

## La « désymbolisation » de l'animal dans l'œuvre d'Hervé Bazin

En 1979, Hervé Bazin accueille une équipe de journalistes dans sa maison de Triguères, petite commune rurale où l'auteur aime se retirer, loin du tapage du Tout-Paris et de l'Académie Goncourt. Veut-il leur parler de son œuvre, qui compte déjà à l'époque une vingtaine de romans et de recueils de poésie ? Non, car cette interview campagnarde est avant tout dédiée à la présentation des animaux qui partagent son existence ; tous passent devant la caméra, lapins nains, chiens, oiseaux, tortue, sans oublier Mitsou, le fils du chat de l'écrivain Armand Lanoux ! Selon Bazin, les bêtes sont le « complément de la vie humaine<sup>1</sup> », ce dont ses contemporains ne se rendent pas suffisamment compte. L'auteur s'engage d'ailleurs en faveur de la protection animale dans ses derniers écrits théoriques, notamment l'*Abécédaire* [1984] : il y dénonce l'abandon<sup>2</sup>, les excès de la chasse<sup>3</sup>, la corrida<sup>4</sup> ou encore les expérimentations sur les animaux<sup>5</sup>, sujets éthiques qui font encore l'objet de débats aujourd'hui.

La question animale a irrigué, sous d'autres formes, l'œuvre de Bazin tout entière. Pour s'en assurer, il suffit de se pencher sur les couvertures de sa trilogie semi-autobiographique, que l'on pourrait tout aussi bien renommer « trilogie animalière » au regard de ses titres : *Vipère au poing* [1948], *La Mort du petit cheval* [1950] et *Cri de la chouette* [1972]. Un document figurant dans les notes préparatoires de *Cri de la chouette* nous apprend même qu'un quatrième tome, finalement jamais ébauché par Bazin, devait s'intituler « Le Crocodile<sup>6</sup> ». Nous ignorons tout de l'intrigue de ce dernier roman et du rôle que devait y jouer ce fameux crocodile. Cependant, nous savons que le choix du titre a une grande importance dans le processus créatif d'Hervé Bazin : comme le faisait Louis Aragon par exemple, il écrit sur un petit carnet des titres en attente de romans<sup>7</sup>. Ceux-ci sont donc des points de départ ; on peut dès lors soupçonner les animaux – vipère, cheval, chouette, crocodile – de l'être aussi. Les histoires des romans de la trilogie semi-autobiographique sont en effet toutes liées aux bêtes, mais sur un plan symbolique. La « vipère » que Jean Rezeau serre dans

---

1. « Les compléments d'Hervé Bazin », INA Animaux, 27 janvier 1979, 7min22 : [Les compléments d'Hervé Bazin - YouTube](#)

2. Hervé Bazin, *Abécédaire* [Grasset, 1984], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 1985, p. 59.

3. *Ibid.*, pp. 57-58.

4. *Ibid.*, p. 70.

5. *Ibid.*, p. 268.

6. Anne-Simone Dufief (dir.), *Hervé Bazin connu et inconnu*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2009, p. 55.

7. *Ibid.*, p. 44.

son poing n'est que le reflet animal de sa mère, la terrible Folcoche. Aucun « petit cheval » ne meurt véritablement : il s'agit d'une expression française pour évoquer un événement grave, ou la fin d'une époque. Quant au cri de la « chouette », il n'appartient pas à un rapace, mais bel et bien à Madame Rezeau. Après un premier examen des textes, le lecteur familier de l'intérêt qui fut celui d'Hervé Bazin pour la cause animale à la fin de sa vie peut être décontenancé : ses trois romans les plus célèbres semblent faire de la bête un accessoire de l'homme, tant sur la forme que sur le fond. En effet, serpent, cheval et chouette permettent à l'écrivain de signifier sa pensée à travers des expressions idiomatiques et d'accentuer l'aura d'un personnage maléfique en se servant des stéréotypes infondés qui entourent certains animaux. Ils ne sont pas des êtres vivants « libres », qui vagabonderaient au sein de son œuvre sans être rattachés à un quelconque élément culturel qui les dépasse.

À ce titre, l'examen de l'incipit de *Vipère au poing* sera au fondement de notre analyse : ce premier chapitre, annonciateur du roman tout entier, décrit d'emblée un serpent réifié, sans individualité réelle, dont la présence permet de servir un réseau de mythes et de métaphores. Bazin mobilise en effet un certain nombre de légendes, grecques ou bibliques, liées aux reptiles ; l'analyse de leur grande résonance au sein des récits – qu'elle soit symbolique, religieuse ou psychanalytique – nous permettra de démontrer que l'écrivain a sacrifié l'animal au profit du *sens* littéraire que sa présence véhicule. Cependant, au fil des romans, le mythe s'étiole et Folcoche, la femme-serpent, tombe en décrépitude ; dans un même temps, la bête se voit peu à peu libérée de son asservissement allégorique. Cela est le fruit d'une intention artistique, bien sûr, mais aussi d'une préoccupation éthique qu'Hervé Bazin ressent à partir des années 1970, tant il s'interroge sur le traitement à la fois physique, linguistique et culturel que l'homme inflige aux animaux.

Notre étude se concentrera sur la trilogie semi-autobiographique d'Hervé Bazin : c'est elle qui permet le mieux de distinguer et de suivre l'évolution de la pensée de l'auteur dans son rapport aux bêtes, notamment grâce à la récurrence du motif du serpent.

### **Étude de l'incipit de *Vipère au poing* : le serpent comme « objet » littéraire et scientifique**

Il est remarquable de constater que le premier roman de Bazin, *Vipère au poing*, débute par la description d'un animal : le célèbre serpent que le narrateur, Jean Rezeau, décide d'étrangler avant d'en faire un symbole qui le guidera durant toute sa jeunesse révoltée. Une analyse linéaire de cet incipit nous a semblé indispensable tant elle permet de révéler l'*usage littéraire* que l'écrivain

compte faire du reptile, et quelles sont les inflexions qu'il tente d'ores et déjà de donner à sa pensée.

Le texte débute par la phrase suivante : « L'été craonnais, doux mais ferme, réchauffait ce bronze impeccablement lové sur lui-même : trois spires de vipères à tenter l'orfèvre, moins les saphirs classiques des yeux, car, heureusement pour moi, cette vipère, elle dormait<sup>8</sup> ». On remarque immédiatement que, si la vipère qui nous est décrite est bien vivante (le texte précise que le reptile est endormi), celle-ci est réifiée. En effet, elle est tout d'abord définie par une synecdoque particularisante sur le « bronze » : la matière désigne l'ensemble, c'est-à-dire une sculpture, en niant toutes les caractéristiques physiques spécifiques au serpent – on s'attendrait plus logiquement à ce que Bazin parle d'écailles – et en le plaçant d'emblée sous le joug de la transformation humaine : dès les premières lignes de l'incipit, avant même de se réveiller, il est déjà une œuvre d'art. C'est ensuite l'architecture qui est convoquée lorsque le narrateur décrit les « trois spires de vipères », « spire » étant un terme architectural signifiant le tour d'une spirale. Le serpent, que l'on imagine si souple, si flexible, est solidifié par cette seule métaphore et n'évoque plus qu'une simple figure géométrique. Seule l'allitération en « r » nous donne un sentiment de grouillement et de vie, mais celui-ci paraît terriblement artificiel. Vipère-sculpture, vipère-architecture, mais aussi vipère-bijou comme le laisse penser la description de ses yeux, lieux de la vie, miroirs de l'âme qui ne sont plus que des « saphirs classiques ». Sans cesse identifié comme un objet d'art ou de décoration, le serpent ne peut plus être un prédateur. Il devient, au contraire, une proie. La proie du jeune narrateur qui va l'étouffer, bien sûr, mais surtout la proie de l'artiste – la bête endormie n'est-elle pas « à tenter l'orfèvre » ? – , la proie d'un écrivain de trente-six ans qui, en 1948, décide de transformer « sa vipère » en un roman qui manque de peu le prix Goncourt. Cet incipit est lui-même une recherche de performance : le petit Jean, prêt à effaroucher son public en agitant le cadavre du reptile n'est que le reflet de l'auteur qui, en décrivant cette vipère dans tous ses états (réifiée, végétalisée, mythifiée, démoniaque, morte...) entend impressionner d'emblée son lecteur en lui faisant la démonstration de tous ses talents d'écrivain. Oui, Bazin « en fait trop » lorsqu'il écrit les premières pages de son roman. C'est une impression que Pierre Moustiers lui-même avait eue et que nous avons souhaité préciser<sup>9</sup>.

Il ne faudrait cependant pas imaginer que l'incipit de *Vipère au poing* est simplement l'œuvre d'un matamore. Bazin préparait très soigneusement le plan de ses chapitres et le moindre détail de celui-ci a été pesé. On peut lire ces premières pages comme une annonce du cheminement qui sera celui du narrateur dans le roman, et de la vision évolutive qu'il aura de cette fameuse vipère. La suite de l'incipit annonce en effet la mythification de la vipère – et de Folcoche, dont elle est le symbole –

---

8. Hervé Bazin, *Vipère au poing* [Grasset, 1948], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 2016, p. 7.

9. Pierre Moustiers, *Hervé Bazin ou le romancier en mouvement*, Paris, Seuil, 1973, p. 30.

que nous aurons l'occasion d'étudier : « Hercule au berceau étouffant les reptiles : voilà un mythe expliqué ! Je fis comme il a dû faire : je saisis la bête par le cou, vivement<sup>10</sup> ». Toutefois, la rupture du parallélisme de construction possible – et attendu par le lecteur – dans « je fis comme il a dû faire » (et non « je fis comme il fit ») présage qu'il y aura toujours un décalage entre la légende et le quotidien qui tente de lui ressembler sans en avoir les moyens. Le narrateur parle d'ailleurs ensuite de « petit miracle », et non de miracle. Le premier mythe de référence est dévoilé, mais d'ores et déjà atténué. Quant au deuxième, il intervient quelques lignes plus tard : « Par bonheur, une tête de vipère, c'est triangulaire (comme Dieu, son vieil ennemi) et montée sur cou mince, où la main peut se caler. Par bonheur, une peau de vipère, c'est rugueux, sec d'écailles, privé de la viscosité de l'anguille<sup>11</sup> ». La mention de ce Dieu triangulaire rappelle la Trinité chrétienne et renvoie la vipère de l'incipit au rôle du serpent de la Genèse, ou à celui du dragon de l'Apocalypse. En une page, l'animal a été défait de son identité singulière puisque l'auteur l'a comparé à des objets, puis à deux mythes : tous sont les fruits de l'art, de la technique ou de l'imagination des hommes. Bazin retire au serpent son mystère et le réduit à un support de fantasmes et de métaphores. Il le transforme, et le terme ne peut être mieux choisi, en un *objet littéraire*.

L'analyse de la description ci-dessus achève de nous convaincre d'une telle objectivation. En effet, la dislocation à gauche avec « une tête de vipère, c'est [...] » et « une peau de vipère, c'est [...] » permet l'usage du présentatif très neutre « c'est » et gomme en partie le sujet. De plus, Bazin utilise un présent de vérité générale et entend catégoriser l'animal que le narrateur a en face de lui avec « une tête de vipère » ou « une peau de vipère » ; il cherche des attributs qui s'appliquent à toute une espèce, espèce qu'il compare à une autre, celle de l'anguille, qui a d'autres caractéristiques. Le narrateur, pour le moment, ne veut pas savoir quelle est cette vipère singulière, celle qu'il tient serrée dans son poing ; il veut savoir ce qu'est une vipère *en général*, chose qu'il tente de déduire à partir de sa connaissance tout aussi générale de l'anguille. La validation explicite de notre hypothèse de « vipère objectivée » intervient quand le jeune garçon se dit ensuite « intrigué par ce frénétique réveil d'un objet apparemment si calme, si digne de figurer parmi les jouets de tout repos ». Le mot est prononcé. La vipère est un objet. Objet physique, objet littéraire, mais aussi objet d'étude, comme le démontre la suite de l'incipit. Le narrateur, nous l'avons vu, adopte une démarche consistant à classer les animaux selon leurs caractéristiques physiques, même si celles-ci sont pour le moins sommaires ; c'est la démarche d'un scientifique en culottes courtes, que le passage suivant clarifie : « Pour mieux la considérer et m'instruire, je rapprochais la vipère de mon nez, très près, tout près, mais, rassurez-vous, à un nombre de millimètres suffisant pour que fût refusée leur

---

10. Hervé Bazin, *Vipère au poing* [Grasset, 1948], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 2016, p.7.

11. *Ibid.*, pp. 7-8.

dernière chance à des crochets tout suintants de rage ». La polysémie du verbe « considérer » est assez remarquable. Ici, le mot ne signifie pas « tenir compte de » ou « tenir en estime » – ce que l'on pourrait espérer d'un rapport éthique aux animaux – mais « examiner attentivement », toujours à la façon d'un scientifique observant son objet d'étude. Car non, ce face-à-face n'a pour le moment rien de levinassien. L'enfant ne ressent nulle pitié, nulle injonction à ne pas tuer, nulle responsabilité, bien au contraire. Il pense même que le lecteur s'inquiète pour lui, et non pour le serpent qui se trouve pourtant en bien plus mauvaise posture, dominé et étouffé par ce poing serré. L'adresse « rassurez-vous » en atteste : il s'agit d'une proposition incidente encadrée par des virgules qui a généralement pour but de créer une connivence avec le lecteur, et celle-ci peut, dans le cas présent, tout à fait fonctionner étant donné que l'on n'éprouve guère d'empathie pour cette vipère telle qu'elle est présentée. L'idée de cruauté, de sadisme enfantin est désamorcée ; le lecteur voudrait s'indigner, mais il ne le peut pas, tant l'animal qui lui est décrit, bouffi de comparaisons, d'analogies et de symboles, ne ressemble justement pas à un *véritable* animal.

Cependant, une rupture dans le processus de réification et d'anonymisation du serpent intervient à la lecture des lignes suivantes :

Elle avait de jolis yeux, vous savez, cette vipère, non pas des yeux de saphir comme les vipères des bracelets, je le répète, mais des yeux de topaze brûlée, piqués noir au centre et tout pétillants d'une lumière que je saurais plus tard s'appeler la haine et que je retrouverais dans les prunelles de Folcoche, je veux dire de ma mère, avec, en moins, l'envie de jouer<sup>12</sup>.

En maniant l'épanorthose, le narrateur revient sur ses déclarations concernant les yeux de l'animal au début de l'incipit : « non pas des yeux de saphir comme les vipères des bracelets », dit-il désormais, ce qui dé-réifie l'animal en le mettant à distance du bracelet et donc de l'objet. La comparaison minérale, cette fois-ci avec la topaze, est toujours de mise, mais les yeux sont plus précisément décrits et on comprend qu'ils n'appartiennent à aucune autre vipère. De plus, cette dernière est enfin individualisée avec le déterminant démonstratif « cette » : c'est d'une vipère précise que l'on parle, plus de toutes ! « Je veux dire de ma mère » est une seconde épanorthose qui permet de passer de l'animal (la « Folcoche », qui, s'il s'agit du nom humiliant donné à Madame Rezeau par ses enfants, est avant tout le nom de la truie qui dévore ses petits<sup>13</sup> ou la contraction de « folle » et « cochonne<sup>14</sup> ») à l'être humain (la « mère ») et de franchir un nouveau palier.

---

12. *Ibid.*, p. 8.

13. Jean Anglade, *Hervé Bazin*, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque idéale », 1962, p.83

14. Hervé Bazin, *Vipère au poing* [Grasset, 1948], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 2016, p. 55.

Le narrateur continue :

Elle avait aussi de minuscules trous de nez, ma vipère, et une gueule étonnante, béante, en corolle d'orchidée, avec, au centre, la fameuse langue bifide – une pointe pour Eve, une pointe pour Adam –, la fameuse langue qui ressemble tout bonnement à une fourchette à escargots<sup>15</sup>.

Le début de la phrase poursuit le cheminement intellectuel entamé précédemment : d'une vipère générale, on passe à une vipère précise, pour aller maintenant jusqu'à une vipère que le personnage s'approprie avec le déterminant possessif « ma ». La dislocation s'effectue cette fois-ci à droite, ce qui contribue à accentuer l'effet de miroir, la contradiction avec la vision qu'avait le garçon de la vipère au tout début de l'incipit. La bête, en plus d'arborer un nez (on parle plutôt pour les serpents de « fossette sensorielle ») et donc d'être humanisée, est à nouveau individualisée en étant décrite comme « étonnante ». Mais de nouvelles métaphores sont mobilisées et viennent casser cette dynamique. La première, à propos de l'orchidée, n'est pas fondamentalement dérangeante puisqu'elle sert surtout à signifier la dimension sexuelle de la vipère et donc de la mère, étant donné que ladite fleur est à la fois associée au sexe masculin et au sexe féminin : nous verrons que séduction et angoisse de la castration font partie des thèmes sous-jacents de *Vipère au poing*. Cependant, la deuxième, sur le serpent de la Genèse, retire à l'animal toute sa majesté puisque le mythe est encore une fois – après celui d'Hercule au berceau – atténué et même rabaissé. Le parallélisme de construction « une pointe pour Eve, une pointe pour Adam » associé aux figures primitives du féminin et du masculin rappelle le fameux « une cuillère pour maman, une cuillère pour papa » seriné par certains parents à leurs enfants. La comparaison triviale – alors que le narrateur fait référence à un épisode de la Bible, c'est-à-dire à un épisode sacré – avec la « fourchette à escargots » évoque à son tour les couverts, les repas et désacralise totalement le mythe. On comprend que, très vite, l'auteur n'y tient plus : il faut qu'il se moque, il faut qu'il tourne en dérision tout ce qui peut être grandiose et émouvant, tendance qu'a remarquée Pierre Moustiers dans les premières œuvres d'Hervé Bazin<sup>16</sup>. À ce titre, la comparaison mentionnée ci-dessus réduit à néant tous les efforts de contemplation et d'individualisation précédemment consentis.

La vipère demeurera un symbole, un accessoire du petit numéro préféré de Jean Rezeau, celui au cours duquel il se jouera de sa mère et de toutes ces légendes devenues trop belles, trop grandes pour la banalité d'un quotidien sans dieux et sans animaux fantastiques. La vipère n'est bientôt plus que forme, plus que caractère d'imprimerie dont le rôle est bien simple : il ne s'agit pas pour elle de

---

15. *Ibid.*, p. 8.

16. Pierre Moustiers, *Hervé Bazin ou le romancier en mouvement*, Paris, Seuil, 1973, p. 111.

vivre, mais de signifier de façon imagée quelle sera la trajectoire du personnage principal.

Des sursauts, bien sûr, elle en avait, mais de plus en plus espacés, d'abord en spirale, puis en crosse d'évêque, puis en point d'interrogation. Je serrais toujours. Enfin, le dernier point d'interrogation devint un point d'exclamation, lisse, définitif et ne frémissant même plus de la pointe<sup>17</sup>.

Au respect de l'autorité religieuse (la crosse de l'évêque) succèdent les questionnements (?), puis la révolte (!). Nous n'en avons examiné que deux pages, mais le plan du roman est déjà tout tracé.

À la fin de l'incipit, la vipère n'est plus seulement un objet d'un point de vue symbolique ou littéraire, mais également d'un point de vue purement physique puisque l'enfant joue avec son cadavre et se l'attache à la cheville. Il transforme le corps sans vie en « trophée », allant jusqu'à le brandir face à son entourage effaré. C'est cela qui suscite le drame, le scandale, et permet à Jean de se moquer d'une société bourgeoise en déclin sous la forme d'une parodie de pièce de théâtre lorsque les habitants de la Belle-Angerie se pressent autour de l'enfant. « Appels, exclamations entrecroisés, affolement de talons par les escaliers. « Madame ! Monsieur l'abbé ! Par ici ! » Où sont les autres ? Aboiements de Capi, le chien (nous avons déjà lu Sans Famille). Cloches ». On croirait lire des didascalies ; nous sommes bien au théâtre, et au théâtre des rôles, des apparences, des émotions surjouées que maniait si bien la bonne société de l'époque.

TANTE THERESE. — Est-elle morte ?  
LA BONNE. — J'espère que c'est une couleuvre.  
LA GOUVERNANTE. — N'approchez pas, Frédie !  
LA CUISINIÈRE, sourde et muette. — Krrrrrh !  
L'ABBE. — Je te promets une de ces fessées...  
GRAND-MERE. — Voyons, mon chéri, lâche cette horreur<sup>18</sup> !

La forme du texte ne laisse aucun doute sur les intentions parodiques d'Hervé Bazin. Ce trophée en main, le narrateur renvoie les êtres qui croisent sa route au rang de personnages de comédie. Après avoir vaincu la bête (pour le moment, la vipère ; à la fin du roman, sa mère), il peut tout affronter. À autrui, il montre qu'il est le meilleur chasseur et affiche ostensiblement sa virilité – nous ne nous étendrons pas sur l'évocation phallique de la « vipère au poing ». L'autre homme de la famille, l'oncle protonotaire, ne peut alors que s'humilier en se mettant « à retuer [le cadavre du serpent] martialement, à grands coups de talon, comme saint Michel, son patron<sup>19</sup> ». Le néologisme « retuer », formé avec le préfixe « re » indiquant la répétition, traduit le caractère tout à fait

---

17. Hervé Bazin, *Vipère au poing* [Grasset, 1948], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 2016, pp. 8-9.

18. *Ibid.*, p. 10.

19. *Ibid.*, p. 11.

superfétatoire de la démarche de l'oncle. La comparaison avec saint Michel contribue aussi à le ridiculiser étant donné que l'archange a dû affronter un dragon, autrement plus dangereux qu'un cadavre de vipère ! Ce sacrifice revêt également une valeur plus archaïque : selon René Girard, un tel rite permet à des communautés de « se protéger de leur propre violence en la détournant vers des victimes sacrificiables, des créatures humaines ou animales dont la mort ne fera pas rebondir la violence, car personne ne se souciera de la venger<sup>20</sup> ». C'est bien le cas de cet incipit et du roman tout entier, où le sacrifice de la vipère-Folcoche intervient comme une « stratégie pour empêcher les ennemis de s'entre-tuer en leur fournissant des victimes de rechange<sup>21</sup> » ; le sacrificateur pense alors à celui qu'il a vraiment envie d'assassiner en tuant celui qu'il sacrifie. L'interprétation qui consisterait à dire que le meurtre de la vipère empêche le meurtre de Folcoche nous semble incomplète. C'est plutôt, au-delà de cela, le possible meurtre de Folcoche (Jean tente tout de même de l'empoisonner, puis de la noyer) qui focalise l'attention de toute la famille, et donc de la communauté, sur un bouc-émissaire, alors que chacun des membres de cette communauté porte en lui une part de torts : Monsieur Rezeau est un père démissionnaire, Frédie se montre profondément lâche tandis que Marcel ne manque pas une occasion de trahir. La communauté peut se réconcilier par ce « mécanisme victimaire<sup>22</sup> » uniquement, et c'est bien ce qui advient dans le roman : les enfants font alliance et parviennent presque à retourner leur père contre Folcoche au cours d'une semaine de vacances. Girard explique ensuite que la victime du sacrifice devient « une divinité protectrice<sup>23</sup> ». *Vipère au poing* est, comme l'annonce l'incipit, irrigué par les mythes du serpent, qu'ils soient grecs ou bibliques. La fin du roman montre mieux encore que le serpent sacrifié préserve l'intégrité de celui qui le tient serré au creux de son poing :

Cette vipère, ma vipère, dûment étranglée, mais partout renaissante, je la brandis encore et je la brandirai toujours, quel que soit le nom qu'il te plaise de lui donner : haine, politique du pire, désespoir ou goût du malheur ! Cette vipère, ta vipère, je la brandis, je la secoue, je m'avance dans la vie avec ce trophée, effarouchant mon public, faisant le vide autour de moi. Merci, ma mère ! Je suis celui qui marche, une vipère au poing<sup>24</sup>.

Cette étude linéaire du premier chapitre de *Vipère au poing* nous a permis de mieux comprendre

---

20. René Girard, *Le Sacrifice*, Paris, Bibliothèque nationale de France, « Conférences et Études », 2003, édition en ligne (OpenEdition Books), emplacement 52.

21. *Ibid.*, emplacement 613.

22. *Ibid.*, emplacement 332.

23. *Ibid.*, emplacement 543.

24. Hervé Bazin, *Vipère au poing* [Grasset, 1948], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 2016, p. 237.



l'importance, dès le début de l'œuvre de Bazin, des questions que nous comptons aborder tant ce court chapitre semble prédire le roman tout entier. L'animal n'y serait qu'objet, à la fois physique et littéraire, et ne gagnerait jamais son indépendance confisquée par l'imaginaire humain. Il nous faut désormais approfondir, et peut-être réviser tout ceci.

### **Quand la vipère prend l'apparence du mythe : les reptiles d'Héra, le serpent biblique et la Gorgone**

L'incipit de *Vipère au poing* associe sans ambiguïté le serpent à Madame Rezeau, lien que l'on retrouve de façon plus diffuse dans le roman, où la mère *devient* véritablement le reptile, adoptant à la fois son aspect physique, son bruit et son comportement. Ainsi, le « regard [de Folcoche] se lève comme une vipère<sup>25</sup>» lorsque la famille est à table ; quand il lui faut s'énerver, elle devient « sifflante<sup>26</sup>» et, précise même le narrateur, « elle ne crie pas sa fureur, elle la siffle<sup>27</sup>». De plus, la violence de Madame Rezeau imite le système d'attaque et de défense du serpent : la fourchette qu'elle plante dans la main de Jean, « dents en avant », et qui pique la peau de « quatre points rouges » peut être assimilée à la morsure de la vipère<sup>28</sup>, tandis que l'huile de ricin qu'elle fait boire à Frédie<sup>29</sup> et le poisson gâté qu'elle demande aux enfants de manger<sup>30</sup> rappellent la diffusion d'un venin. Comme l'a révélé l'incipit, cette chi-mère mobilise au moins deux mythes, Hercule au berceau et le serpent biblique, auquel nous ajouterons celui de la Gorgone, en prouvant ce que nous avançons par l'intermédiaire du texte.

Tout d'abord, représenter Jean Rezeau comme un Hercule au berceau a du sens au regard de l'histoire qu'Hervé Bazin déploie. Cela ne confine pas à la simple image plaisante, ou à la dérision du mythe. Héra-clès (signifiant en grec ancien « gloire d'Héra ») se nomme ainsi car c'est à Héra, sa belle-mère, qu'il doit toute sa renommée : sans sa haine, il n'aurait jamais eu à accomplir les douze travaux qui l'ont rendu célèbre tout comme le narrateur de *Vipère au poing* – on le constate de façon évidente dans l'excipit précédemment cité – s'est construit contre une Folcoche vicieuse et colérique. Le lien entre Folcoche et Héra est même clairement établi par le narrateur lorsqu'il déclare, au sujet de son père : « On ne sait jamais sur quel pied danser avec ce Jupiter, dès que

---

25. *Ibid.*, p. 68.

26. *Ibid.*, p. 46.

27. *Ibid.*, p. 226.

28. *Ibid.*, p. 48.

29. *Ibid.*, p. 46.

30. *Ibid.*, p. 157.

Junon cesse de lui préparer ses foudres<sup>32</sup> ». Et Junon n'est autre que le nom latin d'Héra. Ajoutons que c'est aussi grâce à sa mère et au personnage qu'elle a inspiré qu'Hervé Bazin est né en tant qu'écrivain : ses productions littéraires, essentiellement des poèmes, n'avaient rencontré jusqu'alors que peu de succès, Paul Valéry lui ayant même conseillé de délaissier les vers pour le roman<sup>33</sup> !

Il nous faut enfin préciser que la fin du mythe d'Héraclès se rapproche étonnamment, au sens symbolique, des histoires personnelles de Jean Rezeau et d'Hervé Bazin. Héraclès, après l'accomplissement de ses douze travaux, est réduit en esclavage auprès d'Omphale, la reine de Lydie. Il est remarquable de constater qu'*omphalos* signifie en grec « le nombril ». À travers cette servitude et ces questions d'onomastique, le mythe nous dit qu'Héraclès ne pourra jamais se détacher de sa belle-mère ; tous deux sont liés par un cordon ombilical invisible. De la même façon, Jean Rezeau/Hervé Bazin déteste sa mère, mais elle lui manque dès qu'ils se séparent ! Pensons au départ précipité de Jean à Paris, dans *La Mort du petit cheval*. Il est tentant d'imaginer qu'il s'agit là d'une rupture nette, d'un éternel adieu lancé à sa famille ; mais il n'en est rien. Une fois installé dans la capitale, le narrateur se lie d'amitié avec sa voisine de palier, une certaine Paule Leconidec. Le véritable nom de Folcoche est Paule Pluvignec. Dès lors, la similarité des prénoms et les sonorités bretonnes des noms de famille ne peuvent être dûes au hasard. Il y a là une volonté de montrer que l'endroit où Jean vit importe peu ; même à Paris, Paris si éloignée du bocage angevin, il est rattrapé par ses origines, il ne s'oriente que grâce à elles, allant jusqu'à écrire que sa mère est « ce pôle Nord qu'affole toujours sa boussole<sup>34</sup> ». Le jeu de mots sur pôle/Paule permet de renforcer l'hypothèse précédente. Ajoutons à cela que l'expression était déjà employée dans *Vipère au poing*, lorsque Folcoche, envoyée à l'hôpital, dérobe sa haine aux enfants : « Notre joie n'avait pas de boussole. Nous étions désorientés<sup>35</sup> ». Jean Rezeau et Héraclès nous racontent ainsi, à des millénaires d'intervalle, une histoire similaire.

L'examen du deuxième mythe de référence de *Vipère au poing* – le serpent biblique – nous paraît tout aussi riche de sens, dans la mesure où il convoque une pensée chrétienne que Bazin rejette tout en lui restant étonnamment fidèle. Le serpent étouffé par le jeune Jean est en effet associé aux nombreux reptiles de l'Écriture comme l'indiquent quatre références dans l'incipit : celle qui le qualifie d'ennemi de Dieu<sup>36</sup>, celle qui évoque Adam et Eve<sup>37</sup>, celle qui le compare au bâton de Moïse<sup>38</sup> et celle qui rappelle le moment où saint Michel terrasse un serpent-dragon dans

---

32. *Ibid.*, p. 118.

33. Pierre Moustiers, *Hervé Bazin ou le romancier en mouvement*, Paris, Seuil, 1973, p. 225.

34. Hervé Bazin, *La Mort du petit cheval* [Grasset, 1950], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 2016, p. 88.

35. Hervé Bazin, *Vipère au poing* [Grasset, 1948], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 2016, p. 87.

36. *Ibid.*, pp. 7-8.

37. *Ibid.*, p. 8.

38. *Ibid.*, p. 9.

l'Apocalypse<sup>39</sup>. Le serpent est dans la Bible plus ambivalent qu'on ne le croit, même s'il est évidemment le tentateur rusé du jardin d'Eden qui encourage Eve à croquer le fruit de l'Arbre de la connaissance du bien et du mal avant d'en donner à Adam ; dans le premier roman de Bazin, le serpent-Folcoche est aussi là dès les origines pour pousser le narrateur au vice et le roman se présente comme un long apprentissage de la haine. Il est ensuite ennemi mortel lors de la traversée du désert par les Hébreux mais c'est pourtant un bâton à son image que Moïse confectionne sur l'ordre de Dieu et qu'il suffit de regarder pour être sauvé de ses morsures durant cet épisode biblique. Ce serpent ennemi du reptile maléfique et accroché à un bâton annonce le Christ Sauveur sur la croix d'après le *Lexique des symboles chrétiens*. Transformé en objet et plus précisément en trophée, le serpent permet le salut ; cela n'est pas sans nous rappeler la fin du roman où le narrateur brandit avec ostentation la dépouille de celle qui est désormais « sa » vipère, ennemie vaincue lui permettant de s'affirmer et de ne plus jamais craindre les ardeurs de la vie ; il en est désormais vacciné après avoir goûté à son venin et s'en être défendu. Toutefois, lorsque dans la Bible le Christ est représenté en soldat qui finit par transpercer le serpent de sa lance, l'ambiguïté est levée : le serpent signifie avant tout le mal<sup>40</sup>. Ce serpent dompté, apprivoisé, ne l'est ainsi qu'en apparence. Brasse-Bouillon voudrait vivre en contradiction totale avec son éducation mais il ne se détache finalement jamais de ce fétiche qu'il agite fièrement pour prouver son émancipation : ce qui ressemblait à un signe de salut n'est finalement qu'une énième duperie. Le véritable émancipé aurait laissé la vipère agoniser derrière lui et ne se serait pas tant nourri de cette haine pour tracer son chemin. Le serpent biblique revient toujours, on le retrouve s'attaquant à la femme qui enfante le Messie et à sa descendance dans l'Apocalypse, à l'instar du serpent-Folcoche qui va jusqu'à braver les éléments pour débarquer chez le narrateur dans *Cri de la chouette* et rencontrer ses petits-enfants avec quelques projets de division en tête.

Si l'on suit une grille de lecture chrétienne, cette connivence prolongée entre Folcoche et le serpent démoniaque s'apparente à du satanisme. Un tel terme pourrait sembler très abusif s'il n'était employé par Jean lui-même à propos de sa mère dès *La Mort du petit cheval*, lorsque Madame Rezeau le pousse à rompre avec sa jeune fiancée Micou : « un tel satanisme ne peut relever que de la terreur ou de la souffrance<sup>41</sup> ». Le lecteur pense immédiatement que cette expression souligne simplement son caractère maléfique. En effet, Folcoche n'est jamais aussi heureuse que lorsqu'elle prive son fils d'un bonheur et cette mère effroyable recourt bien souvent aux stratagèmes les plus abjects et pervers pour assoir sa domination : diviser les trois frères pour mieux régner, leur faire manger des mets frelatés, les frapper injustement, priver Jean de son premier amour... Mais à

---

39. *Ibid.*, p. 11.

40. Michel Feuillet, *Lexique des symboles chrétiens* [2004], Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2010, pp. 107-108.

41. Hervé Bazin, *La Mort du petit cheval* [Grasset, 1950], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 2016, p. 78.

l'origine, *satan* ne signifie pas précisément le démon ou l'ennemi mais l'opposant, l'accusateur puisque la créature céleste participe aux conseils de Dieu dans le livre de Job et ce n'est que plus tard qu'il est perçu comme un génie du mal. Remonter aux sources du mot nous permet de montrer qu'il s'applique fort bien à Folcoche, d'autant plus que dans la Bible, il ne désigne pas forcément la figure de Satan mais qualifie également des humains comme le roi David ou Abishai. Dans les romans de Bazin, Folcoche a une dimension démoniaque, certes, mais elle est surtout celle qui s'oppose à Jean et à la plupart de ses décisions : elle est l'adversaire, la contestatrice (la racine hébraïque *stn* signifie « contester »). Elle s'emploie à le tenter, à le mettre à l'épreuve, allant jusqu'à cacher son propre portefeuille sous une latte du plancher de la chambre du jeune garçon à la fin de *Vipère au poing*<sup>42</sup>. Contestatrice et testatrice à la fois, Folcoche se rapproche grandement de la description que fait Claude-Gilbert Dubois du Satan originel, non encore simplement désigné comme le Diable<sup>43</sup>. Ajoutons, pour avoir tous les éléments d'analyse en notre possession, que le serpent est, selon des reconstructions plus tardives et communément admises aujourd'hui<sup>44</sup>, l'une des représentations d'un Satan félon et adversaire divin dans la Bible ; Bazin en a conscience en écrivant son oeuvre puisqu'il dit de la vipère qu'elle est « l'ennemie [de]Dieu<sup>45</sup> ». Par analogie, Folcoche serait donc l'ennemie de Dieu elle aussi et correspondrait à son satanisme supposé, hypothèse que nous allons maintenant démontrer.

Hervé Bazin a dit à Jean Anglade qu'il « avait la foi de sa mère<sup>46</sup> ». Et la foi de Folcoche, c'est avant tout la haine, parti que Brasse-Bouillon choisit alors qu'il est juché sur la branche de son taxaudier à la fin de *Vipère au poing* : « Toute la vie, tu vomiras cette enfance, tu la vomiras à la face de Dieu qui a osé tenter sur toi cette expérience. Que ce soit la haine ou que ce soit l'amour, disais-tu ? Non ! Que ce soit la haine ! La haine est un levier plus puissant que l'amour<sup>47</sup> ». Cette prise de décision liée à la présence d'un arbre, car ce n'est qu'en haut de celui-ci que Jean se sent apte à « faire le point<sup>48</sup> » comme il le dit, rappelle furieusement l'épisode biblique de l'arbre de la Connaissance. Comme l'explique Catherine Vialle dans *Ce que nous dit la bible sur l'arbre*, « cet arbre est d'abord le lieu où se joue le choix des humains pour le bien ou pour le mal, de suivre la parole de Dieu ou celle du serpent<sup>49</sup> ». Et c'est la parole de la vipère-Folcoche que choisit de suivre Jean en s'engageant dans la haine, qui plus est dans un monde où celui qui est censé être le Père,

---

42. Hervé Bazin, *Vipère au poing* [Grasset, 1948], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 2016, p. 221.

43. Claude-Gilbert Dubois, « L'Invention du mythe des anges rebelles », *Imaginaire et Inconscient*, n° 19, janvier 2007, p. 39.

44. *Ibid.*, p. 41 et p. 50.

45. Hervé Bazin, *Vipère au poing* [Grasset, 1948], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 2016, p. 8.

46. Jean Anglade, *Hervé Bazin*, Gallimard, « La Bibliothèque idéale », 1962, p. 62.

47. Hervé Bazin, *Vipère au poing* [Grasset, 1948], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 2016, p. 197.

48. *Ibid.*, p. 194.

49. Catherine Vialle, *Ce que dit la Bible sur... L'arbre*, Bruyères-le-Châtel, Nouvelle Cité, 2016, p. 42.

l'honorable mais faible Jacques Rezeau, est démissionnaire et par conséquent inaudible. « Je suis votre scandale, la vengeance du siècle jeté dans votre intimité<sup>50</sup> », ajoute ensuite Jean, toujours dans son arbre. Cette phrase ne se comprend pleinement qu'à la lumière de ces versets de la Bible prononcés par Matthieu (18, 5-7) :

Mais si quelqu'un doit scandaliser l'un de ces petits qui croient en moi, il serait préférable pour lui de se voir suspendre autour du cou une de ces meules que tournent les ânes et d'être englouti en pleine mer [...] Il est fatal, certes, qu'il arrive des scandales, mais malheur à l'homme par qui le scandale arrive<sup>51</sup>.

Scandaliser, c'est détourner de sa foi un chrétien et occasionner la ruine de son âme. Deux sens peuvent ainsi être donnés à « scandale » dans le texte de Bazin : le scandale sera celui de la famille Rezeau car Jean n'aura rien d'un bon bourgeois lisant *La Croix* et fera honte à ses aïeux – premier degré de l'interprétation – ou le scandale sera causé par la famille Rezeau, qui a tué une foi qui aurait pu être celle de Jean, celle en un Dieu d'amour qu'il avait découvert avec sa grand-mère<sup>52</sup>, en le poussant au vice et à la perfidie contre sa propre génitrice – deuxième degré de l'interprétation. Ce n'est donc, selon la dernière acception, pas Jean qui est maudit ici mais les parents Rezeau par qui le scandale de leur fils est survenu.

Le troisième mythe associé au serpent-Folcoche est celui de la Gorgone. Cette fois-ci, l'incipit ne l'annonce pas ouvertement, mais plusieurs fragments des deux premiers romans de la trilogie semi-autobiographique le laissent supposer. La célèbre scène de la pistoléiade est à ce titre exemplaire. Lors des repas, Folcoche tient à ce que ses enfants la fixent dans les yeux : « Je n'aime pas les regards faux. Regardez-moi dans les yeux. Je saurai ce que vous pensez<sup>53</sup> », ordonne-t-elle. Si l'on en croit cette déclaration, quiconque rencontre le regard de Madame Rezeau se retrouve désarmé et mis à nu. Pourtant, le narrateur défie ces yeux scrutateurs en respectant à la lettre l'ordre qui lui a été donné : il ne quitte pas Folcoche du regard ; le premier qui cillera, le premier qui baissera la tête, le premier qui se soumettra aura perdu le combat. « Alors ton regard se lève de dessus tes nouilles à l'eau, ton regard se lève comme une vipère et se balance, indécis, cherchant l'endroit faible qui n'existe pas. Non, tu ne mordras pas, Folcoche ! Les vipère, ça me connaît ». Au cours de cette bataille de regards, le serpent est à nouveau convoqué, et directement associé aux yeux de Madame Rezeau. La comparaison utilisée par Bazin peut paraître étrange : ce n'est pas le regard de Folcoche qui ressemble à celui du serpent, mais le regard de Folcoche qui ressemble au serpent. Le comparé

50. Hervé Bazin, *Vipère au poing* [Grasset, 1948], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 2016, p. 197.

51. *La Bible de Jérusalem*, Paris, éditions du Cerf, « Pocket », 1998, p. 1678.

52. Hervé Bazin, *Vipère au poing* [Grasset, 1948], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 2016, p. 19.

53. *Ibid.*, p. 68.

a une dimension trop restrictive par rapport au comparant et le lecteur ne peut pleinement faire fusionner les deux. Cette figure de style en apparence bancale permet en fait d'opérer un glissement et de donner à voir le reptile tout entier, au lieu de simplement confondre le regard humain et le regard animal. De plus, l'anaphore sur « ton regard se lève » rend ce serpent encore plus palpable : on a la sensation qu'il s'étire, se dresse face au narrateur. Un reptile prêt à attaquer, lié à la figure d'une femme dont le regard est assassin ? Assez vite, l'image de la Gorgone nous apparaît. Précisons qu'il ne s'agit que d'une Méduse de table à manger : le mythe est à nouveau rabaissé par la présence d'un détail prosaïque, ici ces « nouilles à l'eau », qui n'ont du terrible serpent que la forme. À l'issue d'une âpre lutte, la mère finit par se détourner<sup>54</sup>. Le narrateur a gagné. Il a tenu tête à Folcoche, il a soutenu son regard, impassible comme le bouclier de Thésée. La Gorgone n'a alors plus que deux solutions : fuir *in extremis*, ou se voir pétrifiée. En effet, lors d'un second affrontement avec le narrateur au sujet d'un portefeuille dérobé, Madame Rezeau est à nouveau prise en défaut : « Folcoche ne répond pas. Son silence est une statue de sel que lèche vainement ma salive<sup>55</sup> ». Mentionnons enfin ce fameux passage où Monsieur Rezeau, pour la première fois, ose contredire son épouse au retour de la chasse. Face à cette rébellion, « Folcoche rest[e] pétrifiée<sup>56</sup> ». Une première lecture de *Vipère au poing* permet donc d'établir un certain nombre de points communs entre Folcoche et la Gorgone, comparaison dont un autre commentateur, Pierre Moustiers, avait déjà eu l'idée sans toutefois développer<sup>57</sup>.

Il est maintenant temps de montrer que cette analogie est également sensée d'un point de vue plus psychanalytique. Dans *La Tête de Méduse*, Freud rattache le visage de la Gorgone à une angoisse de la castration. Selon lui, cette face ourlée de reptiles représente l'organe maternel adulte entouré d'une chevelure de poils dont la vision provoque l'épouvante. Précisément, les serpents seraient le symbole de la démultiplication du sexe masculin trouvé manquant chez la femme. Couvrant ou déplaçant la castration, ils joueraient un effet modérateur sur la découverte de l'absence de pénis chez la mère. De même, la pétrification qui accompagne la découverte du sexe féminin peut-être vue comme une érection permettant au spectateur masculin de résister à cette castration<sup>58</sup>. Bazin, encore une fois, adapte le mythe au quotidien en faisant de Folcoche une « mère castratrice », c'est-à-dire une génitrice qui empêche la masculinité de ses enfants de s'affirmer. En effet, cette gorgone du vingtième siècle n'a pas simplement pour but d'intimider ceux qui la regardent ; plus que cela, elle souhaite pétrifier ses enfants, les figer en d'éternels bambins qui n'atteindront jamais la puberté et lui seront toujours dociles. Le narrateur observe :

---

54. *Ibid.*, p. 70.

55. *Ibid.*, p. 226.

56. *Ibid.*, p. 60.

57. Pierre Moustiers, *Hervé Bazin ou le romancier en mouvement*, Paris, Seuil, 1973, p. 59.

58. Éléonore Pardo, « Le regard médusé », *Recherches en psychanalyse*, n° 9, janvier 2010, pp. 84-88.

Il est fatal que la mégère soit vaincue par notre adolescence qui, déjà, fournit à Frédie l'occasion de réclamer de temps en temps le Gillette de papa. Nos jeunes muscles, nos duvets, nos voix qui muent sont autant d'empiètements, autant d'insultes muettes qu'il faut châtier. Nous sommes toujours ses enfants, nous sommes donc toujours des enfants, qui n'ont que le droit d'obéir et de servir de cobayes aux fantaisies de sa puissance<sup>59</sup>.

Tout ce qui rappelle à Folcoche que ses enfants ont bel et bien un sexe la terrifie. Elle est par exemple obligée de déléguer certaines punitions à l'abbé : « Je ne peux plus décentement donner le fouet à un garçon de quinze ans<sup>60</sup> », précise-t-elle. Madame Rezeau craint l'inversion des rôles, elle ne veut pas être contrainte à son tour de détourner le regard, face à d'autres serpents. « Cette nouvelle vipère qui me grouillait dans le corps, il fallait aussi l'étrangler<sup>61</sup> », dit le narrateur, de façon fort imagée, à propos des tourments de sa puberté. Non, Jean Rezeau ne sera pas sexué, et Folcoche s'y emploie, car « il est grand temps de se débarrasser de ce mâle<sup>62</sup> ». Tout d'abord, l'éducation du garçon ne lui donne aucune idée de la sexualité avant de l'avoir expérimentée, si bien qu'il se représente longtemps « le sexe féminin non pas dans le sens vertical, mais dans le sens horizontal, comme la bouche<sup>63</sup> ». Ensuite, Madame Rezeau surveille étroitement ses relations : dans *Vipère au poing*, Jean ne peut approcher tranquillement la jeune paysanne Madeleine car « Folcoche veille<sup>64</sup> ». Enfin, elle s'arrange pour couper court à chacune de ses liaisons, notamment au début de *La Mort du petit cheval*, où le narrateur est forcé de se séparer de Micou<sup>65</sup> ; c'est, quelques mois plus tard, le mariage avec Michèle qu'elle tente d'empêcher, cette fois-ci sans succès.

Que penser de cette déclinaison du mythe du serpent au sein de *Vipère au poing* ? Premièrement, plus que le souvenir d'une mère haineuse que l'on ne peut (et ne veut !) effacer, cette image du reptile mobilise une culture grecque et chrétienne dont Bazin ne parvient pas non plus à s'affranchir. Lui qui imaginait se libérer de son éducation et du milieu dans lequel il avait grandi en atteignant l'âge adulte est, selon son aveu même, coincé dans une « forêt de symboles<sup>66</sup> » qu'il dissémine, parfois inconsciemment, au sein de ses oeuvres. Le serpent est sans doute au premier rang de ces symboles, tant il arrive au lecteur de le retrouver à l'intérieur de la trilogie semi-autobiographique et

---

59. Hervé Bazin, *Vipère au poing* [Grasset, 1948], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 2016, p. 151.

60. *Ibid.*, p. 142.

61. *Ibid.*, p. 210.

62. *Ibid.*, p. 216.

63. *Ibid.*, p. 208.

64. *Ibid.*, p. 210.

65. Hervé Bazin, *La Mort du petit cheval* [Grasset, 1950], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 2016, p. 72.

66. Hervé Bazin, *Ce que je crois*, Paris, Grasset, 1977, p. 34.

même hors de celle-ci, dans *L'Huile sur le feu* par exemple<sup>67</sup>.

Deuxièmement, ces surgissements mythiques au cœur d'évènements très prosaïques (un repas, un enfant qui grimpe à un arbre...) permettent de conférer un sens aux journées anodines, banales, qu'Hervé Bazin raconte si souvent dans ses romans, tout en ramenant le magique et le fantastique à la raison tant les références employées, qu'elles soient bibliques ou mythologiques, se heurtent à des éléments profanes. L'incipit suffit à nous convaincre d'une telle recherche d'équilibre, parfois hasardeuse et de mauvais goût, mais toujours signifiante. Évoquons enfin, en guise de conclusion à cette explication, comment l'auteur parle du « banal » dans son *Abécédaire* :

Toute littérature qui fait la moue devant le commun me paraît fort princesse, oubliant que chacun naît, boit, mange, dort, fait l'amour et meurt comme tout le monde. Le respect de l'ordinaire conjugue celui de la modestie et celui de la raison. Le merveilleux, bien sûr, nous lui serons tout œil. Mais il fleurit très bien en terre de quotidien<sup>68</sup>.

### **L'étiologie du mythe, condition de la libération des bêtes ?**

Notre analyse s'est focalisée sur le serpent-Folcoche, car il s'agissait du symbole à étudier le plus riche, mais nous aurions aussi pu mentionner d'autres hybrides, comme le père-colombe<sup>69</sup> (car lui seul aurait pu repousser le Déluge qui menace la famille Rezeau), les enfants-mouches<sup>70</sup> (car ils sont, comme elles, rendus minuscules et épinglés par leur géniteur), la servante-chienne<sup>71</sup> (car brave, car fidèle) ou encore le frère chacal<sup>72</sup> (car lâche et intéressé). Il y a, à chaque fois, une explication liée à ce que représente l'animal, soit mythologiquement, soit dans la conscience populaire. L'animal n'est dans *Vipère au poing* et *La Mort du petit cheval* qu'un vecteur de sens. Pas à cause de ce qu'il est fondamentalement – un être vivant singulier – mais à cause de ce qu'il incarne, puisque la culture ne l'a pas épargné et l'a chargé de rumeurs et de légendes. L'incipit du roman nous laissait toutefois un motif d'espoir, en montrant que Jean Rezeau était capable d'individualiser et même d'apprécier *la* vipère, *cette* vipère, *sa* vipère. Mais, trop tard : le mythe du serpent a donné naissance à celui de Folcoche, et leurs significations ont fini par s'interconditionner : sans prédestination herculéenne, sans satanisme, sans Gorgone, Madame

---

67. Hervé Bazin, *L'Huile sur le feu* [Grasset, 1954], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 1981, pp. 26, 207 et 316.

68. Hervé Bazin, *Abécédaire* [Grasset, 1984], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 1985, p. 42.

69. Hervé Bazin, *La Mort du petit cheval* [Grasset, 1950], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 2016, p. 137.

70. Hervé Bazin, *Vipère au poing* [Grasset, 1948], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 2016, p. 89.

71. Hervé Bazin, *La Mort du petit cheval* [Grasset, 1950], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 2016, pp. 42-43.

72. *Ibid.*, p. 219.



Rezeau n'est plus qu'une mère toxique parmi tant d'autres ; et sans Madame Rezeau, il apparaît inutile de faire porter à cet animal « totem » une telle charge mythique. C'est une hypothèse qu'il nous faut vérifier, d'autant plus que Folcoche n'est pas éternelle. En effet, Hervé Bazin choisit de la fragiliser dans *La Mort du petit cheval*, puis de la faire mourir dans *Cri de la chouette*. Que se passe-t-il justement quand le mythe s'étiole, quand le sens s'essouffle ?

La première étape de cet affaiblissement du mythe intervient à la fin de *La Mort du petit cheval*. Le narrateur n'écoute plus la parole haineuse du serpent que nous avons évoquée plus tôt dans notre analyse biblique ; au contraire, il s'est converti à l'amour en fondant sa propre famille. Plusieurs commentateurs abondent dans le même sens. Catherine Mace et Marie-Paule Seite pensent qu'« on peut voir dans *La Mort du petit cheval* une leçon d'amour. Le sentiment y joue en quelque sorte le rôle de la grâce au sens chrétien du terme. Jean Rezeau est sauvé de la haine et de ses obsessions par Monique<sup>73</sup> ». Luc Estang, dans le journal « La Croix » du 11 novembre 1950, écrit au sujet du narrateur que « son recours à l'amour conjugal et paternel, après l'épreuve de la double détresse spirituelle et matérielle, commande l'amitié humaine et à plus forte raison chrétienne<sup>74</sup> ». Hervé Bazin reconnaît lui-même qu'« avoir eu des enfants [l']a mieux vengé que *Vipère au poing* ne l'a fait<sup>75</sup> ». Le serpent de la Genèse ne peut alors qu'être banni de ce monde tout neuf et sans haine que le narrateur vient de créer. On assiste même à une érosion de la connotation maléfique du mot de « serpent » dans l'oeuvre. Preuve en est, le fils de Jean, qui le sauve de la détestation et de la rancœur – il s'agit donc d'un personnage totalement opposé à Folcoche – est comparé à un « vipéreau<sup>76</sup> ». Le titre de *Vipère au poing* devient lui-même caduc.

Ensuite, le mythe s'effrite par le portrait qui est fait de Folcoche dans les dernières pages de *La Mort du petit cheval*. Madame Rezeau a vieilli et ne se montre plus à la hauteur de sa réputation :

Le visage n'évoquerait plus la Gorgone : il se fendillait de plus en plus, dégoulinait, inondait le cou de gélatineuses bajoues. Le menton n'était plus qu'une galoche usée, éculée, qui s'entourait de plis comme de vieux lacets. Dévisagée, Mme Rezeau réagissait mal, fuyait mes prunelles, laissait deux plaques rougeâtres, bien délimitées, centrées sur l'os de chaque pommette, trahir son embarras<sup>77</sup>.

Le rapport de force s'est totalement inversé. Désormais, Folcoche tente d'échapper aux regards et

---

73. Catherine Mace et Marie-Paule Seite, *Hervé Bazin*, Saint-Brieuc, Presses Universitaires de Bretagne, « Les Classiques Bretons », 1971, p. 40.

74. *Ibid.*, p. 221.

75. *Ibid.*, p. 20.

76. Hervé Bazin, *La Mort du petit cheval* [Grasset, 1950], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 2016, p. 198.

77. *Ibid.*, p. 213.

à la privation de son visage, qu'elle ne parvient d'ailleurs plus à maîtriser. Le serpent dressé des pistoléiades de *Vipère au poing* a disparu, remplacé par de vieux lacets qui parviennent seulement à imiter sa forme. Il n'y a ici plus d'équilibre entre le mythe et la banalité de la vie quotidienne : le portrait de Madame Rezeau est purement et simplement pitoyable ; c'est celui d'une déchéance. Le serpent-Folcoche, hybride si souvent évoqué dans *Vipère au poing*, n'a plus lieu d'être, ce dont continuent d'attester les dernières lignes de *La Mort du petit cheval*, où Madame Rezeau quitte le domicile parisien du narrateur :

Par la fenêtre, je la vois s'éloigner, sinieuse, incertaine. Vue de haut, elle donne l'impression de ramper au fond de la rue étroite, interminable comme le sera sa vieillesse. Les deux plumes noires de son chapeau ressemblent vaguement aux appendices de la vipère cornue... Mais que dis-je ? Ce symbole est désuet. Va, je n'ai plus besoin de ta race naïve, cher serpent ! Un anneau me suffit qui ne doit plus rien aux tiens<sup>78</sup>.

Dans cet extrait, le narrateur s'apprête à effectuer une nouvelle comparaison entre Folcoche et un serpent – ici la vipère cornue – mais il se corrige. Il s'agit là d'un acte fondateur qui renvoie le précédent roman à une certaine pompe, à une certaine naïveté. Jean semble enfin comprendre que sa mère n'est pas si extraordinaire, qu'elle ne mérite guère l'intertexte biblique ou mythologique. Dans ce même mouvement, il rend explicitement sa liberté au serpent avec l'impératif présent « va ». L'alliance de l'amour – le mariage du narrateur avec Monique – a remplacé les anneaux de la haine – cette vipère-Folcoche désormais archaïque.

Il est dès lors pertinent d'examiner comment cette ultime résolution se concrétise dans le troisième roman de la trilogie semi-autobiographique, *Cri de la chouette*. On y retrouve Madame Rezeau, désormais sans cesse tournée en ridicule, que ce soit à travers l'outrageuse mise en évidence de son avarice<sup>79</sup> ou les surnoms niais que ses petits-enfants lui donnent<sup>80</sup>. La Folcoche de *Vipère au poing* est désormais bien loin. Le narrateur estime d'ailleurs, dans un propos qui nous apparaît comme très métatextuel, que « [sa mère] n'est même venue que pour ça. Pour détruire la légende<sup>81</sup> ». Sur son lit de mort, elle annonce sa propre fin à Jean, ironiquement, dans un souffle terrible – « Folcoche... va crever<sup>82</sup> » –, se servant de son nom mythique pour souligner que ce n'est pas seulement Paule Pluvignec qui abandonne ce monde, mais la femme de légende. Cette agonie permet d'enterrer

---

78. *Ibid.*, p. 221.

79. Hervé Bazin, *Cri de la chouette* [Grasset, 1973], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 1986, pp. 36-42.

80. *Ibid.*, p. 44.

81. *Ibid.*, p. 155.

82. *Ibid.*, p. 256.

définitivement l'abandon de la symbolique du serpent annoncée à la fin de *La Mort du petit cheval* :

Arrière-grand-mère sans le savoir, elle a la bouche ouverte sur des dents en or, sur de vieilles canines aux pointes usées, émouvantes d'impuissance et d'inutilité. Au fond de sa gorge viennent gonfler et crever de grosses bulles poussées par le stertor faiblissant de l'agonie [...] Le menton en galoche est tout à fait tombé, les yeux verts sont éteints sous la fente des paupières<sup>83</sup>...

Les deux attributs qui permettaient d'établir une analogie entre Folcoche et la vipère – les canines-crochets et les yeux verts de serpent – disparaissent, émoussés par le temps ou dissimulés sous des paupières tombantes. On peut d'ailleurs remarquer que Madame Rezeau n'est jamais directement associée au reptile dans *Cri de la chouette*. D'ailleurs, au sein de cet ultime roman de la trilogie, on ne croise guère plus d'enfants-mouches, de tantes-écrevisses ou de servantes-chiennes, tous ces hybrides qui se servaient des animaux pour nous parler des hommes. Le symbole de la chouette est lui-même très peu utilisé. La vieillissante Madame Rezeau n'est comparée au rapace que deux fois en l'espace de trois-cents pages<sup>84</sup>. Au cours de cette oeuvre où la charge mythique et les connotations s'épuisent, les bêtes retrouvent la place qui leur est due. Le passage suivant est par exemple à interpréter comme une sorte de réconciliation avec le monde animal :

Une couleuvre des marais passa, lente, ondulante, la tête maintenue à cinq centimètres au-dessus d'un banc de macres. Un martin-pêcheur, vairon en travers du bec, fit trois fois la navette de quelque part en aval où il avait dû repérer un banc, à quelque part en amont où devait se trouver son trou. [...] Et peu à peu les ombres tournèrent, s'allongèrent, tandis que du fond du dimanche montaient les beuglements des vaches descendues aux barrières pour attendre leurs veaux. Deux robes passèrent entre les fûts desquamés des platanes, deux bras nus s'agitèrent et juste à ce moment, pour nous rappeler de quel sang nous étions, une première hulotte poussa son vieux cri chouan<sup>85</sup>.

Jamais nous n'aurions pu lire de telles descriptions bucoliques dans *Vipère au poing* ou *La Mort du petit cheval*. Il serait sans doute abusif de déclarer qu'Hervé Bazin, à la façon de Francis Ponge,

---

83. *Ibid.*, pp. 261-262.

84. *Ibid.*, pp. 77 et 270.

85. *Ibid.*, pp. 212-213.

zoomorphe la syntaxe<sup>86</sup>. Toutefois, un véritable effort a été accompli en ce sens tant on remarque ici une adéquation entre les sons des mots et les bruits animaux, entre la structure des phrases et le mouvement des bêtes observées, dans une littérature désormais capable « de suivre, de frôler, voire de performer des corporéités, des rythmes, des intensités ou des affects animaux parfois radicalement exotes<sup>87</sup> ». Pour la couleuvre, le choix du verbe « passa », traversé par deux consonnes sifflantes, n'est pas anodin, tout comme les assonances répétant les phonèmes nasalisés /ã/ et /õ/ : le glissement du serpent et l'éveil de sa fossette sensorielle sont figurés pour sortir d'une perspective humano-centrée et se rapprocher de la notion de point de vue animal que développe Sophie Milcent-Lawson à la suite d'Alain Rabatel<sup>88</sup>. Les sons nasalisés permettent en effet à l'auteur de se projeter dans l'esprit de la couleuvre, dont l'odorat est le sens le plus développé grâce à l'organe de Jacobson et aux fossettes thermosensibles localisées à proximité de ses narines. La navette du martin-pêcheur est quant à elle retranscrite par un parallélisme de construction – « de quelque part en aval où il avait dû repérer un banc, à quelque part en amont où devait se trouver son trou » – dont les segments sont à peu près équivalents, composés respectivement de dix-sept et quinze syllabes. Cette fois-ci, l'écrivain tente d'accéder à l'esprit de l'oiseau par la supposition redoublée : les hypothèses, par définition non péremptoires, le laissent libre d'imaginer, d'envisager le trajet et le projet de l'animal dont il se fait alors l'interprète. Le phénomène s'intensifie avec les vaches, auxquelles le texte prête d'emblée une intention par l'usage du complément circonstanciel de but « pour attendre leurs veaux », objectif qui n'est évidemment pas vérifiable par une quelconque approbation des bêtes en question. « Que les animaux ne parlent pas [...] n'invalide pas le fait que nous pouvons accéder, en partie du moins, à leur vie psychique ; car en effet, ils se comportent<sup>89</sup> », précise Florence Burgat.

Dans cette description, les bêtes ne sont plus symboliques : un serpent passe, sans que ne soit évoquée ni Folcoche, ni la Genèse, ni la Gorgone. La chouette n'est pas non plus assimilée à Madame Rezeau. Au contraire, son cri ne rappelle pas les personnages à quelque texte de référence, à quelque élément culturel, mais à une terre chouanne que tous – humains et animaux – habitent. C'est ce sang de la terre, plus que le sang familial, qui intéresse Hervé Bazin comme en témoigne la fin du roman où le narrateur déclare, avant de quitter la Belle-Angerie :

Si banal qu'il soit, si insupportables qu'y aient été les nôtres, le lieu  
où nous avons ouvert les yeux sur le monde, il est irremplaçable. Le

---

86. Anne Simon, *Une bête entre les lignes*, Marseille, Wildproject, « Tête nue », 2021, p. 86.

87. *Ibid.*, p. 63.

88. Sophie Milcent-Lawson, « Zoographies, traitements linguistique et stylistique du point de vue de l'animal en régime fictionnel », *Zoopoétique, Revue des Sciences Humaines*, n° 328, avril 2017, p. 92.

89. Florence Burgat, *Une autre existence. La condition animale*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque des idées », p. 255.

quitter, c'est nous dénoyauter de notre enfance et cela nous devient d'autant plus difficile que nous avançons en âge, que l'approche de nos fins raréfie nos recommencements<sup>90</sup>.

C'est d'ailleurs en région angevine que Bazin choisit d'achever sa vie, au début des années 1990 ; il meurt à Angers le 17 février 1996. On peut distinguer là une forme de sacralisation du lieu de l'enfance que *Vipère au poing* ne laissait guère présager. Henry Bonnier confirme ce renversement en expliquant que « la haine du Craonnais, telle qu'elle s'est exprimée dans ses premiers romans, s'achève ici en tendresse par des descriptions d'une belle fluidité<sup>91</sup> ». Il s'agit sans doute d'une analyse plus discutable, mais la présence du martin-pêcheur au sein de la description bocagère de *Cri de la chouette* est à nos yeux la marque de cette réconciliation. Dans *Vipère au poing*, une mère martin-pêcheur – encore un symbole ! – était tuée sans remords par Jean Rezeau, lors d'une scène d'une rare gratuité<sup>92</sup>. Faire revenir cet oiseau si spécifique – le narrateur aurait pu parler d'une fauvette, d'un héron ou d'un pinson qui pullulent également en terre angevine – dans ce dernier roman de la trilogie ne nous paraît pas tout à fait anodin. Cela signe la fin du sacrifice animal à des fins symboliques, tant du point de vue de l'histoire (on ne verra plus le narrateur tuer un animal, ni de matinées de chasse semblables à celle de *Vipère au poing*<sup>93</sup>) que de celui de la comparaison, de la métaphore qui mettent la bête au service d'un propos strictement humain, en oubliant que sa vérité est uniquement culturelle : un serpent n'est pas par essence haineux, un chien n'est pas par essence dévoué...

### **S'affranchir des pièges de la langue, reconnaître une altérité réelle**

Une intention à la fois éthique (Bazin, dès le début des années 1970, période de l'écriture de *Cri de la chouette*, s'intéresse à la germination du mouvement écologiste et à la protection animale) et littéraire (la volontaire destruction d'un mythe qui défiait la figure maternelle tout en confisquant au serpent son autonomie) a animé l'auteur dans la redéfinition de son rapport aux bêtes. Les plus belles preuves qu'il puisse en donner apparaissent dans son *Abécédaire*, publié en 1984. Bazin s'y moque, comme nous l'avons fait, des comparaisons idiomatiques qui trahissent la façon dont, au sein de son langage même, l'homme considère l'animal :

L'imbécile est un âne (alors que dans Homère il symbolise la

---

90. Hervé Bazin, *Cri de la chouette* [Grasset, 1973], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 1986, p. 282.

91. Pierre Moustiers, *Hervé Bazin ou le romancier en mouvement*, Paris, Seuil, 1973, p. 131.

92. Hervé Bazin, *Vipère au poing* [Grasset, 1948], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 2016, p. 161.

93. *Ibid.*, pp. 58-59.

patience des héros) ; il est aussi un serin, tandis que la sottise est une oie, une dinde. L'infidèle vous pose un lapin. La libertine est un veau, le flic un poulet, la dupe un pigeon, l'escroc un faisan, le traître un mouton, votre belle-mère un chameau. Et du meilleur ami de l'homme jaillit sa pire insulte : chien<sup>94</sup>!

Anne Simon s'est penchée sur tous ces « noms d'oiseaux » et explique que de telles expressions traduisent, avant d'être insultantes ou peu probantes scientifiquement, le « frayage permanent des bêtes dans nos vies et dans nos langues<sup>95</sup> », dans une indissociabilité qui n'a cessé de perdurer, de la première parole adamique aux discussions souvent moins sacrées de notre vingt-et-unième siècle. En effet, certaines lettres de l'alphabet hébreu, comme l'*aleph* ou le *nun*, n'ont-elles pas été inspirées par des corps animaux ? Convoquer le gai pinson, le rusé renard, l'âne idiot ou la carpe désespérément muette, n'est-ce pas favoriser le surgissement de toute une ménagerie linguistique dans nos livres, dans nos conversations, et donc d'entretenir un rapport aux bêtes qui nous fait parfois personnellement défaut ? Certains êtres n'ont *vu* le lion, le singe ou l'ours qu'à travers les mots qu'ils utilisent ou entendent. Certaines bêtes ne vivent plus qu'au sein de la parole humaine, guère oublieuse de leurs noms – ailleurs, elles disparaissent et s'éteignent. Que les creux de nos phrases deviennent des refuges animaux n'est toutefois pas sans danger, comme l'a plus haut remarqué Bazin, et comme le note Anne Simon : « la bête réelle [...] est trop souvent oubliée<sup>96</sup> » et l'animalité, plutôt que de se présenter dans sa multiplicité, est immédiatement associée à la sauvagerie et à toutes les tares qui rongent l'humanité. Si nous voulions à notre tour verser dans la métaphore, nous pourrions parler de domestication verbale – ce serait là une forme d'extension de la domestication physique que vivent bien des animaux aujourd'hui – et même d'extermination verbale tant certaines bêtes sont réduites à n'être que des insultes sur pattes, c'est le cas de la vermine, réelle ou figurée, dont il *faut* se débarrasser à partir du moment où elle est ainsi nommée : la prononciation seule de ce mot suffit, dans son effrayante performativité, à signer l'arrêt de mort d'un acarien, d'une puce, d'un cafard... ou d'un être humain<sup>97</sup>.

Toujours dans ce même recueil de pensées, Bazin se montre peu à l'aise avec l'enfermement de certaines bêtes au sein de symboles. Il évoque alors « le cheval de Troie, le vautour de Prométhée, la louve romaine, la baleine de Jonas, les boucs émissaires, les agneaux de Dieu, les colombes de paix », mais oublie évidemment sa célèbre vipère. Peut-être se dit-il que le déclin qu'il a réservé au

---

94. Hervé Bazin, *Abécédaire* [Grasset, 1984], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 1985, pp. 89-90.

95. Anne Simon, « Noms d'oiseaux », *En attendant Nadeau*, 17 juillet 2018 [Noms d'oiseaux : les bêtes sont-elles bêtes ? \(en-attendant-nadeau.fr\)](https://www.en-attendant-nadeau.fr)

96. Anne Simon, *Une bête entre les lignes*, Marseille, Wildproject, « Tête nue », 2021, p. 301.

97. *Ibid.*, p. 309.

serpent-Folcoche parle de lui-même. « Quand ce n'est pas une proie, un adversaire, un outil, un repoussoir, un domestique, l'animal ne saurait-il donc être pour nous qu'un emblème ? J'apprécie que depuis peu, pour quelques uns, la bête soit une bête<sup>98</sup> », conclut Bazin, renouvelant son souhait, après *Cri de la chouette*, de refuser l'animal comme pur symbole. Selon Anne Simon, une telle prise de conscience a traversé beaucoup d'auteurs modernes, qui se sont évertués à vider la bête de toute sa substance historique et culturelle :

L'animal contemporain est revêtu de telles couches de savoirs et d'opinions que nombre d'écrivains et écrivaines commencent par tenter, pour accéder aux multiples modalités de son être-au-monde comme de ses relations avec l'homme, de le débarrasser de son halo verbal et symbolique. [...] Elisabeth de Fontenay le relevait, l'animal est d'autant plus voué au silence qu'il est « saturé de signes »<sup>99</sup>.

La bête est devenue pour Hervé Bazin un être vivant non seulement libre, mais aussi singulier, que l'on ne peut essentialiser en mentionnant simplement l'espèce à laquelle il appartient ou pire, le terme très général d'*animal*. Il s'agit là d'une pratique que Derrida critique et tâche de déconstruire en inventant le mot-valise « animot<sup>100</sup> », qui laisse entendre la pluralité, la multiplicité des animaux tout en indiquant que la question du langage et de la nomination est capitale pour parler des bêtes sans les amalgamer, sans en faire des sortes de chimères où le taureau aurait tout à voir avec le bulot, qui lui-même mériterait d'être désigné de la même façon que le goéland<sup>101</sup>. Comme le montrent les lignes suivantes, Bazin fait partie des auteurs qui ont également réfléchi à une remise en question de ces cloisonnements et de ces généralités, au sein même des espèces :

Je suis un *particulier*, non interchangeable. Ce qui caractérise les bêtes, au contraire, c'est – dans la diversité étourdissante de leurs formes – leur répétitivité, leur anonymat, leur réapparition régulière dans l'espace qui leur est dévolu. Partant du talus, à la hauteur des chênes bessons qu'ocellaient de rondes parmélies jaunes, le lièvre du champ des Ruaudes a bien été tué dix fois devant moi. On disait : *Il n'est pas gros cette année*. Ou bien : *D'ordinaire, il déboule plus loin*. Comme s'il s'agissait du même. Sauf les domestiques, les animaux nous donnent toujours l'impression d'être ce qu'ils furent comme ce

---

98. Hervé Bazin, *Abécédaire* [Grasset, 1984], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 1985, pp. 26-27.

99. Anne Simon, *Une bête entre les lignes*, Marseille, Wildproject, « Tête nue », 2021, p. 270.

100. Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 73.

101. *Ibid.*, p. 65 et Alain Schaffner, « Intériorités animales », *Zoopoétique, Revue des Sciences Humaines*, n° 328, avril 2017, p. 108.

qu'ils seront. L'identité, chez eux, est celle de l'espèce, il n'y a pas d'individu<sup>102</sup>.

S'agit-il, encore une fois, d'une autocritique déguisée ? Cela est fort possible, surtout lorsque l'on relit la partie de chasse de *Vipère au poing* au cours de laquelle le narrateur explique par exemple que « le lapin part à tous les coins de haie<sup>103</sup> », ou l'incipit de ce même roman qui tend à ne définir la vipère que par son espèce. Comme le souligne Jean-Christophe Bailly, « l'animal, l'animalité, tous ces singuliers [...] ne sont [...] que des termes qui évitent à la pensée de suivre les pistes réelles des mondes animaux, qui sont d'abord et toujours immédiatement celle d'une multiplicité hétérogène de vivants ou d'un jeu entrecroisé de rapports (à la vie, au vivant, à la mort, au monde)<sup>104</sup> ». Ce n'est certainement qu'auprès des bêtes – figures de l'altérité radicale, comme Derrida le comprend à travers le regard de sa chatte le voyant nu<sup>105</sup> – que le verbe *être* se décline et que des *devenirs* s'envisagent. En traversant un bois ou une forêt, l'homme ne fait pas seulement une plaisante promenade ; chemin faisant, il aperçoit un museau, il devine une fourrure, il entend un chant ; il aperçoit, devine et entend des modes d'être qui ne sont pas les siens et dont il reste à la lisière. Au-delà d'une bête, au-delà d'un simple représentant d'une race, l'homme voit un être singulier, à un instant précis, qui disparaît aussitôt dans quelque fourré et lui échappe. Ces apparitions animales, brèves et furtives, redéfinissent notre rapport au nombre et au temps, dépassent presque notre imagination : se dire que, lorsque nous marchons dans la nature, nous cotoyons des milliers d'invisibles ayant chacun une spécificité et dont nous n'arriverons jamais à percer tout le mystère devient vertigineux. En effet, « l'irruption d'un animal nous met hors de nous » et « nous apprend à dévisser les grilles de la présence et de l'absence, du passé-présent-futur, de l'étendue mesurable, des ordres étanches<sup>106</sup> ». Les dernières bêtes de *Cri de la chouette* – on se situe alors à l'antépénultième page – produisent chez le narrateur le surgissement de tous les renversements, de tous les imaginaires, de toutes les impressions, comme si les repères traditionnels étaient désormais bouleversés :

Dans l'Ommée où se reflètent les arbres, un écureuil danse et les poissons semblent passer entre les branches, nageant parmi les nuages. Ça sent le suint à plein nez. De l'autre côté de la rivière paît un troupeau de moutons, jeunes bêlant dans l'aigu, vieux dans le grave, tous si serrés par la ronde du chien qu'ils ont l'air de brouter de la laine

---

102. Hervé Bazin, *Abécédaire* [Grasset, 1984], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 1985, p. 283.

103. Hervé Bazin, *Vipère au poing* [Grasset, 1948], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 2016, p. 58.

104. Jean-Christophe Bailly, *Le Versant animal*, Montrouge, Bayard, « Société », 2018, p. 101.

105. Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 32.

106. Anne Simon, *Une bête entre les lignes*, Marseille, Wildproject, « Tête nue », 2021, p. 16.



devant eux<sup>107</sup>...

Que disent ces bêtes à Jean Rezeau, sinon que plus rien ne demeure à sa place (les écureuils dans l'eau, les poissons dans le ciel), que les perspectives se brouillent (ces moutons, broutent-ils de l'herbe ou de la laine ?), et que la stricte observation n'est pas infallible ? Au cours de cette description impressionniste, les espèces se déterritorialisent, et l'homme devrait sans doute faire de même – peu surprenant, donc, que ce passage précède l'instant où le narrateur quitte la Belle-Angerie à tout jamais. À la question « si vous aviez droit à un prodige, lequel choisiriez-vous ? », Hervé Bazin répond : « Je demanderais [...] le droit de me glisser, chaque fois pour un jour, dans tous les systèmes de conscience : non seulement du Chinois, du Patagon, du Papou, de la poule, du lion, du buffle, de la baleine, de la mouche, du microbe, de la moule, du hérisson, mais, il va de soi, dans celui des êtres vivant sur d'autres planètes<sup>108</sup> ». La réponse d'Hervé Bazin, si elle manifeste toujours une certaine tendance à l'essentialisation (un Chinois ne vaut pas un autre Chinois !), nous permet néanmoins de mesurer l'étendue du chemin intellectuel que l'écrivain a parcouru : désormais, il reconnaît l'existence d'altérités réelles, qu'il aimerait expérimenter en se rapprochant d'elles plutôt que de les ramener sans cesse dans le giron des interprétations humaines, là où l'on imagine les animaux suffisamment creux pour qu'ils puissent être allègrement remplis de culture. C'est précisément ce que préconise Elisabeth de Fontenay dans *Traduire le parler des bêtes* : ne pas attirer les bêtes vers soi, mais « aller à elles, pénétrer dans leurs mondes<sup>109</sup> », précepte qui fut probablement celui de Romain Gary lorsqu'il publia *Gros-Câlin*, roman où le devenir animal s'exprime tant thématiquement que stylistiquement, avec cette langue se pliant à la « méthode sympathique » qui consiste, selon le narrateur, à « se mettre à la place d'un autre<sup>110</sup> », cet autre étant un python de deux mètres de long. Nous ne saurons jamais si le « crocodile », titre du quatrième tome semi-autobiographique qu'Hervé Bazin souhaitait écrire, était un animal symbolique, dans la lignée de la vipère ou du petit cheval. La présente analyse, ainsi que la lecture de *l'Abécédaire* et de *L'Église verte*, véritable hymne aux mondes vivants, peut selon toute vraisemblance nous convaincre du contraire.

Sébastien Viron

Doctorant à l'EHESS

---

107. Hervé Bazin, *Cri de la chouette* [Grasset, 1973], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 1986, pp. 281-282.

108. Hervé Bazin, *Abécédaire* [Grasset, 1984], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 1985, pp. 251-252.

109. Élisabeth de Fontenay et Marie-Claire Pasquier, *Traduire le parler des bêtes*, Paris, L'Herne, « Carnets de L'Herne », 2008, p. 29.

110. Romain Gary (Émile Ajar), *Gros-Câlin* [1974], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2019, p. 681.