récit ne saurait "marcher". » Mieke Bal, « Voix/voie narrative : la voix métaphorée », art. cité, p. 17.

¹² « En ces dix dernières années, nombre de romanciers sont devenus des auteurs dramatiques. À vue de nez, le fait n'a rien qui surprenne puisqu'il s'agit dans une pièce comme dans un roman, d'animer des personnages doués de la parole. On pourrait même faire observer qu'une pièce se divise en actes tout de même qu'un roman, avec moins de nécessité, en paroles. » Marcel Aymé, « Comment un romancier devient auteur dramatique », publié dans *Carrefour* le 10 octobre 1951 et reproduit dans *Confidences et propos littéraires, op. cit.*, p. 126.

Et en définitif il s'agit bien des questions ontologiques dont il est question dans l'ensemble des romans du corpus. *L'habitus* littéraire se pose en modèle et induit des comportements attendus auprès desquels les oralités exercent un droit de retrait, si ce n'est de véritable garde fou. Le lecteur assiste à des situations où s'exerce la tension entre deux pôles, l'un orienté vers l'univers littéraire et l'autre celui des oralités. Le règlement de la mauvaise mort d'Aurélié Coindet nous aura prodigué de nombreux exemples de l'attrance des vivants pour une gestion imprimée des funérailles versus la réalisation de rituels prononcés de vive voix ou accomplis par une seule, mais indispensable gestuelle.

Cette tension apparente, sensible et diachronique aboutit cependant parfois à un état intermédiaire, véritable coalescence des deux axiologisations. Pour exemple, revenons une dernière fois à la présence/absence du procès-verbal dans *La Table-aux-Crevés*. L'objet, document écrit malgré son nom, est évoqué à deux reprises dans le roman. Pour le garde champêtre il s'agit d'exercer sa profession et de respecter par l'écrit la valeur institutionnelle de son métier. Pour les parents de la victime au contraire, le compte-rendu du suicide serait une trahison à la mémoire de leur fille : « L'aveuglement ou l'indifférence des gendarmes appelés à rédiger le procès-verbal du suicide allaient-ils signifier aux paroissiens de Cantagrel les devoirs à rendre à un des leurs ? » (*TAC*, 232). Les gendarmes viendront effectivement constater la mort d'Aurélié Coindet mais il ne sera plus question de rédiger un quelconque procès-verbal. Ce sera leur attitude et leurs paroles qui attesteront la thèse du suicide, comme le souligne le curé lorsqu'il questionne le maire sur « la conclusion de l'enquête » (*TAC*, 264). Et les phrases de conclusion reviennent au représentant de l'Église qui se place sous l'autorité cléricale (« il se mit en prière, fit son signe de croix » (*TAC*, 265)) et mêle dans son jugement pouvoir politique, historique et religieux, aphorisme et évocations bibliques :

« [...] Il n'y aura pas de service religieux. » L'abbé ajouta qu'il fallait rendre à César ce qui appartenait à César et en sortant de chez la Cornette, il murmura avec amertume : « Aurélié Coindet, il n'est pas de sentier détourné qui joigne la route du paradis gardée par un gendarme. Pour une fois, Sa Grandeur serait contente de moi, si elle connaissait ma décision » (*TAC*, 265).

Le prêtre accepte de perdre « une âme » de sa paroisse au profit de la vérité et de la justice. Cette scène s'organise autour d'un faisceau d'oralités (religieuse, juridique, populaire)

et semble exclure la présence de l'écrit. Or, l'apophtegme, surtout venant du prêtre, renvoie au Nouveau Testament en occultant pourtant une moitié¹³.

Littératie et oralité coexistent donc véritablement tout au long des narrations même si le lecteur reste attentif aux tentatives de prises de pouvoir de chacun des deux pôles. Les formes de résistance à l'emprise de l'habitus littérarien sont individuelles et collectives, publiques et privées, à la ville comme à la campagne. Marcel Aymé expose soigneusement les degrés de cette résistance auprès de chacun de ces personnages. Il nous reste à comprendre comment lui-même se situe dans cette axiologisation.

En route vers une posture auctoriale ?

Cheminer sur les traces de Marcel Aymé peut nous conduire à interroger la posture auctoriale de l'écrivain. L'observation croisée des textes du corpus, des articles, des interviews et des critiques permet d'« aborder ensemble (et croiser ces données avec la prudence requise) les *conduites de l'écrivain*, l'*ethos de l'inscripteur* et les actes de la *personne*.¹⁴ » La lecture menée principalement autour des premiers textes de l'auteur, révèle alors différentes particularités que l'on trouvera tout au long de la vie de cet écrivain.

En premier lieu, Marcel Aymé affiche une véritable aversion pour tout ce qui s'établit en système, que ce soit en politique, en comportement social mais aussi dans le domaine intellectuel et littéraire. Rodolphe, le cousin fou de Brûlebois décrypte à sa façon les travers des systèmes philosophiques : « Je pourrais, avec autant de facilité, démolir tous les systèmes philosophiques qui ont eu cours jusqu'à maintenant, [...] car plus nous aurons accumulé de ruines, plus nous aurons de place pour bâtir. » (*B*, 60) Mais Rodolphe, aveuglé par sa folie, fustige ces systèmes pour les remplacer par les siens.

Ceci ne revient pas à rejeter simplement toute forme de collectivité mais rappelle le besoin d'être vigilant. Marcel Aymé a ainsi décrit les bienfaits de l'instruction publique durant la III^e République au travers de nombreux personnages, masculins et féminins. Brûlebois, Justin Galuchey ou Jeanne Brégard s'illustrent par un rapport positif au monde scolaire. L'écrivain reste toutefois circonspect dans ses articles et, usant de beaucoup d'ironie, expose

¹³ « Rendez donc à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu. » (Matthieu, XXII, 21). Il est important de noter que la moitié soustraite de l'expression biblique est celle qui porte sur le caractère religieux. L'abbé Richard fait donc bien le choix d'un respect privilégié à une justice civile et non divine. Au sujet du défigement des locutions, j'envoie le lecteur à la consultation de l'article de Sophie Milcent-Lawson, « Poétiques du défigement chez Giono et Beckett », art. cité, ici p. 129.

¹⁴ Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités, postures littéraires II*, op. cit., p. 84.

également les limites et même les dangers du système scolaire¹⁵, allant jusqu'à revendiquer un statut (discutable) de cancre. Marcel Aymé rapporte par exemple dans ses souvenirs personnels de distribution de prix toute la frustration et l'amertume ressentie par rapport à la réussite de son cousin :

Des livres de prix, qui, en fin d'année, récompensaient le mérite des élèves, je ne saurais dire grand-chose, car je n'en avais pas. Plus exactement, je ne recevais qu'une mince galette et c'était un prix d'encouragement qui figurait au palmarès sous l'appellation charitable de « prix d'honneur et de mérite ». Je ne peux pas penser sans un serrement de cœur à ces distributions de prix que je voyais arriver avec angoisse et qui me gâtaient l'approche des grandes vacances. [...] L'orage éclatait généralement à la fin du repas. Je me souviens d'une année, c'était en 1914, où il fut particulièrement violent. Mon cousin, battant ses propres records, avait obtenu quatorze prix et tous importants par leurs dimensions. Il y en avait d'énormes, gros comme des bottins, et l'un d'eux, doré sur tranche, jetait des feux dans toute la pièce. En revanche, mon prix d'honneur et de mérite n'avait jamais été plus miteux. C'était un tout petit livre à couverture de carton rouge, défraîchie, un rossignol de librairie intitulé : *L'Amiral Pothuaux*. Vers la fin du déjeuner, ma tante, qui ne m'avait pas encore regardé, se tourna vers moi et me dit d'un ton qui me glaça : « Marcel, tu ne m'as pas encore fait voir tes prix. » Comme dit Jean-Jacques, la plume me tombe des mains¹⁶.

L'article au titre prometteur « Lectures d'enfance » fait davantage le procès d'une école basée sur la méritocratie qu'un réel état des lieux des lectures de jeunesse de Marcel Aymé. L'article commence par aborder la lecture enfantine dans le milieu familial puis très vite l'attention se porte uniquement sur le milieu scolaire, introduite par un jugement sans appel : « L'école n'apportait pas grand-chose à mes appétits de lecture.¹⁷ » Le clin d'œil aux *Confessions* rousseauistes s'accompagne d'un florilège de termes liés à la littérature (livres de prix, mince galette, prix d'encouragement, bottin, palmarès, un petit livre, un rossignol de librairie, la plume) tout autant qu'au schème de l'école buissonnière (grandes vacances, orage, feux, rossignol, plume). On notera le plaisir de Marcel Aymé à exagérer et colorer son

¹⁵ « Le plus grand malheur des enfants est qu'il leur faille passer pour le moins dix années de leur existence sur les bancs de l'école, où l'enseignement ne peut tenir aucun compte des attitudes et du caractère de chacun. » Marcel Aymé, 1935, « Pour les enfants », *Marianne*, 18 décembre 1935, reproduit dans Marcel Aymé, *Du côté de chez Marianne*, op. cit., p. 331.

¹⁶ Marcel Aymé, 1946, « Lectures d'enfance », 7 décembre 1946, *La Gazette des Lettres*, reproduit dans Marcel Aymé, *Confidences et propos littéraires*, op. cit., p. 100-102.

¹⁷ *Ibid.*, p. 99.

souvenir, créant ainsi au travers d'un style très *littéraire* la posture artificielle¹⁸ du cancre étayée par une légende familiale.

Cette défiance vis-à-vis de tout ce qui se pense en système entraîne en deuxième lieu une quête constante de liberté. Au nom de ce concept, Marcel Aymé explique ses prises de position qui entraînent l'écrivain à se placer sur l'échiquier politique malgré tout :

Je suis un renégat, un écrivain en saindoux, un porte-plume à tout faire. Au lieu de prendre du galon parmi les intellectuels de gauche en réclamant des sanctions contre l'Italie, j'ai signé un manifeste de droite, et même d'extrême droite, qui s'insurgeait contre des mesures propres à nous entraîner de l'aveu de leurs plus zélés partisans, dans une guerre de droit. Entre la paix européenne et une guerre sanglante à la guerre, j'ai choisi sans hésiter¹⁹.

Aussi plaide-t-il une place singulière du statut d'écrivain comme étant « non plus le témoin, mais la conscience de son temps.²⁰ » Cela se vérifie à chaque fois que la voix narrative digresse de la trame narrative pour suivre une voie parallèle et autonome²¹. On se rappelle pour exemple les cartons verts de la sous-préfecture dans *Brûlebois*, l'analyse du lyrisme dans la littérature à la fin d'*Aller retour* ou la présence du cinéma à Dole dans *La Table-aux-Crevés*.

Un même souffle de liberté se lit dans le style de Marcel Aymé, fidèle à une stylistique classique mais personnelle, influencée par le cinéma et les expériences de ses confrères. Et surtout, se revendiquant extérieure à toute école²² et imperméable à l'ambition de s'imposer dans le champ littéraire comme il l'écrit à sa sœur : « J'ai écrit toute ma vie pour mon plaisir

¹⁸ « L'autofiction est un type d'auto-narration jouant sur l'ambiguïté de son statut et de son pacte de lecture. » Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités, postures littéraires II*, op. cit., p. 38.

¹⁹ Marcel Aymé, 1935, « Une signature », *Marianne*, 16 octobre 1935, reproduit dans Marcel Aymé, *Du côté de chez Marianne*, op. cit., p. 322-324, ici p. 322.

²⁰ Marcel Aymé, 1957, « Le romancier doit-il être témoin de son temps ? », *Les Nouvelles littéraires*, 3 octobre 1957, reproduit dans Marcel Aymé, *Confidences et propos littéraires*, op. cit., p. 7.

²¹ L'analyse proposée par Thierry Poyet au sujet de Flaubert me semble particulièrement éclairante pour comprendre la voix narrative chez Marcel Aymé : « Ainsi la littérature se positionne-t-elle comme un moyen et non pas une fin : moyen de penser le monde, moyen d'être en surplomb face à une réalité trop envahissante, moyen de donner du sens au réel par le mépris, notamment. La littérature offre un espace de liberté. Elle est aussi du temps gagné sur la vie (bourgeoise). On entre en littérature pour ne pas prendre d'état (social) et pour ne s'engager dans aucune profession, ni aucune vie conjugale. Avec la littérature, il s'agit de rester libre : libre de réfléchir, libre de construire une pensée, libre de mesurer les limites mêmes de cette pensée en gestation. » Thierry Poyet, 2017, *La Gens Flaubert*, op. cit., p. 470-471.

²² Marcel Aymé le dit explicitement lors d'une interview : « Je lui dis que j'ai trouvé un article de Kléber Haedens, où celui-ci appelait de ses vœux, en 1946, une " école de la volonté". Il fait la moue. — Vous êtes absolument opposé aux écoles ? — La nécessité ne s'en fait pas sentir, dit-il. — Cependant, les écrivains peuvent éprouver la nécessité d'être soutenus, comme autrefois, par des revues et des écoles. — Il y a maintenant bien des groupes, des amitiés effectives et efficaces. Il y a eu aussi le C.N.E. après la guerre ; n'importe quel navet était salué... — Vous vous tenez à l'écart ? — Oui. » Gilbert Ganne, « Un ange passe », *Interviews impubliables*, op. cit., p. 19.

en refusant les baleines de corset, de parapluie et les recettes connues pour se guinder auprès d'un clan dans une prétendue immortalité.²³»

Ce goût immodéré pour une complète autonomie de l'écrivain ne passe pas inaperçu auprès des critiques²⁴ comme le résume Pierre Bost peu après sa mort : « Il était le maître de soi-même autant que de sa plume. Il faisait ce qu'il avait envie de faire, à vous de vous débrouiller.²⁵ »

C'est bien ce conseil que nous nous sommes efforcés de suivre au travers de cette lecture dans le territoire et microscome ayméen où Marcel Aymé « parlait très peu, et c'est peut-être pour cela qu'il avait besoin d'écrire, pour dire ce qu'il avait à dire.²⁶ »

En guise de passeport ethnocritique

Tout au long de cette lecture, le recours à une analyse ethnocritique orale et visuelle nous aura permis de découvrir des pistes nouvelles pour explorer le champ littéraire de Marcel Aymé. Mais au-delà de la rencontre avec l'auteur Marcel Aymé, ce travail se voulait également une fenêtre ouverte sur le potentiel d'une littérature qui parvient à donner vie aux oralités tout en demeurant ces lignes de lettres immobiles, couchées sur le papier. Aussi le voyage intellectuel commencé dans les pensées d'un écrivain trouve sa destination dans celles des lecteurs, en déplaçant les mots écrits par la main vers le regard ou l'oreille d'autrui. Or, l'oralité n'est pas un terrain d'étude fréquemment suivi dans les analyses littéraires et se manifeste peu en dehors de l'intérêt porté aux aspects performatifs des narrations. Pourtant, indéniablement, nous pouvons conclure que les corps des personnages expriment davantage que les seules paroles. En trahissant ce que la bouche tait ou au contraire en appuyant les mots prononcés, les corps font (l') œuvre en imprimant des postures, des dynamiques, des humeurs, des caractères au récit. Le corps d'un homme peut s'affaisser devant le cercueil de sa fille puis se redresser lorsque la colère prend le dessus sur la douleur ; la (dé)marche des personnages liminaires décrit une philosophie de vie ; les rougeurs et les pâleurs du visage sont les couleurs des états d'âmes et traduisent souvent des sentiments indicibles ; les corps conquérants et les corps en retrait se font le miroir des réussites sociales ou au contraire des

²³ Lettre adressée à sa sœur Camille et à son beau-frère Paul le 20 janvier 1959, publiée dans Marcel Aymé, *Lettres d'une vie*, op. cit., p. 177-179, ici p. 179.

²⁴ « Marcel Aymé est un homme indépendant au sens le plus complet du terme, mais cette indépendance ne procède ni d'un orgueil ombrageux ni d'une misanthropie pessimiste. Foncièrement bon, simple, serviable sans ostentation, Marcel Aymé a tout simplement horreur de l'affectation sous toutes ses formes. Il ne veut imposer son point de vue à quiconque, mais, en revanche, respectant la liberté d'autrui, tient à conserver son libre arbitre. » Hélène Scriabine, *Les Faux dieux*, op. cit., p. 18.

²⁵ Pierre Bost, 1967, « Un écrivain irremplaçable », *Le Figaro Littéraire*, 23 octobre 1967.

²⁶ *Ibid.*

boïteries symboliques. La voix narrative, privée d'étoffe corporelle, introduit parfois le somatique comme « une manière de causer » (*B*, 46) : Urbain Coindet se voit comme « un drôle de corps » (*TAC*, 241), Justin Galuchey ressent « une large colère par tout le corps » (*AR*, 118) et « crache sur ce Galuchey domestique, [...] le piétine » (*AR*, 119) quand Léopold qui possède « la poésie dans la viande » (*U*, 1202) laisse exploser sa fureur verbale en glissant de la littérature à l'oralité de la rue : « Et Hermione, et Pyrrhus, et Oreste, et Pylade, et M. Didier, et Racine, et Corneille, et La Fontaine, et Mme de Sévigné, et Molière, ils vous dégueulent ! » (*U*, 1198). Ces manifestations du corps sémiophorique²⁷ font sens dans la trame narrative. L'ethnocritique nous a donné les clefs pour observer, voir et entendre ce qui, à mon sens, ne peut se concevoir qu'au travers d'une pluralité d'oralités persistantes. Dans le large espace graphique du territoire de Marcel Aymé parcouru de rhizomes, ces oralités sont en tout cas bel et bien vivaces.

²⁷ Jean-Marie Privat, « Entre les lignes », *Captures*, art. cité.

Bibliographie

Œuvres de Marcel Aymé étudiées

Corpus principal

AYMÉ Marcel, « Brûlebois », *Œuvres romanesques complètes I*, Paris : Gallimard, 1989, (1926), p. 1-103.

AYMÉ Marcel, « Aller retour », *Œuvres romanesques complètes I*, Paris : Gallimard, 1989, (1927), p. 105-212.

AYMÉ Marcel, « La Table-aux-Crevés », *Œuvres romanesques complètes I*, Paris : Gallimard, 1989, (1929), p.213-349.

Corpus secondaire

AYMÉ Marcel, « Le Puits aux images », *Œuvres romanesques complètes I*, Paris : Gallimard, 1989, (1927), p. 673-683.

AYMÉ Marcel, « Le Vaurien », *Œuvres romanesques complètes I*, Paris : Gallimard, 1989, (1931), p. 509-670.

AYMÉ Marcel, « Le Baron sur la foire », *Œuvres romanesques complètes I*, Paris : Gallimard, 1989, (1932), p. 1202-1208.

AYMÉ Marcel, « La Jument verte », *Œuvres romanesques complètes I*, Paris : Gallimard, 1989, (1933), p. 827-1031.

AYMÉ Marcel, « Bonne vie et moeurs », *Œuvres romanesques complètes II*, Paris : Gallimard, 1998, (1933), p. 67-77.

AYMÉ Marcel, « Conte de Noël », *Œuvres romanesques complètes II*, Paris : Gallimard, 1998, (1934), p. 775-783.

AYMÉ Marcel, « Maison basse », *Œuvres romanesques complètes II*, Paris : Gallimard, 1998, (1935), p. 167-332.

AYMÉ Marcel, « Rue de l'Évangile », *Œuvres romanesques complètes II*, Paris : Gallimard, 1998, (1937), p. 759-774.

AYMÉ Marcel, « Gustalin », *Œuvres romanesques complètes II*, Paris : Gallimard, 1998, (1938), p. 501-664.

AYMÉ Marcel, « Le Bœuf clandestin », *Œuvres romanesques complètes II*, Paris : Gallimard, 1998, (1939), p. 799-911.

AYMÉ Marcel, « La Belle Image », *Œuvres romanesques complètes III*, Paris : Gallimard, 2001, (1941), p. 1-143.

AYMÉ Marcel, « Le Passe-muraille », *Œuvres romanesques complètes III*, Paris : Gallimard, 2001, (1943), p. 331-341.

AYMÉ Marcel, « La Vouivre », *Œuvres romanesques complètes III*, Paris : Gallimard, 2001, (1943), p. 527-702.

AYMÉ Marcel, « Le Problème », *Œuvres romanesques complètes II*, Paris : Gallimard, 1998, (1946), p. 1132-1145.

AYMÉ Marcel, « Le Chemin des écoliers », *Œuvres romanesques complètes III*, Paris : Gallimard, 2001, (1946), p. 703-874.

AYMÉ Marcel, « Le Vin de Paris », *Œuvres romanesques complètes III*, Paris : Gallimard, 2001, (1946), p. 941-951.

AYMÉ Marcel, « Uranus », *Œuvres romanesques complètes III*, Paris : Gallimard, 2001, (1948), p. 1041-1241.

AYMÉ Marcel, *Le confort intellectuel*, Paris : Flammarion, 1949.

AYMÉ Marcel, « La Tête des autres », *Théâtre complet 1948-1967*, Paris : Gallimard, 2002, (1952), p. 279-389.

AYMÉ Marcel, « Le Minotaure », *Théâtre complet 1948-1967*, Paris : Gallimard, 2002, (1967), p. 929-958.

AYMÉ Marcel, *Du côté de chez Marianne*, édition établie, présentée et annotée par LÉCUREUR Michel, Paris : Gallimard, 1989.

AYMÉ Marcel, *Confidences et propos littéraires*, réunis et présentés par LÉCUREUR Michel, Paris : Les Belles Lettres/Archambaud, 1996.

AYMÉ Marcel, *Lettres d'une vie*, réunies et présentées par LÉCUREUR Christiane et Michel, Paris : Les Belles Lettres/Archambaud, 2001.

Œuvres littéraires mentionnées

- BALZAC Honoré de, *Ferragus, chef Des Dévorants*, Paris : Librairie Générale Française, 1983, (1833).
- BALZAC Honoré de, *Illusions perdues*, Paris : Gallimard, 1992, (1837).
- BAUDELAIRE Charles, « Correspondances », *Spleen et idéal*, Paris : Garnier-Flammarion, 1964, (1857).
- BAUDELAIRE Charles, « Le reniement de Saint Pierre », *Révolte*, Paris : Garnier-Flammarion, 1964, (1857).
- BAUDELAIRE Charles, « À celle qui est trop gaie », *Les Épaves*, Paris : Garnier-Flammarion, 1964, (1857).
- FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris : Librairie Générale Française, 1972, (1856).
- GENET Jean, *Notre-Dame-Des-Fleurs*, Paris : l'Arbalète, 1948.
- KAFKA Franz, « La Métamorphose », *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1980, (1915).
- LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme*, Paris : Gallimard, 1973, (1933).
- MAUPASSANT Guy de, « Les Sabots », *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1992, (1883).
- MELVILLE Herman, *Bartleby*, Paris : Flammarion, 1989, (1853).
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, LAFAYE Georges (dir), SERS Olivier (trad), Paris : Les Belles Lettres, 2009.
- PLATON, *Phèdre*, trad. CHAMBRY Émile, Paris : Éditions GF, 1964.
- PLATON « Théétète », *Œuvres complètes*, BRISSON Luc (dir), NARCY Michel (trad), Paris : Flammarion, 2011.
- RIMBAUD Arthur, *Le Dormeur du val*, 1870.
- VILLON François, *Le Grand Testament*, (1461).
- ZOLA Émile, *La Curée*, Paris : Presses Pocket, 1990, (1871).
- ZOLA Émile, *L'Assommoir*, Paris : Presses Pocket, 1990, (1876).
- ZOLA Émile, *La Terre*, Paris : Presses Pocket, 1984, (1887).

Dictionnaires et encyclopédies

- BONNEFOY Yves (dir), *Dictionnaire des mythologies*, tome 1, Paris : Flammarion, 1999.
- CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique (dirs), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris : Éditions du Seuil, 2002.
- PUBLICITIONNAIRE, *Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, disponible sur : <http://publicionnaire.huma-num.fr>

REY Alain (dir), *Le Dictionnaire culturel en langue française*, Paris : Le Robert, 2005.

SACOTTE Mireille et LAURICHESSE Jean-Yves (dirs), *Dictionnaire Giono*, Paris : Classiques Garnier, 2016.

TLFi : *Trésor de la langue Française informatisé*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, disponible sur : <http://www.atilf.fr/tlfi>

www.languefrancaise.net

Au sujet de Marcel Aymé

BOST Pierre, (1967, 23 octobre), « Un écrivain irremplaçable », *Le Figaro littéraire*.

CATHELIN Jean, *Marcel Aymé ou le Paysan de Paris*, Paris : Nouvelles éditions Debresse, 1958.

GANNE Gilbert, « Un ange passe », *Interviews impubliables*, Paris : Presses Pocket, 1975, (1952), p. 9-37.

GUTH Paul, « Marcel Aymé. Le saint François de l'âge de pierre », *Quarante contre un*, Paris : Librairie Générale Française, 1973, (1947), p.33-38.

JACOB-BLANCHEMANCHE, « le Plumier d'Aurélié Coindet, approche ethnocritique de La Table-aux-Crevés », *Cahier Marcel Aymé*, n° 35, Villers-Robert : Éditions Société des Amis de Marcel Aymé, 2017, p. 51-56.

JACOB-BLANCHEMANCHE, « Les Premiers Romans de Marcel Aymé, écrire l'après-guerre autrement ? », *Cahier Marcel Aymé*, n° 37, Villers-Robert : Éditions Société des Amis de Marcel Aymé, 2019.

LÉCUREUR Michel, *La Comédie humaine de Marcel Aymé*, Lyon : La Manufacture, 1985.

LÉCUREUR Michel, *Album Marcel Aymé*, Paris : Gallimard, 2001.

LORD Graham, *Marcel Aymé*, Berne : Peter Lang, 1987.

NGNINGONE Carine, *Marcel Aymé, écrivain anticonformiste*, thèse sous la direction du professeur Pierre Masson, Université de Nantes, 2007.

PARDO-JIMENEZ Pedro, « Les nouvelles de M. Aymé : de la répétition anthroponymique à la connotation », *Nom propre et nomination, Actes du Colloque de Brest 21-24 avril 1994*, M. Noailly éd., Paris : Klincksieck, 1995, p. 259-266.

PIROUX Cyril, « Marcel Aymé, romancier populiste par défaut », *Études littéraires*, vol. 44, n°2, 2013, p. 101-114, disponible sur : <https://id.erudit.org/iderudit/1023763ar>

ROUFFIANGE Robert, *Le Parler paysan dans les romans de Marcel Aymé*, Dijon : Association bourguignonne de dialectologie et d'onomastique, 1989.

SALINESI Annick, « Quelques personnages pittoresques dans l'œuvre romanesque de Marcel Aymé », *Cahier Marcel Aymé*, n°33, Villers-Robert : Éditions Société des Amis de Marcel Aymé, 2015, p. 107-121.

SCHEEL Charles W., *Le Réalisme magique de Marcel Aymé et le Réalisme merveilleux de Jean Giono : deux modes narratifs distincts*, thèse sous la direction du professeur Mireille Sacotte, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, 1994.

SCHEEL Charles W., « Le Réalisme magique de Marcel Aymé à Gabriel Garcia Márquez », *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 123-148.

SCRIABINE Hélène A., *Les Faux dieux. Essai sur l'humour. Michel Zostchenko et Marcel Aymé*, tome 2, Paris : Mercure de France, 1963.

SPANG-HANSEN Ebbe, *La Docte Ignorance de Marcel Aymé*, Paris : Klincksieck, 1999.

VANDROMME Pol, *Aymé*, Paris : Gallimard, 1960.

VENIEL Jean-Claude, *L'Oeuvre de Marcel Aymé, de la quête du Père au triomphe de l'Écrivain*, Paris : Aux Amateurs de livres, 1989.

Mais aussi :

SAMA (Société des Amis de Marcel Aymé) : <http://marcelayme1.free.fr>

RADIODIFFUSION TELEVISION FRANCAISE, *Marcel Aymé à propos d'anticléricalisme*, (vidéo en ligne), 1961, 3min 41s, disponible sur : <https://www.ina.fr/video/I17282870/marcel-ayme-a-propos-d-anticlericalisme-video.html>

Ethnocritique de la littérature

BORDELEAU-PITRE Émile, « M. Caravan ou l'homme-pendule. L'oppression de la ligne et de la lettre dans *En famille* de Maupassant », *Captures*, vol. 2, n° 2 (novembre), dossier « Imaginaire de la ligne », 2017, disponible sur : <http://revuecaptures.org/node/996/>

CNOCKAERT Véronique, « L'Empire au miroir. Renée Saccard ou la Vieille de la mi-carême », *Horizons ethnocritiques*, PRIVAT Jean-Marie et SCARPA Marie (dirs), Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2010, p. 17-31.

CNOCKAERT Véronique, PRIVAT Jean-Marie et SCARPA Marie (Anthologie préparée par), *L'Ethnocritique de la littérature*, Québec : Presses Universitaires du Québec, 2011.

CNOCKAERT Véronique, GERVAIS Bertrand et SCARPA Marie (dirs), *Idiots Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, Nancy : PUN/Éditions Universitaires de Lorraine, 2012.

GERVAIS Bertrand, « De lignes en lignes. Poétique de l'écrivain flâneur : pistes pour un imaginaire du lieu », *Captures*, vol. 2, n°2 (novembre), dossier « Imaginaire de la ligne », 2017, disponible sur : <http://revuecaptures.org/node/884/>

MÉNAND DOUMAZANE Françoise, *Miroirs d'Aline. Ethnocritique d'un roman de C. F. Ramuz*, Nancy : PUN-Éditions Universitaires de Lorraine, coll. EthnocritiqueS, 2013.

MÉNARD Sophie, « Narrativité anthropologique de la ligne contemporaine. Bailly, Echenoz, Sautière », *Captures*, vol.2, n°2, dossier « Imaginaire de la ligne », 2017, disponible sur : <http://revuecaptures.org/node/917/>

PRIVAT Jean-Marie, « Ethnocritique et lecture littéraire », *Pour une lecture littéraire*, t. 2, *Bilan et confrontations*, DUFAYS Jean-Louis, GEMENNE Louis, LEDUR Dominique (dirs), Bruxelles : De Boeck-Duculot, *Actes du colloque* « La lecture littéraire en classe de français : quelle didactique pour quels apprentissages ? » (Louvain-la-Neuve, 3-5 mai 1995), 1996, p. 76-82.

PRIVAT Jean-Marie, « Un habitus littéraire ? », *Pratiques*, n° 131/132, Metz, CELTED, Université Paul Verlaine, 2006, p. 125-130, disponible sur : www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2006_num_131_1_2122

PRIVAT Jean-Marie, « L'Entre-temps », *Ma montagne. Lectures pluridisciplinaires d'une robinsonnade pour la jeunesse*, PRIVAT Jean-Marie (dir), Metz : CELTED, 2006, p. 119-146.

PRIVAT Jean-Marie, « Parler d'abondance. Logogénèses de la littérature », *Romantisme*, vol. 145, n°3, 2009, p. 79-85, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-79.htm>

PRIVAT Jean-Marie, « Ethnocritique d'une fameuse casquette », *Recherches & Travaux*, n°82, 2013, p. 91-102, disponible sur : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/585>

PRIVAT Jean-Marie, « La Lettre et le Panier. Ethnocritique de Flaubert », *Ethnologie française*, Vol. 44, 2014, p. 651-661, disponible sur : <https://doi.org/10.3917/ethn.144.0651>

PRIVAT Jean-Marie, « La Littératie, entre sur-scolarisation et oralité restreinte. Un cas d'école ? » dans PETITJEAN André (dir), *Didactiques du français et de la littérature, Recherches textuelles* n°14, Metz : CREM, Université de Lorraine, 2016, p. 219-235.

PRIVAT Jean-Marie, « (Et il la regardait.) Un destin entre parenthèses », *Flaubert*, 16/2016, disponible sur : <http://journals.openedition.org/flaubert/2594>

PRIVAT Jean-Marie, « Le Micmac des rites », dans *Le moment réaliste. Un tournant de l'ethnologie*, FABRE Daniel et SCARPA Marie (dirs), Nancy : Éditions universitaires de Lorraine, 2017, p. 225-272.

PRIVAT Jean-Marie, « Le Chapeau de l'arpenteur », *À l'œuvre, l'ouvrier*, MÉNARD Sophie et PRIVAT Jean-Marie (dirs), Nancy : Presses Universitaires de Lorraine, 2017.

PRIVAT Jean-Marie, « Entre les lignes », *Captures*, vol 2, n°2 (novembre), dossier « Imaginaire de la ligne », 2017, disponible sur : <http://revuecaptures.org/node/942/>

SCARPA Marie, « Les poissons rouges sont-ils solubles dans le réalisme ? Lecture ethnocritique d'un "détail" du Ventre de Paris », *Poétique*, n°133, 2003, p. 61-72, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2003-1-page-61.htm>

SCARPA Marie, « Le Personnage liminaire », *Romantisme*, vol. 145, n°3, 2009, p. 25-35, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.htm>

VINSON Marie-Christine, « Le Cru et le Lu. Ethnocritique d'un album pour la jeunesse, *Le géant de Zéralda* », *Horizons ethnocritiques*, PRIVAT Jean-Marie et SCARPA Marie (dirs), Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2010, p. 81-93.

VINSON Marie-Christine, « Bécassine ou comment on fait les bécasses », *Idiots Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, CNOCKAERT Véronique, GERVAIS Bertrand et SCARPA Marie (dirs), Nancy : PUN/Éditions Universitaires de Lorraine, 2012, p. 23-40.

Mais aussi :

<http://www.ethnocritique.com/>

Autour des langages littéraires et cinématographiques

BAKHTINE Mikhaïl, *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1970.

BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris : Éditions du Seuil, 1970.

BAKHTINE Mikhaïl, (V.N. VOLOCHINOV), *Le Marxisme et la Philosophie du langage*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1977.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1984.

BAL Mieke, « Voix/voie narrative : la voix métaphorée », *Cahiers de Narratologie*, 10.1/2001, p. 9-36, disponible sur : <http://journals.openedition.org/narratologie/6909>

BARONI Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris : Éditions du Seuil, 2007.

BARTHES Roland, *Nouveaux essais critiques*, Paris : Éditions du Seuil, 1972, (1967).

BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Gallimard, 1980.

BARTHES Roland, « Sémiologie et urbanisme », *L'Aventure sémiologique*, Paris : Éditions du Seuil, 1985, p. 261-271.

BARTHES Roland, « Rectangle », « Règle », *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*, Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977, Paris : Éditions du Seuil, 2002, p. 158-165.

BAUELLE Yves, « Contribution à une sémantique des noms propres : le cas de l'onomastique romanesque », *Nom propre et nomination*, Actes du Colloque de Brest 21-24 avril 1994, M. Noailly éd., Paris : Klincksieck, 1995, p. 169-180.

BEM Jeanne, *Flaubert, un regard contemporain*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2016.

BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres II*, Paris : Gallimard, 2000, (1931), p. 295-321.

BENJAMIN Walter, « L'Oeuvre d'art à la période de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000, (1939), p. 269-316.

BERTRAND Stéphanie, *André Gide et l'aphorisme. Du style et des idées*, Paris : Classiques Garnier, 2018.

BOUCHARENC Myriam, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2004.

BUTOR Michel, « Composition littéraire et Composition musicale », *Communication & Langages*, 13, 1972, p. 30-34, disponible sur : <https://doi.org/10.3406/colan.1972.3913>

CLÉDER Jean, *Entre littérature et cinéma, les affinités électives*, Paris : Armand Colin, 2012.

CLERC Jeanne-Marie, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture*, Berne : Éditions Peter Lang SA, 1984.

CLERC Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris : Nathan, 1993.

CRÉAC'H Martine et GOSSELIN Katerine, « Écrire en contrepoint. Avant-propos », *Littérature*, 2015/4 (N°180), 2015, p. 5-10, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2015-4-page-5.htm>

DAUNAIS Isabelle, « « Nous étions à l'étude » : Mémoire et voix narrative », *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, HUGO Marie-Pascale et ROCHEVILLE Sarah (dirs), Paris : L'Harmattan, 2004, p. 21-37.

DE GAULTIER Jules, *Le Bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, annoté et présenté par PHILIPPOT Didier, Paris : Éditions du Sandre, 2008, (1892).

DELVILLE Michel, « Activismes et résistances de l'inappétence : Shelley, Melville, Kafka », *La Cuisine de l'œuvre au XIX^e siècle. Regards d'artistes et d'écrivains*, REVERZY Éléonore et MARQUER Bertrand (dirs), Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2013, p. 77-90.

DENIS Sophie, « L'incipit dans le roman français », *Architecture, littérature et espaces*, textes des communications présentées lors du colloque « Littérature, architecture et espaces » organisé en janvier 2004 par la Société française des architectes, réunis par HYPOLITE Pierre, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2006, p. 15-27.

DREUX Emmanuel, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Paris : L'Harmattan, 2007.

EDWARDS Paul, *Soleil noir. Photographie et littérature*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2008.

GAUVIN Lise, *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris : Éditions du Seuil, 2004.

GEISLER Virginie, « La Notion de "corps textile" dans *L'Homme qui rit* », *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIX^e siècle. Sociopoétique du textile*, MONTANDON Alain, Paris : Honoré Champion, 2015, p. 437-448.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris : Éditions du Seuil, 1987.

- HADDAD Gérard, « Le Nom et l'Image », *Nom, prénom, La règle et le jeu*, CHALANSET Alice et DANZIGER Claudie (dirs), Paris : Éditions Autrement, Série Mutations n°147, 1994, p. 47-55.
- HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris : Hachette, 1996.
- HAMON Philippe, « L'image fabriquée : chambres noires », *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris : Librairie José Corti, 2001, p. 43-79.
- JAUBERT Anna, « Nommer et faire être. Pragmatique du nom propre et de l'appellatif », *Seuils du nom propre*, LAURENT Nicolas et REGGIANI Christelle (dirs), Limoges : Lambert-Lucas, 2017, p. 57-66.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978.
- LEUTRAT Jean-Louis et LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Western (s)*, Paris : Klincksieck, 2007.
- MEIZOZ Jérôme, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, Genève : Librairie Droz, 2001.
- MEIZOZ Jérôme, *La Fabrique des singularités, Postures littéraires II*, Genève : Slatkine Érudition, 2011.
- MEIZOZ Jérôme, *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève : Slatkine Érudition, 2016.
- MELLET Laurent, « Écrire le dire et le voir », *L'Oeil et la Voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique*, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2012, p. 107-126.
- MÉNARD Sophie, « Corps parlant, Corps observé », *Émile Zola et les aveux du corps. Les savoirs du roman naturaliste*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 159-187.
- MILCENT-LAWSON Sophie, « Poétiques du défigement chez Giono et Beckett », *Pratiques*, 159-160, 2013, p. 127-146, disponible sur : <https://journals.openedition.org/pratiques/2870>
- MOLINO Jean et LAFHAIL-MOLINO Raphaël, *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*, Arles : Actes Sud, 2003.
- PHILIPPE Gilles et PIAT Julien (dirs), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 2009.
- PIROUX Cyril, *Le Roman de l'employé de bureau ou l'Art de faire un livre sur (presque) rien*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2015.
- POYET Thierry, *La Gens Flaubert. La fabrique de l'écrivain entre postures, amitiés et théories littéraires*, Paris : Lettres Modernes Minard, 2017.

- PRIVAT Jean-Marie, « La “Parodia sacra” dans Boule-de-Suif », *Le Discours religieux, son sérieux, sa parodie en théologie et en littérature, Actes du colloque international de Metz* (juin 1999) publiés sous la direction de BEAUDE Pierre-Marie et FANTINO Jacques, Paris : les Éditions du Cerf, 2001, p. 189-197.
- RABATÉ Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris : Librairie José Corti, 1999.
- RAULT Julien, *Poétique du point de suspension. Essai sur le signe du latent*, Nantes : Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2015.
- REICH Michèle, *Le Comique de l’hybridation et l’exhibition du comique dans les formes dramatiques et paradramatiques contemporaines*, La Plaine Saint Denis : Éditions Connaissances et Savoirs, 2017.
- SCARPA Marie, « Les Fils du destin. Femmes et travaux d’aiguille dans le roman du XIX^e siècle », *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIX^e siècle. Sociopoétique du textile*, MONTANDON Alain (dir), Paris : Honoré Champion, 2015, p. 257-267.
- SCHAPIRA Charlotte, *Les Stéréotypes en français : proverbes et autres formules*, Paris : Éditions Ophrys, 1999.
- SCHENCK Cécile, « Dénominations et renominations dans *Berlin Alexanderplatz* (1929) d’Alfred Döblin », *Le Surnom*, PIFARRÉ Alexandra-Flora et RUTIGLIANO-DASPET Sandrine (dirs), Chambéry : Université de Savoie, 2008, p. 117-144.
- TESTENOIRE Pierre-Yves, « Sur la conceptualisation de la “ langue écrite ” dans les théorisations linguistiques du début du XX^e siècle », *Écriture(s) et représentations du langage et des langues*, 9, 2016, p. 34-46, disponible en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01304756>
- THIBAUDET Albert, *Gustave Flaubert*, Paris : Gallimard, 1999, (1935).
- THIESSE Anne-Marie, *Écrire la France*, Paris : Presses Universitaires de France, 1991.
- TODOROV Tzvetan, « Le Discours de la magie », *Les Genres du discours*, Paris : Éditions du Seuil, 1978, p. 246-282.
- TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*, Paris : Éditions du Seuil, 1981.
- TONNET-LACROIX Éliane, *Après-guerre et sensibilité littéraire (1919-1924)*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1991.
- TONNET-LACROIX Éliane, *La Littérature de l’entre-deux-guerres (1919-1939)*, Paris : Nathan, 1993.
- VAXELAIRE Jean-Louis, *Les Noms propres une analyse lexicologique et historique*, Paris : Honoré Champion, 2005.

VIGNES Sylvie et MILCENT-LAWSON Sophie, *Les Âmes fortes*, Neuilly-sur-Seine : Éditions Atlande, 2016.

WOLF Nelly, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris : Presses universitaires de France, 1990.

WOLF Nelly, « Fiction et diction démocratiques », *Les Voix du peuple et leurs fictions*, PETITJEAN André et PRIVAT Jean-Marie Privat (dirs), Recherches Textuelles n°7, Metz : CELTED, 2007, p. 19-37.

WOLF Nelly, *Proses du monde les enjeux sociaux des styles littéraires*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2014.

Autour des notions de littératies, numératies et oralités

BARBIER Frédéric, « le Livre qui flotte... et qui coule », 2017 disponible sur :

<https://histoire-du-livre.blogspot.com>

BELMONT Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris : Gallimard, 1999.

BELMONT Nicole, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, Paris : Éditions José Corti, 2007.

BELMONT Nicole, *Petit-Poucet rêveur. La poésie des contes merveilleux*, Paris : Éditions José Corti, 2017.

BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges symboliques*, Paris : Fayard, 1982.

CERTEAU Michel de, « Le Parler des pas perdus », *L'Invention du quotidien*, Paris : Gallimard, 1990, p. 147-154.

CRUMP Thomas, *Anthropologie des nombres. Savoir-compter, cultures et sociétés*, Paris : Seuil, 1995.

DESPOIX Philippe, « Document : Oralité - un inédit de Paul Zumthor. », *Intermédialités/Intermediality*, numéro 12, automne 2008, p. 164-167, disponible sur : <https://doi.org/10.7202/039238ar>

FAURE Marie-France, « Littératie : statut et fonctions de l'écrit », *Le Français aujourd'hui*, n°174, 2011/3, p. 19-26, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2011-3-page-19.htm>

FURET François et OZOUF Jacques, *Lire et écrire, l'alphabétisation des français de Calvin à Jules Ferry*, Paris : Éditions de Minuit, 1977.

GARDEY Delphine, *Écrire, calculer, classer comment une révolution de papier a transformé les sociétés contemporaines (1800-1940)*, Paris : Éditions La Découverte, 2008.

- GOODY Jack, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.
- GOODY Jack, *La Logique de l'écriture. Aux origines des sociétés humaines*, Paris : Armand Colin, 1986.
- GOODY Jack, *The Power of the Written Tradition*, Washington and London : Smithsonian Institution Press, 2002.
- GOODY Jack, « Oralité et modernité dans les organisations bureaucratiques », *Communication et langages*, volume 136, numéro 1, 2003, p. 4-12, disponible sur : <https://doi.org/10.3406/colan.2003.3198>
- GOODY Jack, « Conduite sociale et compétence écrite », *Intermédiatités*, (13), 2009, p. 197-205, disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2009-n13-im3872/044047ar/>
- GUÉRIN Michel, *Philosophie du geste*, Arles : Actes Sud, 2011.
- HAGÈGE Claude, *L'Homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris : Fayard, 1985.
- INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles : Zones sensibles, 2011.
- KRZYWKOWSKI Isabelle, *Machines à écrire. Littérature et technologies du XIX^e au XX^e siècle*, Grenoble : ELLUG, Université Stendhal, 2010.
- LAHIRE Bernard, « Lectures populaires : les modes d'appropriation des textes », *Revue française de pédagogie*, volume 104, 1993, p.17-26, disponible sur : <https://doi.org/10.3406/rfp.1993.1285>
- LANGLOIS Roberte, *Les Précurseurs de l'oralité en Europe, de l'oral à la parole vivante*, Mont-Saint-Aignan : Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2012.
- LE GOFF Jacques, « La Logique du purgatoire. Mutation des cadres mentaux : le nombre », *La naissance du purgatoire*, Paris : Gallimard, 1981, p. 307-310.
- MAC LUHAN Marshall, *La Galaxie Gutenberg, la Genèse de l'homme typographique*, Paris : Gallimard, 1977.
- MANGUEL Alberto, *Une histoire de la lecture*, Arles : Actes Sud, 1998.
- MESCHONNIC Henri, « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue française*, 56, 1982, p. 6-23.
- MELOT Michel, *Livre*, Paris : L'œil Neuf éditions, 2006.
- OLSON David Richard, « Représenter le monde en cartes, schémas, formules, images et textes », *L'Univers de l'écrit*, Paris : Éditions Retz, 2010, (1998), p. 221-259.
- ONG Walter, *Oralité et écriture (la technologie de la parole)*, Paris : Les Belles Lettres, 2014, (1982).

PRIVAT Jean-Marie, « Pr. Jack Goody (1919-2015) », *Revue française de pédagogie*, 2015/1 (n°190), 2015, p. 115-120, disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-pedagogie-2015-1-page-115.htm>

STEINER Georges, *Le Silence des livres*, Paris : Arléa, 2007.

TWITCHELL HALL Edward, *Le Langage silencieux*, Paris : Éditions du Seuil, 1984, (1959).

WAQUET Françoise, *Parler comme un livre, L'oralité et le savoir (XVI^e –XX^e siècle)*, Paris : Éditions Albin Michel, 2003.

ZUMTHOR Paul, *La Mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris : Éditions du Seuil, 1993.

Autour des sciences humaines et sociales

ALBERT Pierre, « Remarques sur la stagnation des tirages de la presse française de l'entre-deux-guerres. », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 18 N°4, Octobre-décembre 1971. Etudes d'histoire de la presse (XVII^e-XX^e siècles), p. 539-550, disponible sur : <https://doi.org/10.3406/rhmc.1971.2168>

ALDRIN Philippe, *Sociologie politique des rumeurs*, Paris : Presses Universitaires de France, 2005.

ARIÈS Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris : Éditions du Seuil, 1975.

ARIÈS Philippe, *L'Homme devant la mort, 2. La Mort ensauvagée*, Paris : Éditions du Seuil, 1977.

AUDISIO Gabriel, *Des paysans XV^e-XIX^e siècle*, Paris : Armand Colin, 1988.

AUGÉ Marc, « Qui est l'autre ? Un itinéraire anthropologique », *L'Homme*, n° 103, 1987, p.7-26, disponible sur : https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1987_num_27_103_368854

AUGÉ Marc, « L'Autre proche », *L'Autre et le semblable*, SEGALEN Martine (dir), Paris : Presses du CNRS, 1989, p. 19-33.

AUGÉ Marc, *Une ethnologie de soi. Le temps sans âge*, Paris : Seuil, 2014.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, 2012, (1957).

BAUDRILLARD Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris : Gallimard, 1976.

BAUDRY Patrick, *La Place des morts. Enjeux et rites*, Paris : Armand Colin, 1999.

- BELMONT Nicole, « Superstition et religion populaire », *La Fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, réunis par IZARD Michel et SMITH Pierre, Paris : Gallimard, 1979, p. 53-70.
- BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.
- BENSA Alban, « Images et usages du temps », *Terrain*, n°29, 1997, p. 5-18, disponible sur : <http://journals.openedition.org/terrain/3190>
- BIANQUIS Isabelle, *L'Alcool. Anthropologie d'un objet-frontière*, Paris : L'Harmattan, 2012.
- BOURDIEU Pierre et SAYAD Abdelmalek, *Le Déracinement, la Crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*, Paris : les Éditions de Minuit, 1964.
- BOURDIEU Pierre et BOURDIEU Marie-Claire, « Le Paysan et la Photographie », *Revue française de sociologie*, 6-2, 1965, p. 164-174, disponible sur : https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1965_num_6_2_1897
- BOURDIEU Pierre, « La Définition sociale de la photographie », BOLTANSKI Luc, CASTEL Robert, CHAMBOREDON Jean-Claude et BOURDIEU Pierre (dirs), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1965, p. 107-138.
- BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris : Éditions du Seuil, 2000, (1972).
- BOURDIEU Pierre, « Une classe objet », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 17-18, novembre 1977, La Paysannerie, une classe objet, 1977, p. 2-5, disponible sur : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1977_num_17_1_2572
- BOURDIEU Pierre, *La Distinction*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.
- BOURDIEU Pierre, « Le Capital symbolique », *Le Sens pratique*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 191-207.
- BOURDIEU Pierre, *Le Bal des célibataires, crise de la société paysanne en Béarn*, Paris : Éditions du Seuil, 2002, (1989), [1^{ère} Éd. *Annales*, 4-5 juillet-octobre 1972, p. 1105-1127].
- CERTEAU Michel de et GIARD Luce, « Entre-deux », *L'Invention du quotidien.2. Habiter, cuisiner*, CERTEAU Michel de, GIARD Luce, MAYOL Pierre (dirs), Paris : Gallimard, 1994, p. 189 -210.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, « Introduction : rhizome », *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 9-37.
- DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard, 2005.
- ELIAS Norbert, *La Civilisation des mœurs*, Paris : Calmann-Lévy, 1969.

ELIAS Norbert, traduit par MUEL-DREYFUS Francine, « Remarques sur le commérage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 60, novembre 1985, Images “populaires”, p. 23-29, disponible sur : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1985_num_60_1_2285

ELIAS Norbert, *La Société des individus*, Paris : Fayard, 1997, (1991).

ENGAMMARE Max, *L'Ordre du temps. L'invention de la ponctualité au XVI^e siècle*, Genève : Droz, 2004.

ESTOILE Benoît de l', *Le Goût des Autres. De l'exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris : Flammarion, 2010, (2007).

FABRE Daniel, « Nouvelles approches : en ethnologie des sociétés européennes : les pratiques symboliques », *La Recherche en sciences humaines 1979-1980*, Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1981, p. 69-74.

FABRE Daniel, « La Voie des oiseaux Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, tome 26, n°99, 1986, p. 7-40, disponible sur : <https://doi.org/10.3406/hom.1986.368712>

FABRE Daniel, « Le Retour des morts », *Études rurales*, n°105-106, 1987, p. 9-34, disponible sur : <https://doi.org/10.3406/rural.1987.3177>

FABRE-VASSAS Claudine et FABRE Daniel, « Du rite au roman », préface de *Coutume et destin*, VERDIER Yvonne, Paris : Gallimard, 1995, p. 7-37.

FAVRET-SAADA Jeanne, *Les Mots, la mort, les sorts*, Paris : Gallimard, 1977.

FINE Agnès et OUELLETTE Françoise-Romaine, « Introduction. La révolution du nom dans les sociétés occidentales contemporaines », *Le Nom dans les sociétés occidentales contemporaines*, FINE Agnès et OUELLETTE Françoise-Romaine (dirs), Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, p.13-43.

FISCHER Gustave-Nicolas, « le Bureau, Espace de la vie quotidienne », *L'Empire du bureau : 1900-2000*, catalogue de l'exposition, 15 février-15 mai 1984, Paris, Musée des Arts décoratifs, Paris : Berger-Levrault, p. 17-35.

FOUCAULT Michel, « Les Corps dociles », *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 1985, p. 137-171.

FOUCAULT Michel, « Le Langage de l'espace », *Dits et écrits*, Paris : Gallimard, 2001, (1964) p. 435-440.

FROISSART Pascal, *La Rumeur*, Paris : Belin, 2002.

GIARD Luce, « Faire-la-cuisine », *L'Invention du quotidien.2. Habiter, cuisiner*, CERTEAU Michel de, GIARD Luce, MAYOL Pierre (dirs), Paris : Gallimard, 1994, p. 213-350.

GOODY Jack, *La Culture des fleurs*, Paris : Seuil, 1994.

- GRIGNON Claude et PASSERON Jean-Claude, *Le Savant et le Populaire*, Paris : Éditions du Seuil, 1989.
- HEINTZEN Jean-François « Maxou », « Le canard était toujours vivant ! De Troppmann à Weidmann, la fin des plaintes criminelles, 1870-1939 », *Criminocorpus*, Musique et Justice, Portraits d'accusés et figures de criminels en musique, 2013, p. 1-38, disponible sur : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/2562>
- HUSTON Nancy, *Dire et interdire*, Paris : Payot & Rivages, 2002, (1980).
- JOLAS Tina et ZONABEND Françoise, « Gens du finage, gens du bois », *Une campagne voisine*, ZONABEND Françoise, PINGAUD Marie-Claude, JOLAS Tina et VERDIER Yvonne (dirs), Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, (1973), p. 37-63.
- KALIFA Dominique, *L'Encre et le Sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris : Fayard, 1995.
- KALIFA Dominique, *La Culture de masse en France. 1. 1860-1930*, Paris : Éditions La Découverte, 2001.
- KALIFA Dominique, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris : Seuil, 2013.
- LARDELLIER Pascal, *Les Nouveaux Rites. Du mariage gay aux Oscars*, Paris : Belin, 2005.
- LE BAIL Marie-Laure, « Le Mort sur le vif », *La Mort difficile, Hésiode 2, Cahiers d'ethnologie méditerranéenne*, Carcassonne : GARAE, 1994, p. 157-177.
- LE GOFF Jacques et RÉMOND René, *Histoire de la France religieuse*, Paris : Seuil, 1992.
- LE ROY LADURIE Emmanuel, « La Domus à Montailou au XIV^e siècle », *Ethnologie Française*, Tome 3, n°1-2, 1973, p. 43-62.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris : Plon, 1962.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Mythologiques III. L'origine des manières de table*, Paris : Plon, 1968.
- MAERTENS Jean-Thierry, *Dans la peau des autres. Ritologiques 4*, Paris : Éditions Aubier Montaigne, 1978.
- MAGET Marcel, « Problèmes d'ethnographie européenne », *Ethnologie générale*, POIRIER Jean (dir), Paris : Gallimard, 1968.
- MARESCA Sylvain, « L'Introduction de la photographie dans la vie quotidienne », *Études photographiques*, 15/ novembre 2004, p. 61-77, disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/395>
- MAUNIER René, *Introduction au folklore juridique*, Paris : Les Éditions d'art et d'histoire, 1938.
- PASTOUREAU Michel, *Les Couleurs de nos souvenirs*, Paris : Éditions du Seuil, 2010.

- PASTOUREAU Michel et SIMONNET Dominique, *Les Couleurs expliquées en images*, Paris : Seuil, 2015.
- PEATRIK Anne-Marie, « L'Océan des âges », *L'Homme*, 167-168, 2003, p. 7-23, disponible sur : <http://journals.openedition.org/lhomme/21476>
- PETER Jean-Pierre, « Linges de souffrance, texture de chair. Problèmes et stratégies du pansement », *Ethnologie française*, T. 19, 1989/1, Paris : Presses Universitaires de France, 1989, p. 75-82.
- POMIAN Krzysztof, *L'Ordre du temps*, Paris : Gallimard, 1984.
- POUILLON Jean, « Remarques sur le verbe "croire" », *La Fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, réunis par IZARD Michel et SMITH Pierre, Paris : Gallimard, 1979, p. 43-51.
- PRIVAT Jean-Marie, « Un gros livre noir ... » : Un entretien sur le folklore avec Jean-Marie Privat dans *L'Art du folklore, Europe-Afrique-Amériques*, CARIZ Méлина, DELMOTTE-HALTER Alice, ROTH Salomé et TRANCART Vinciane (dirs), avec la collaboration de Jean-Marie Privat, Nancy : PUN-Éditions Universitaires de Lorraine, coll « EthnocritiqueS. Anthropologie de la littérature et des arts », 2014, p. 273-312.
- Revue du folklore français/organe de la Société du folklore français*, janvier-février 1930, n°1 « Plan d'enquête », p. 41, disponible sur : <https://gallica.bnf.fr>
- RIVIÈRE Claude, *Les Rites profanes*, Paris : Presses universitaires de France, 1995.
- SCHNEIDER William H., « Les expositions ethnographiques du Jardin zoologique d'acclimatation », *Zoos humains Au temps des exhibitions humaines*, BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal, BOETSCH Gilles, DEROO Éric et LEMAIRE Sandrine (dirs), Paris : La Découverte, 2004, (1982), p. 72- 80.
- SÉBILLOT Paul, « La Faune et la Flore », *Le Folk-lore de France*, tome 3, Paris : Éditions Guilmoto, 1906.
- SEGALEN Martine, *Mari et femme dans la société paysanne*, Paris : Flammarion, 1980.
- SEGALEN Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris : Armand Colin, 2017, (1998).
- SIMMEL Georg, *Les Grandes Villes et la Vie de l'esprit*, Paris : Éditions de l'Herne, 2007.
- TISSERON Serge, *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris : Flammarion, 1996.
- THOMAS Louis-Vincent, *Rites de mort*, Paris : Fayard, 1985.
- VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, « Le Tyran boiteux : d'Œdipe à Périandre », *Œdipe et ses mythes*, Paris : Éditions La Découverte, 1986, p. 54- 78.
- VAN GENNEP Arnold, *Les Rites de passage*, Paris : Picard, 1981, (1909).

- VAN GENNEP Arnold, *Le Folklore français. Cérémonies familiales : du berceau à la tombe*, Paris : Robert Laffont, 1998, (1943).
- VERDIER Yvonne, « Pour une ethnologie culinaire », *L'Homme*, tome 9 n°1, 1969, p. 49-57, disponible sur : <https://doi.org/10.3406/hom.1969.367018>
- VERDIER Yvonne, « Faire les morts », *Une campagne voisine*, ZONABEND Françoise, PINGAUD Marie-Claude, JOLAS Tina et VERDIER Yvonne (dirs), Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, (1976), p. 307-310.
- VERDIER Yvonne, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris : Gallimard, 1979.
- VOVELLE Michel, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris : Gallimard, 2000, (1983).
- WEBER Eugen, *La France des années 30. Tourments et perplexités*, Paris : Fayard, 1995.
- WEBER Eugen, *La Fin des terroirs 1870-1914*, Paris : Fayard, 2011.
- ZONABEND Françoise, « Jeux de noms », *Une campagne voisine*, ZONABEND Françoise, PINGAUD Marie-Claude, JOLAS Tina et VERDIER Yvonne (dirs), Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, (1979), p. 241-280.

Annexes

Tous les documents suivants sont des photographies d'un tapuscrit, copie du manuscrit de *Brûlebois* conservé à la Médiathèque du Grand Dole sous la référence suivante : Cote : **Ts 198** | 33901002665347 Manuscrit de Brûlebois copie n. 17, consulté et photographié le 9 mai 2018.

1. Photographie de la page 19

11
apicula anni. Ses vêtements, provenant de quelque largeur d'une âme
pitoyable, étaient toujours trop grands. Son veston se donnait des airs de redingote
et ses culottes, autre que diminuées par un large pli au bras des jambes, se
trouvaient en accordéon, dignes d'inspirer Charlot. Il était généralement coiffé
d'une casquette à mailles rebâties, posée sur ses cheveux ébouriffés, timidement, comme
un chapeau neuf sur la tête d'un premier communiant.
Briébris était un Doux. [Ses yeux ne brillaient point pour la haine ou les
concupiscences mauvaises. Ses convulsions n'allaient pas au delà d'un litre de
vin ou à la vigueur d'un tonneau qui lui paraissaient être la fin raisonnable
de toute activité humaine. A l'âge de cinquante sept ans, il avait gardé intacte
la faculté de s'étonner de tout choses les plus simples, dispersant son intelligence
mobile et curieuse sur tout ce qui l'entourait.
Le génie de Briébris n'avait rien d'analytique. Briébris se laissait féter
par la vie sans se préoccuper des relations de cause à effet, sinon pour
des phénomènes aisément compréhensibles, tels que le goût de bouillon qui était
le vrai fléau de M^{lle} Ellison, le retard d'un express ou la mauvaise humeur du
préposé aux bagages. Mais il possédait un sens très sûr des harmonies im-
= médiate qui précèdent des alliances de couleurs, d'objets, d'individus. C'est
ainsi que les chapeaux garnis d'autruche de même la tête de gare d'arrivées lui
étaient une souffrance toujours renouvelée. Il lui plaisait, d'autre part, que les
paysannes apportassent à la ville leurs œufs sans des bourniches; ce mot: bourniche
autant que l'objet lui-même, lui semblait un miracle d'adaptation à ces honnêtes vil-
lages. Et s'il aimait à rester curieux, c'était peut-être qu'il n'avait
pas un goût prononcé pour l'hygiène, mais aussi parce qu'il y sentait un accord
avec l'opinion qu'on avait de sa personne.
Le verbe de Briébris, [Bien qu'il eût de l'aisance] et de la courtoisie]

2. Photographie de la page 121

121 - Après, je ne veux rien faire. Je veux flâner. Ici est-ce que vous voyez, maintenant on ne sait plus ne rien faire, il n'y a plus de vrais parasites. Les gens qui ne travaillent pas sont au golf, dansent le jazz, aiment des bijoux ou se battent les fesses pour avoir des voitures. Brulebois avait l'art de s'amuser de rien. Il m'a laissé un héritage et je veux être un prêtre du dimanche... J'ai du temps devant moi. Je n'aurai aucun souci, je me regarderai vivre. Je me lève tard le matin. En attendant, je visiterai la fête Thuin avec les arroseurs. Je lui dirai: "Tous allez irer de l'eau, fire Thuin?" Il répondra: "Tous, je suis sûr de l'eau." De temps en temps j'irai à la pêche, une fois par semaine au cinéma et tous les soirs à l'opérette au même café. Je m'abonnerai au Temps, pour ne pas lire de journaux et si vous tombez malade, je partirai en voyage jusqu'à votre mort. Je n'ai jamais dit que je sois heureux...

Bientôt ~~on~~ frappe du poing sur la table:

- Non le Dieu, ne parle pas comme ça. Tiens, si j'avais le pied encore un peu vif, je te frotterais les fesses...

- Ça n'a rien de bien. On s'en va? La lune, on s'en va...

Au fond de la salle deux hommes disputent, séparés par une bouteille et quelques cigarettes. Le hauffai est à Brestki:

- C'est quelle cette histoire d'extra fini. Les copains ne veulent plus rien entendre, tu le sais comme moi...

Et dans la salle du Morton Bar qui éclaircit le jour sur d'un matin de décembre, il n'est encore un dieu que n'animé plus le souffle de Brulebois, Brulebois large d'épaules et fess de cul, feignant, secolot et propre à rien. Brulebois ~~est~~ di'bonnaire devant les hommes, sur devant Dieu.

Dôle, 23 avril 1925

3. Photographie de la page 6

5
A côté de la belle maison à deux étages des Reboudis, La Lune habitait,
dans un immeuble lépreux, une espèce de cave divisée en deux compartiments,
dans laquelle on descendait par deux marches de pierre, trantes comme les
bonnes kilométriques. La première pièce, la plus grande, prenait jour
sur la rue par une fenêtre étroite qui était bien plutôt un soupirail.
Là, il faisait sa cuisine et tenait ses engins de pêche. La pièce du fond,
sans fenêtre ni porte lui servait de chambre à coucher. Une opulente odeur
de fêlé cuit, d'astivots et de graisse rance flottait dans cette cave aux murs
blanchis à la chaux et embellis par les pages majuscules du supplément
illustré du "Petit Journal". Il y avait, en outre des portraits des trois derniers
Présidents de la République, le Tsar Alexandre III, en uniforme d'amiral,
au débarcadère de Toulon, et une image représentant la capture de Lamoury,
qui chautait à l'œil tout particulièrement.
Dans ce tombeau étroit, La Lune avait joué pendant dix ans l'un de ces
pauvres que rien n'avait troublé. Au retour de la pêche, il faisait sa cuisine,
dénat, remaillait un filet, feuilletait le catalogue de Saint Etienne et
se couchait dans un calme plein. [Son esprit ne travaillait guère que pour
les besoins de son métier où l'intuition et l'habitude avaient plus de part que
le raisonnement; il ignorait les orages de cœur. Les femmes ne l'occupaient
pas beaucoup et quand il éprouvait le besoin de satisfaire au génie de
l'espèce, il trouvait faiblement des bras accueillants, peu soucieux qu'il était
de considérations esthétiques. Cette gaieté animale, fortifiée par
dix années d'habitudes, barricadée par un égoïsme éprouvé, un être
la bouillotte, qui sut irriter dans l'âme de La Lune les joies, les déceptions
et les angoisses de la Passion Pure.]

4. Photographie de la page 95

15 La bourgeoisie fut que il devint très jaloux, jusqu'à ce qu'il ne trouvait plus en lui-même de quoi se consoler des infidélités de la jeune femme. Avec elle, il se mit à haïr les dancings entre lesquels il fit un choix pour la mettre dans sa loge. Il ne soupçonnait même plus que elle allait seule faire la mouche à chat et luttait sans le voir lorsqu'elle allait chez son infidèle. Au lieu de le voir, il s'efforça de la diriger, lui interdisant toutes fréquentations qui lui déplaisaient, fut sévère pour la visite de son père et blâma tout ce qui n'était pas sous son contrôle, se censurant d'exagerer jusqu'à des détails de coquette.

Coralie ne se rebella point. Cette soumission avait pour elle une valeur immense : celle d'une femme d'un caractère incommode, toujours en quête d'un prétexte, d'un motif de révolte. Elle se résolut à se soumettre, elle joignit le respect de son père à la direction d'un maître et devint une amante avide. Charles, absorbé par son rôle d'éducateur, se félicita d'abord des améliorations qu'il constatait dans le caractère de son amie. Puis il ne tarda point à s'apercevoir que son nouveau bonheur était très incomplet et qu'il éprouvait à diriger Coralie une satisfaction ~~de~~ du même ordre que celle qu'il aurait eue à diriger une jeune modeste.

Son imagination et son besoin de tristesse, ne trouvant pas en Coralie le quoi se satisfaire, se reportèrent sur ses souvenirs. Le portrait qu'il vit à Charles de la maison de la rue des Nèfles, de ses cousins, des parties de pêche avec La Lune, de Brûlé Bois aussi, Brûlé Bois large d'épaules et bas de cul, ruminant, là bas, dans la cour de la juive, les miris respectifs des boissons qui sont bonnes : Vin rouge, vin blanc, Guignolet, amarette, uruguay, terronath, am...

Résumé

Cette étude propose de questionner les correspondances entre l'architecture apparente ou non des premiers romans de Marcel Aymé (1902-1967) et la présence des nombreux « faits d'oralité » à l'œuvre ou mis en œuvre. L'approche ethnocritique de ces récits permet de croiser une poétique du romanesque et une anthropologie du symbolique. Nous nous appuyons tout d'abord sur la théorie du « roman parlant » liée à l'entre-deux guerres, période même de l'arrivée de Marcel Aymé dans le champ littéraire. Nous cartographions ensuite la présence et la conscience de la raison graphique en observant les jeux et enjeux d'une écriture composite. En effet, nous percevons à la fois les échos intertextuels avec la littérature classique mais aussi un intérêt pour d'autres formes de langages littéraires et cinématographiques. L'attention particulière à la voix narrative, le recours au burlesque et à l'ironie participent à la compréhension des choix esthétiques du jeune romancier et au style culturel de ces romans. Au centre de cette analyse, les personnages sont interrogés dans leur quête d'identité et dans leurs façons d'être en prise avec des systèmes étatiques et sociaux qui se concrétisent en particulier dans l'état-civil. Le rapport à l'image et la puissance de la numératie complètent la dynamique complexe de cette recherche identitaire. Voix publiques ou privées, singulières ou collectives, sonnantes ou dissonantes se font entendre dans la narration et sont examinées alors comme témoins des tensions culturelles internes aux communautés représentées. Une dernière partie lit les belligérances et/ ou les coalescences de l'habitus littéraire et des oralités vivaces telles qu'elles apparaissent dans les romans de notre corpus (*Brûlebois*, *Aller retour*, *La Table-aux-Crevés*). Cette étude se veut aussi ouverte sur le monde ayméen dans son ensemble, attentive aux passerelles entre toutes les publications de l'auteur des articles de presse aux pièces de théâtre.

Abstract

This study proposes to examine the relationship between the visible or non-visible structure of the first novels by Marcel Aymé (1902-1967) and the presence of numerous aspects of orality in the novels. An ethnocritical approach to these narratives makes it possible to combine a poetics of the novel with an anthropology of symbols. We base our study first of all on a theory of the “talking novel” (“roman parlant”) related to the period between the two world wars, which corresponds to the period when Marcel Aymé began publishing his work. Then we trace the presence and awareness of writing (as opposed to orality) through an examination of the stylistic effects of what could be called a composite form of writing and the role of these effects in the overall strategy of the author. In effect, we perceive intertextual echoes of the classics but also an interest in new forms of literary and cinematographic expression. The particular attention to narrative voice, but also the presence of the burlesque and of irony, are elements that help one to understand the aesthetic choices of the young author and the cultural style of his novels. In the central part of this analysis the characters are studied in the perspective of their search for identity and of their way of coming to terms with the public and social systems with which they are confronted through events involving their civil status (marriage, death, etc.). Their relationship with the image and power of numeracy is another important dimension of the complex dynamics of this search for identity. The voices that one hears in the narration, public or private, individual or collective, consensual or dissenting, are examined for the clues they yield concerning the cultural tensions present within the communities represented in the novels. The last part of the thesis examines the conflict and convergence between literacy as a “habitus” and the living traces of orality as they appear in the novels of the corpus (*Brûlebois*, *Aller retour*, *La Table-aux-Crevés*). This study also aims at being open to the world of Marcel Aymé as a whole and at being attentive to the interrelations between all the publications of the author, including his newspaper articles and his plays.