



HAL
open science

Le castiau des réenchantements

Stéphane Hirschi

► **To cite this version:**

Stéphane Hirschi. Le castiau des réenchantements. Nord' - revue de critique littéraire des Hauts-de-France, 2015, 2 (66), pp.63-75. 10.3917/nord.066.0063 . hal-03234134

HAL Id: hal-03234134

<https://uphf.hal.science/hal-03234134v1>

Submitted on 15 Oct 2024

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.

LE CASTIAU DES RÉENCHANTEMENTS

Stéphane HIRSCHI

Bérimont a été souvent chanté, et plusieurs des poèmes cités dans ce dossier l'ont été. Parfois il s'agit de poèmes déjà publiés et mis en musique ensuite, comme « Je crois en la loi » par Jacques Bertin ou « Stances » par James Ollivier, à qui il est dédié ; parfois aussi Bérimont a écrit directement des paroles de chansons, ne se contentant pas d'être passeur des chansons d'autrui dans ses émissions radiophoniques, et *La Chanson de la grenouille* composée par Michel Aubert en est un exemple.

Ce goût pour le chanson et ce qui chante me semble une voie d'écoute propice à souligner le charme à l'œuvre également dans un roman comme *Le Bois Castiau*¹. Roman d'enfance comme l'a souligné Philippe Delerm dans sa Préface, récit ancré dans une région sans être régionaliste, comme l'a précisé Bérimont lui-même en entretien², ce texte s'avère aussi un tissu dont les enchantements, derrière la trame narrative, pourraient bien relever d'une discrète chaîne de chants, que je vais tenter d'éclairer un peu.

Il s'agit d'un récit décrivant un monde où « la coutume exigeait que chacun des convives payât son écot en chansons » (130), où l'on avait l'habitude de recopier des « cahiers de chansons » à la veillée mais où les festivités égayées par les chants, ces agapes héritées des saturnales de Brueghel ou Jordaens, sont toujours teintées d'une latence tragique :

[...] devant la gravité des gestes et la qualité des silences, on comprenait la scène du repas d'adieu, celle de l'au-revoir des amis, la Cène. L'idée que ce

1 — Toutes nos références dans cet article renverront à la récente réédition du *Bois Castiau*, éd. Le Castor Astral/Les Venterniers, 2015, dont la pagination figurera entre parenthèses dans le corps du texte.

2 — « Nous aurions intérêt à ce que chaque écrivain, chaque individu soit ainsi : planté dans une terre, ancré dans un climat. Ce qu'il faut craindre, c'est que l'enracinement devienne particulariste, qu'il implique les choses coincées, étriquées, restrictives, qui s'accroissent derrière ce mot. », Entretien avec Marie-Hélène Fraïssé, en postface au *Bois Castiau*, p. 250.

pouvait être la dernière fois, que l'on ne serait peut-être jamais plus exactement ensemble de la même façon, qu'il y aurait des morts et des absents à la prochaine réunion, présidait au banquet, gonflait le cœur de mélancolie. (131)

L'art et la pratique chanssonnière sont ainsi explicitement reliés à la menace permanente d'une « dernière fois », dont le genre chanson, du fait de la brièveté inhérente à ses œuvres, offre une saisissante représentation, qui parcourt, anime et colore tout le roman.

Ainsi, le tableau de ces repas de famille où l'on chante sur fond d'un potentiel adieu, prépare et annonce le récit, flamboyant et intense, des derniers instants du grand-père Ernest, une « scène historique et socratique » relevant de la mythologie familiale, où Ernest, pris de malaise, annonce à sa servante son imminent trépas, selon une formule où le jeu de répétition, en soulignant la solennité, crée aussi la musicalité d'un refrain :

« Quand ce caillot de sang arrivera au cœur, vous m'entendez bien Marinette, quand ce caillot de sang arrivera au cœur, je vais tomber raide mort ! » (134)

À l'instar d'une chanson où les paroles visent à retarder l'inéluctable fin qu'on sait proche dès les premiers mots, les phrases suivantes du texte ont alors fonction de dilater l'instantané, de faire durer les ultimes instants du patriarche – le texte mimant l'agonie et surtout le désir de vie jusqu'au bout de celui dont s'impose un dernier portrait en gloire – dont le départ est même retardé par une intervention du narrateur, comme un délai de grâce, une bribe de rémission ralentissant ce compte à rebours suprême :

Puis le grand vieillard silencieux, le barbare brun à la moustache tombante, au torse de lutteur, attendit une interminable minute l'échéance de sa prophétie.

Je voudrais ne rien contester de cette fin lucide et digne, de ce dénouement d'une belle existence d'homme. Pour moi, comme pour sa descendance, l'ancêtre est mort debout, fusillé par une salve de son sang, les yeux fixés sur les orbites de la camarade. (134)

On voit ici – et on entend, quand la fin s'énonce en cascades, déclinée en « échéance », « fin », « dénouement », « mort » enfin, mais néanmoins encore prolongée par « fusillé », la phrase accouchant alors d'une métaphore inattendue au moment où l'on croyait tout déjà joué – on voit donc à quel point Bérिमont avait naturellement acquis les rythmes et les tensions inhérents au genre chanson : une structure d'agonie³, où la vie est d'autant mieux exaltée, comme dans les banquets, qu'on la sait toujours en suspens, menacée. Il s'agit pour lui, même dans sa prose, de chanter les merveilles qu'on sait précieuses car périssables,

3 — La cantologie définit la chanson comme *un air fixé par des paroles*, l'air étant une ligne mélodique facile à mémoriser, d'où une nécessaire brièveté de l'ensemble. Toute chanson, quel qu'en soit le thème, repose donc sur une *structure d'agonie*, facile à repérer par exemple dans *Ne me quitte pas* de Jacques Brel : tout y est joué dès les premiers mots, et pourtant la chanson se dilate pendant plus de trois minutes, entre rebonds et répétitions, à l'instar des ultimes moments de Grand-Père Ernest.

et de les semer en petits cailloux dessinant leur chapelet au sein du roman, en grains d'épiphanies, d'éclats en précipités, ou d'efflorescences en chutes.

Épiphanies

De fait, *Le Bois Castiau* s'avère ponctué par des effets de concentration, de raccourcis. De nombreux tableaux y ouvrent sur une narration possible, juste esquissée ou suggérée, des scènes ou des figures semblent porteuses d'une chanson latente, d'un développement en couplets, comme cette vision – nourrie par le Rimbaud qui écrivait « Villes » dans ses *Illuminations* – du pont de Maubeuge, au-dessus des rails et de leur potentiel onirique :

Le crépuscule tombait lorsque nous atteignions le pont du chemin de fer, d'où nous apparaissait la ville illuminée. De lourdes locomotives glissaient sous nos pieds, crachant des jets de vapeur blanche qui se défaisaient en touffes autour de nous. Cela sentait le charbon, la terre humide et l'aventure. (185).

La conjonction liminaire du verbe « apparaître » et de l'adjectif « illuminée » en début de tableau est sans équivoque. Bérumont, inspiré par Rimbaud, compose ses propres voies d'accès au mystère, et ici aux mystères urbains. La sexualisation des locomotives, avec leurs « jets de vapeurs blanches » et leurs « touffes » participe du même principe de fascination pour d'autres mystères encore, ceux de la vie. Et intervient alors un rythme ternaire, à la fois naturel pour les deux premiers termes, et soudain déroutant pour devenir zeugma lorsqu'au charbon et à la terre humide succède « l'aventure ». La phrase révèle alors l'inattendu derrière le prosaïque, la force d'invention qui peut sourdre d'un décor pourtant commun. Le charbon, associé au nord depuis *Germinal*, remonte ainsi subrepticement à la surface de cette « terre humide » sexualisée et en attente de labours après la description des locomotives à la phrase précédente, et la prose tire alors parti de ce premier élan pour le transfigurer en ouverture totale au monde, aux hasards, qu'appelle le mot « aventure ». Les sonorités de conserve se libèrent, et il est aisé d'entendre par métathèse, sous « cela sentait le charbon » un « cela chantait le charbon » qui vient naturellement à la bouche. L'aventure est à fleur de lèvres et d'imagination : après deux nouvelles phrases rimbaldiennes où les couleurs des « Voyelles », rouge, violet, ombre, accompagnent un nouveau « train illuminé », le paragraphe s'achève en ouverture vers d'autres lumières, une aventure à peine entrevue et donc mystérieuse de n'exister qu'en esquisse et prétexte à d'autres horizons, tant picturaux que spirituels, à travers la mention finale de Vuillard, peintre Nabi :

Nous entrevoyions les tables du wagon-restaurant, les nappes blanches, les lampes garnies d'abat-jour roses, à la Vuillard. (185)

Le phénomène de l'*apparition* peut revêtir bien des formes dans *Le Bois Castiau*, qu'il s'agisse d'un surgissement externe au sujet ou de la manifestation de son regard. L'épiphanie peut même conjuguer les deux mécanismes, comme

dans cette évocation aux frontières du fantastique de chasseurs, qui font d'abord irruption dans le récit, puis « apparaissent [...] dans [un] éclat particulier » dans la recomposition explicite qu'en propose Bérимont :

Des hommes au teint coloré, à l'odeur de velours moite, parlant haut, buvant raide, prirent la demeure d'assaut à l'heure du déjeuner. Il y avait, en ce jour d'automne, des chiens, des feux, des gibiers, des fusils, rassemblés pour composer une vivante tapisserie de haute lisse. La pluie ruisselait interminablement sur le toit de l'ardoise des communs. Ces hommes, riant et jurant, m'apparaissent aujourd'hui encore dans l'éclat particulier qu'ont les choses entraperçues au travers de l'ivresse, de l'enfance, des rêves ou de l'amour. (66)

La formule finale vaut alors clausule, chute et ouverture conjuguées, selon une structure duelle dont Bérимont aime à jouer. Elle lui permet, une fois de plus, d'instaurer un espace insolite qui conjoint le prosaïsme de ce lieu commun des tableaux flamands à l'indéfini des espaces inconscients dont Proust ou Freud ont entrouvert les accès. Reliant des états *a priori* distincts, certains passagers comme l'ivresse, d'autres plus durables comme l'enfance, la phrase esquisse ainsi quatre couplets latents pour illustrer ces éclats de merveilleux entrevus au prisme de ces quatre seuils de l'extraordinaire – l'ivresse, l'enfance, les rêves et l'amour. Bérимont s'adonne au fil de son roman à cet *art de l'« entraperçu »*, propice à faire chanter le quotidien, ou ce que le regard utilitaire juge souvent prosaïque. Il s'agit d'une entreprise lyrique consciente et revendiquée par l'auteur. Elle le conduit de fait à une sorte d'auto-définition de l'épiphanie par lui-même – sans s'interdire une pointe d'auto-dérision vis-à-vis de son propre lyrisme lorsqu'il embraie presque en calembour « ce qui est beau » à un rural « sabot » :

La haute tension nous traverse comme elle traverse un pot ou un sabot. Ce qui est beau, c'est la vie même, avec ses reptations, ses sursauts, ses éclatements, ses silences. (222)

« Haute tension », celle qui éclaire, électrique, et qui élève, comme la projection du nom choisi, Luc Bérимont. Haute tension qui révèle donc ce qui est beau dans le « sabot », qui fait aussi frémir les « peaux » au travers des « pots », et fait éclater les silences, à bout de souffle.

Bérимont s'assume ainsi en éclaireur de seuils, lui, né de la « jonction entre le raisin et le houblon » (45), comme je l'ai rappelé dans l'introduction de ce dossier. C'est en projetant le même type d'éclairage qu'il décrit Man Toinette, juste après l'introduction de l'électricité dans sa maison, comme vivant « à cheval sur deux âges : un côté incliné vers les loups, un autre vers les cosmonautes » (166). Dans ce cas, l'apparition n'est plus qu'effet de regard, vue d'artiste en somme.

Bérимont excelle soit à pointer des détails particuliers, soit à juxtaposer de l'inattendu : à l'instar du peintre ou du photographe, il cadre, campe, éclaire ou laisse dans l'ombre, pour élaborer ce qu'on désigne ici comme épiphanies en raison de leur tendance au merveilleux : instantanés féériques destinés à réson-

ner dans l'imagination des lecteurs de la même façon que l'air d'une chanson dans la mémoire de ses auditeurs.

Ainsi cette palpitation révélée au plein cœur de la Toussaint, et en quelque sorte contre elle :

Le soir tombait. C'était le premier jour de novembre. Il faisait hostile et gris. Dans le cimetière où les nuages ventrus s'effilochaient à la pointe des ifs, des centaines de petites flammes rouges commençaient de palpiter au ras de terre. La nuit, bientôt, allait s'épaissir, s'assombrir. Le cimetière, vidé des vivants, ne serait plus habité que par elle. Courbées sous les rafles du vent hurlant à la pluie, elles [...] resteraient longtemps à veiller, inscrivant un rectangle vivant dans la campagne obscure. (108)

Ce qui est conté ici, c'est bien la perpétuation d'un élan au-delà d'une fin programmée : un au-delà de la présence des vivants, un souffle qui continue à frémir, un air qui se prolonge... Et le dessin d'une figure, ce « rectangle vivant » révélé par la convergence du regard, du souvenir et de la prose de Bérumont.

À l'instar de cette vie qui palpite au sein même du cimetière, et au plus gris de novembre, ces figures de l'épiphanie jouent à tendre au miracle. Elles en ont la soudaineté, la concision, et l'intensité suggestive. Qu'elles jouent de deux versants insolites réunis presque par magie, ou qu'elles découpent une scène dont l'aura instaure un tremblé dans la rationalité prosaïque de nos perceptions, leur forme de *suspension* les ouvre toujours vers un au-delà du texte, une résonance qui souvent rapproche leur merveilleux d'un mysticisme ou d'une religiosité dont l'enfant qu'était le narrateur reconnaît avoir été fort imprégné.

Ce n'est donc en aucun cas au hasard que Bérumont utilise le mot « grâce », lui qui a un moment rêvé devenir prêtre, pour qualifier une rencontre hors du temps. Il nimbe ainsi d'un charme particulier une scène où se manifeste une femme qui plus jamais ne reparaitra dans le récit, dotée, pour ce court tableau, à la fois de la délicatesse et de la dimension sacrée que connotent les deux acceptions du mot « grâce » :

[...] la première fois qu'il me fut donné au cœur de ce pays, j'ai bénéficié de la grâce.

Nous étions descendus en pleine nuit. [...] Je me trouvais perdu, ignoré dans le chassé-croisé des présentations, quand une jeune fille blonde se détacha du groupe, vint à moi et me prit la main. J'étais farouche et campagnard, peu enclin à me livrer aux étrangers. Fut-ce la douceur de la voix, la séduction du rire, je suivis l'inconnue sans savoir où j'allais. [...] Je ne voyais rien d'autre, quand je levais les yeux, que cette haute tête blonde inscrite sur un fond de feuillages découpés par le clair de lune. Je sus bientôt que la séductrice était la future femme de mon oncle et qu'elle m'avait entraîné vers la maison des noces, où nous parvînmes après une marche enchantée. [...] Je crus voler tout le long du parcours, soutenu par le pouvoir d'une fée. (142-143)

Diane chasseresse sur fond de lune, Viviane ou Mélusine, la tante n'est pas même nommée. Réelle et pur objet fantas(ma)tique à la fois. Sa « grâce » épiphanique se répand par capillarité sur le monde des coronas frontaliers dont

le jeune narrateur fait la découverte nocturne. Le voici donc *initié*, en quelque sorte, selon une diffraction purement fantasmagique, par le charme et le « pouvoir de fée » de sa très convenable future tante par alliance – qui néanmoins le mène allègrement vers sa « maison de noces », l'aimantant vers ses désirs d'adulte, grand-mère et parents oubliés, avec cette « voix tendre, frémissante, sortie d'une bouche féminine que l'ombre déroba ». Les baisers volés, absents de la scène décrite et bien sûr de la scène réelle, mais fantasmés par l'adolescent, se dessinent en creux de cette bouche et de ce verbe « dérober » tapi en fin de phrase. Et c'est tout naturellement qu'accueilli au creux duveté de la « demeure immense » de la fée, au réveil,

le lendemain matin, de mon lit, j'entendis chanter la grand-messe. (143)

Chant de triomphe qui vient donner corps musical à l'apothéose fantasmagique qui a marqué la nuit du jeune homme ! Chanter après s'être senti doublement enchanté, voici l'un des motifs harmoniques les plus caractéristiques du *Bois Castiau*.

Grâce d'une autre nature, mais marquée une fois encore par le sceau du verbe « apparaître », se manifeste la déjà estivale dernière semaine de classe. Bérumont ne la désigne pas en ces termes de fin, mais, selon son penchant, en forme de seuil ouvert :

[...] la semaine qui précède les vacances [...] m'apparaît, tel un songe torride, plein de récoltes et de fuite de bêtes. [...] Des rondes de petites filles vont sous les tilleuls. [...] La nappe du blé ondule devant la porte. Des seaux, heurtés sur la margelle d'un puits, tintent dans le crépuscule. (84)

Le songe et la rêverie ne sont jamais éloignés de la simple leçon de choses ou des détails du quotidien – la mère mêlant à ce tableau dansant sa propre chorégraphie élémentaire, rurale mais néanmoins bien colorée :

[...] ma mère tourne une salade de laitue dans un plat de faïence à fleurs, ajoutant des œufs durs coupés par le milieu au vert huilé des feuilles. (84)

Dans ce type de passage, le miracle est effet d'écriture : de regard, de découpe du réel et de qualité de retransmission. La merveille surgit bien de la suspension que compose le tableau au sein du récit, précisément parce que s'y joue la suspension par elle-même. Analogie au temps itératif, c'est ici une conquête d'éternité que vise Bérumont, en composant l'écrin de chaleur au milieu duquel sa mère peut tourner à jamais la salade, en harmonie circulaire avec le cycle des saisons, que garantit un calendrier des postes accroché au mur – lui aussi marqueur d'un temps suspendu.

Toutefois, le miracle peut aussi émaner de l'événement lui-même, comme pour ce vol du canard sans tête. La scène offre cette fois le tableau céleste d'une ultime ascension, pourtant déjà finie alors qu'elle commence à peine, magie d'émblée éclairée par l'adjectif « formidable », à entendre dans son acception

la plus intense. Joseph, grand-père du narrateur et jeune patron d'une auberge, doit tuer un canard :

Il venait de trancher la tête, d'un geste précis, sans bavures, quand une formidable détente déploya le palmipède. Joseph, surpris, sentit les pattes lui échapper. Mû par les soubresauts de l'agonie nerveuse, le canard prit de la hauteur. Tour à tour volant et planant, il entreprit de survoler la cour en décrivant des cercles. [...] Une nombreuse assistance se massait pour admirer cette chose prodigieuse : un canard sans tête, et qui vole ! [...]

Tels étaient les exploits du passé. Le ciel appartenait aux oiseaux et nul ne voulait croire que l'homme, un jour, volerait mieux qu'eux, qu'il irait plus vite et plus loin. (166-167)

On constate, cette fois par la grâce de l'énergie vitale du volatile, et par-delà sa conscience, l'enchantement d'une nouvelle scène de suspension, au sens propre, puisque le canard, condamné à vite se retrouver dans les casseroles de l'auberge, s'offre une ultime ascension, un ultime tour de piste (les « cercles » autour de la cour sont frappants) qui sert d'écrin à son agonie, déjà jouée et pourtant prolongée : l'extraordinaire du tableau relève exactement des mêmes enjeux que la mort du grand-père dans sa grandiose concision, et la sérénité éternisée de la salade tournée par la mère de Bérumont. Du sordide au céleste, le romancier joue de sa plume et la conjoint à celles du canard pour transfigurer le tragique en aérien, ballet chorégraphié par les derniers souffles et les appels d'air, ces désirs d'envol que l'homme porte, depuis Icare jusqu'aux pionniers de l'aviation.

Bonheur supplémentaire, la magie de l'écriture donne corps textuel à l'image, puisque le verbe « décoller » se trouve merveilleusement revivifié par la scène : le sens originel du cou coupé se transfigure alors dans cet envol, décollage qui vient matérialiser toutes les légendes dont l'enfance de Bérumont a été nourrie. Toutes ces vies de saints et de martyrs décapités, aboutissant à des assomptions d'un Esprit Saint aux atours de colombe, un canard condamné prend ici la peine de les incarner.

Un dernier exemple montre cette étonnante propension du *Bois Castiau* à mettre en scène au sein de sa diégèse l'aspiration aux envols, et les enchantements qui en résultent. Le narrateur adolescent se voit en effet initié à l'avion lors d'un premier vol en biplace, où le pilote, as de la voltige, ne se contente pas de faire découvrir le paysage de plus haut à son passager. Enchaînant les loopings, il l'entraîne dans « une série de figures acrobatiques qui changeaient mon baptême de l'air en extrême-onction » (169).

La formule à la fois désigne un nouveau rapprochement improbable des extrêmes – de la naissance implicite évoquée par le mot « baptême » à la fin ici comme concassée à l'initiation – et crée le saisissement d'un effet d'instantané, figure, au sens propre, d'un passage de seuil, d'un point magique où se cristallisent des mystères (les origines, la fin) et/ou des univers imaginés jusque là étanches. L'épiphanie rapproche bien chez Bérumont le mystère des seuils, de

la naissance à la mort, à la fantasmatique d'une suspension, dont l'envol joue en même temps de la pause du récit et de la figure physique d'un décollage.

Scansions

La composition du roman, où les scènes s'enchaînent au gré des épiphanies qu'elles autorisent, relève aussi de cette dynamique générale des réenchante-ments. Une scansion particulière détermine un rythme qui, sans relever d'une linéarité évidente, vient rassurer le lecteur dans le cheminement de la diégèse du récit d'enfance. Ainsi, à mi-roman environ, se déploie cette image de la rencontre entre le narrateur au milieu de sa vie et l'enfant qu'il était et dont il poursuit les souvenirs :

Au midi de mon âge, abrité par le pan de fraîcheur que projette ma maison d'enfance, il m'arrive de me réfugier dans le périmètre de sécurité qu'elle figure. (118)⁴

Cette scansion d'un mi-parcours explicite renvoie aux clauses du roman, *incipit* comme *desinit*, qui se font miroir en reprenant selon un nouveau dispositif circulaire la formule rassurante de Man Toinette :

« N'aie crainte... » (19 ; 237)

Est ainsi martelée, en refrain, la sécurité d'un espace protégé, celui du livre lui-même comme de la maison matricielle de Man Toinette, ici mis en regard grâce à cette ombre projetée de la maison d'enfance. En figurant « un périmètre de sécurité » au sein même de l'espace de remémoration – le livre en cours –, tel un cocon, cette image auto-désigne une circularité que confirme l'autre verbe de cette dernière phrase du livre : « je reviens ! ». La scansion participe de la tonalité cyclique inhérente à l'imaginaire global du *Bois Castiau*, roman et monde d'enfance avesnoise conjugués.

À cette fluidité circulaire s'adjoint dans le livre une autre modalité de scansion particulièrement développée. On pourrait la qualifier de scansion métonymique, une sorte d'équivalent au fondu-enchaîné du cinéma, où les paragraphes se succèdent par des glissements très discrets d'un thème au suivant, sur le modèle des associations d'idées.

Considérons ainsi les dix pages qui vont de la page 127 à la page 136. Après un passage où l'on apprend que la cousine Rosa épouse un camionneur, un vrai conducteur de camion à essence, on apprend que le mot désignait auparavant d'abord « les convoyeurs d'attelages de brasserie », ce qui permet au récit de déplacer sa focale vers Ernest, le grand-père, dont c'était la profession. Son évocation permet ensuite de glisser à celle des banquets de famille dont il était

4 — Voir une première analyse du « pan de fraîcheur » dans cet extrait, en deuxième page de mon Introduction à ce dossier Bérinont.

le souverain, d'en souligner à la fois la vitalité bachique et la mélancolie latente, que vient alors corroborer la scène tragique de la mort d'Ernest. La focale glisse alors vers le deuil vécu par son fils (le père de Bérumont) qui va jusqu'à se priver d'une passion, le spectacle du jeu de balle, dont les règles et les rites sont alors détaillés, ouvrant sur le plan plus large des fêtes foraines qui accueillent ce sport, jusqu'à un finale en chorus où tous ces couplets se rejoignent dans un ébouriffant ballet vocal et où les voix ricochent en miroir des balles du jeu :

Les balles ricochaient sur le sol ferme ou sur le cuir des gants. L'air effervescent, bouillonnant de la rumeur des moteurs, sentait la pluie d'automne.

– Jeu ! hurlait un équipier après un « rechas » [renvoi] habile, souligné par les applaudissements de l'assistance.

Avec qui voulez-vous lutter ? répétait en écho la voix du patron de la baraque. Les érectations des orgues mécaniques tentaient de reconstituer un air en vogue : « Zaza » ou « La Fille du bédouin ». Une fille hurlait sur le scenic-railway. [...] Les mentons se levaient tous ensemble pour suivre l'ascension de la petite balle dure, décrivaient le demi-cercle de la trajectoire, s'abaissaient, repartaient dans l'autre sens. Je savourais l'ambiance de ce lieu géométrique et fragile, posé comme une ponctuation au milieu des rumeurs de la fête et qui semblait une oasis dans le vacarme. (136)

Une fois encore, le déroulé textuel s'achève, en fin de chapitre sur cette image d'« oasis », en suspension au milieu du vacarme de l'univers, focale merveilleuse mise en évidence au terme du ballet arachnéen de ces balles envoyées, comme le canard ou les aviateurs, défier la pesanteur et les lois du quotidien. Toujours une chorégraphie aérienne, un mouvement d'« ascension », que relaie la délicate construction selon laquelle les paragraphes du *Bois Castiau* s'enchaînent, se relayant les uns les autres à l'instar de ces balles lancées et relancées jusqu'à en devenir célestes.

Du ballet vocal et quasi fellinien jusqu'à la finale « ponctuation dans la rumeur de la fête », le concentré temporel déroule une structure analogue à celle d'une chanson, selon cette progression vers une oasis de silence qu'il faudrait rapprocher de « L'art poétique » de Bérumont : « Être une artère étanche/Du silence au papier ».

Chant ?

On a vu combien tous ces enchantements, et leurs fluides enchaînements, tendaient à faire chanter la prose du *Bois Castiau*, dans son lyrisme assumé. De fait, Bérumont procède explicitement à un éloge du chant, lorsque, adolescent, il trouve enfin sa voix, après la lecture du *Serpent bleu* de Giono (selon une mise en scène très érotisée qu'a soulignée Philippe Delerm dans sa Préface) :

Le chant allait jaillir. (196)

À l'instar de l'illumination du narrateur d'*À la recherche du temps perdu*, on comprend que les pages que l'on est en train de lire trouvent leur source dans ce

chant : « la source se désensablait [...] les images se frayaient un chemin » (196). Ces images relèvent des épiphanies qu'on a analysées, soucieuses de réveiller le merveilleux, mais aussi d'un chant revendiqué, qu'il faut savoir entendre dans ce flux qui s'écoule de la source.

Un exemple de ce chant latent pourrait s'observer dans la structure en trois temps (passé, présent, futur, comme trois couplets) qui est choisie pour évoquer la scène des premières chastes étreintes avec Marie, sous la bannière d'un « je me revois », qui permet la commutation temporelle :

Nous rejoignons, à la sortie des classes, la solitude romantique des remparts.
Je me revois allongé, par un crépuscule d'hiver, sur le doux corps adolescent.
Des feuilles, craquantes de gel, nous servent de couche. [...] Je ne sais rien de Marie que sa bouche, affolante et chaude, et ses cheveux. Je ne sais rien que la trace d'eau de Cologne qui traîne derrière son oreille. [...] Il me semble que, plus jamais, je ne retrouverai cette sincérité, cette houle du sang qui me porte.
Bientôt, j'apprendrai à mentir [...] bientôt je deviendrai habile... (204)

Il s'agit bien d'un passage d'attente désirante, frémissante comme ces « je ne sais rien » en refrain potentiel. Ce passage en trois temps bien délimités marque précisément la suspension entre l'enfance et la sexualité adulte, au terme d'une scène que ponctue la musicalité ironique et chantante de deux octosyllabes bien balancés :

Mes questions restaient sans réponse, // et pourtant j'étais amoureux. (205)

La phrase repose sur l'équilibre parfait de ses deux groupes rythmiques (l'un et l'autre construits selon un schéma syllabique en 3+5, voire 3+2+3), équivalent formel de la situation entre deux âges des deux protagonistes ; mais y sonnent aussi les échos sonores joliment symétriques entre « sans réponse » et « et pourtant » de part et d'autre de la césure entre les deux groupes, avec non seulement une allitération en r/p/p/r, mais aussi une sorte de chiasme sonore sur le phonème « an », qui glisse subtilement entre le « sans » de l'attente insatisfaite et le « tant » des projections espérées, cependant qu'y résonne aussi le « sang » palpitant des deux tourtereaux encore vierges... S'entendent également des effets de répétitions sonores, qui soulignent la situation bloquée des deux enfants, au premier octosyllabe, lorsque « questions » appelle « restaient », dont l'initiale est reprise dans « réponse », scandant ainsi une allitération en « s » ; le second octosyllabe ouvre en revanche des perspectives phonétiques plus fluides, en escamotant le « s » du premier au profit du « r », et surtout en redoublant la syllabe « our » de « pourtant » à « amoureux », à la même position rythmique d'antéposition à l'accent tonique : elle vient vivifier ici une syllabe potentiellement longue, et colore ainsi de fraîcheur le rythme de la proposition, plutôt que de mièvrerie ou d'anguissement.

Bérimont sait faire chanter ses phrases, et ne les dispose pas au hasard : l'effet de chute est maîtrisé. La pirouette rythmique et phonétique, à la fois clôture la scène et ouvre sur ce qui est encore suspendu...

Et il sait jouer de ces appariements chantants, comme dans cette scène où il évoque ce fabliau que lui avait conté sa grand-mère où bien des malheurs survenaient au pauvre bougre moqué pour avoir voulu être « pape à Rome ». Aux oreilles du futur poète,

pparum, contracté en un mot unique, était devenu pour moi une profession honorable, comme forgeron ou menuisier encore que plus aventureuse. Quand je serai grand je serais à mon tour *pparum*.

Et comme les enfants rêvent sur les mots, qu'ils aiment à les faire chanter entre eux dans n'importe quels rapports discordants, je pensais aux arums du château, ces grandes fleurs décoratives, orgueilleusement disposées dans des vases.

Sans doute dois-je reconnaître, entre ces deux sons, ma première rime réussie. (39)

La rime est donc elle aussi un chant au cœur du livre. Comment du coup ne pas être sensible à tous ces effets d'échos internes qui composent la triste mélodie que reproduit délicatement le tableau d'un joueur de piston – déjà joliment évoqué par la Préface de Philippe Delerm :

Je le revois, à la fin du cirque, nu-tête, éclairé par la flamme papillonnante et lugubre. Il porte un maillot de marin, bleu et blanc. Assis sur une chaise de bois, adossée aux piquets de clôture d'un champ, il tire une ritournelle triste d'un piston. Le cheval, lustré de pluie, tond la prairie derrière lui. On entend l'herbe crisser sous ses longues dents. L'homme joue plus fort. Il lève l'embouchure de son instrument, le renverse sur ses lèvres comme on boit. Le chant résonne sur le village endormi. Il se répercute sur l'enclume du forgeron, sur le ruisseau à truites, sous l'auvent du lavoir. L'averse découpe la nuit en diagonales sur des espaces immenses. (161)

Le texte donne lui-même à entendre la musique de ce piston, ses échos internes mimant les résonances du chant, jusqu'à « l'auvent du lavoir », après « lève », « [ren]verse », « lèvres » sur un fond musical de pluie qui lustre le cheval et que souligne la tenue de marin du trompettiste. C'est la musique de « l'averse », mot enfin écrit au terme de l'évocation, mais aussitôt suivi du verbe « découper », comme une nouvelle marque réflexive de l'art de la composition dont Bérinmont s'avère une nouvelle fois maître.

Pour autant, d'autres lignes harmoniques se dessinent à travers ces jeux d'échos. Il faut ainsi entendre également un écho entre ce « village endormi » et le même « village mal endormi » sur lequel « le grand opéra de l'orage donnait sa représentation » (117). Comme une rime romanesque interne au chant particulier du *Bois Castiau*. Et si le saltimbanque du cirque « tire une ritournelle triste d'un piston », il signale aussi, par homophonie avec son instrument, la fin de son tour de piste – en « clôture d'un champ » qui redouble la fin du « chant ». En outre, la scène marque, une nouvelle fois dans le roman, une suspension temporelle du récit au passé pour un passage au présent. Comme dans la scène des premières amours, ce changement est d'ailleurs aussi embrayé par le for-

mulaire et magique : « je revois ». D'un présent de réminiscence à l'autre, la rime est lancée, et le goût de la bouche de Marie semble dès lors déjà annoncé par les lèvres de l'homme sur l'embouchure de son instrument.

Si la scène résonne ainsi avec l'Éros du roman, elle n'en joue pas moins de son côté Thanatos. Sa ritournelle triste semble en effet également annoncer le « thrène » pour le chien jaune, et jamais nommé, dont l'agonie est racontée à la scène suivante. Deux pages à peine après ce chant mélancolique du piston sur fond de flamme papillonnante et lugubre, en effet, le vieux chien,

qui était parvenu à retenir jusqu'à mon retour le souffle qui le rattachait à la vie, tomba mort à mes pieds. (163)

Cette dilatation des derniers instants préfigurée par le chant du piston rejoue en outre la fin du grand-père Ernest, qui s'est déroulée trente pages auparavant, anticipée elle aussi par un tableau musical mélancolique, celui des banquets qui célèbrent peut-être « une dernière fois »... Le roman, scandé par ces rimes internes du récit, s'avère alors à nouveau en phase avec cet « Art poétique » que Bérumont avait fait paraître dès 1954, soit neuf ans avant *Le Bois Castiau*, dans *Le Grand Viager*, et dont le dernier quatrain enjoint : « mesurer son nom », « pardon de vivre », « Et puis se taire »...

Qu'il s'agisse de vers ou de prose, en définitive, l'écriture de Bérumont se révèle ainsi, en permanence, chant lyrique de la tension dans la concision, art de la suspension éternisée par la chanson sous la prose, toujours latente, et capable de réenchantements... à l'image du canard cou coupé, en suspension au-dessus de la cour, volant encore quoique déjà mort.

Cette poésie pourrait peut-être se résumer dans une association de termes dont la concision tragique vient résumer l'existence humaine. Il s'agit de ces trois verbes que Bérumont vieillit rêve de n'avoir pas prononcés plus jeune, alors qu'il abandonnait sa grand-mère désormais toute proche de la mort pour se rendre à un rendez-vous galant :

Je donnerais mille morts pour refaire, ou seulement couper, cette phrase insensée, cruelle, incroyable, que ma voix d'autrefois articule sans frémir. Seulement enlever : *vis, meurs, chante* ? Seulement ça ! Je ferais tous les sacrifices si, seulement, on me l'accordait. Trois syllabes, trois verbes. (231).

Mais le film de nos existences ne peut pas complètement revenir en arrière. À la fois prononcés et refusés, effacés sans l'être, ces verbes du seuil et de l'écho font pendant au refrain liminaire du livre, cette chanson qui fait cliqueter dès *l'incipit* la manœuvre des portes et des serrures par Man Toinette, et que ponctue « N'aie crainte ».

D'un bout à l'autre du livre, conjonction de l'origine et de la clôture, résonne ainsi le refrain d'une chanson éternelle, entre la vie et la mort, et que renforce l'une de ses paroles – « je reviens ». Bérumont a trouvé ici la formule et le lieu

LE CASTIAU DES RÉENCHANTEMENTS

de son « temps retrouvé » : celle de l'éternel retour du réenchantement – au « castiau », c'est-à-dire au « château », des contes de fées.

Bien loin d'une enfance au terroir, Luc Bérumont instaure donc avec son *Bois Castiau* la catharsis d'un lyrisme pur : l'intime s'y chante et s'y reprend, refrains et chorus, sur la trame collective de nos destinées d'enfants éperdus du Verbe.