

ÉRIC LYSØE

Gabriel Deblander, un écrivain postmoderne ?

Il peut paraître excessif de compter Gabriel Deblander parmi les représentants de la littérature “immédiate”. Si l’auteur de *L’Oiseau sous la chemise* n’a pas, loin s’en faut, renoncé à toute activité littéraire, la partie la plus représentative de son œuvre, celle en tout cas à laquelle on s’attachera ici¹, remonte aux années soixante-dix et semble donc faire reculer plus que de raison, en tout cas plus que d’usage, les limites de notre fin de siècle. Il n’en reste pas moins que cette production déjà ancienne parle de l’homme de 1999 autant, sinon plus que d’autres plus récentes. C’est à ce titre d’ailleurs qu’elle s’inscrit dans ce qu’il est convenu de nommer “postmodernisme” d’une façon particulièrement originale. L’esthétique du collage ou de la citation, le sens de la parodie ou de l’ironie ne l’affectent pas de manière indéniable. S’il lui arrive de faire la part belle au principe de fragmentation ou à la dynamique de l’errance, on n’y retrouve ni les jeux ordinaires de la confusion ni même cette volonté caractéristique d’assimiler narrateur et écrivain, diégèse et réalité pour mieux questionner les notions de vérité ou d’autorité. Renoncer pour autant à inscrire l’auteur au sein des courants postmodernes reviendrait à faire l’économie d’un aspect essentiel de son imaginaire. Car ce qui bouleverse dans cette œuvre tient assurément à l’insistance avec laquelle elle réfute les schèmes progressistes à partir desquels s’élabora notre défunte modernité. Engendrée par une blessure secrète, elle se définit ainsi tout entière en fonction d’un renoncement significatif, une castration fondatrice qui la conduit à jeter le trouble jusque sur les structures mêmes du corps social.

1. L’analyse se limite ici aux œuvres de fiction parues entre juin 1965 — date à laquelle Gabriel Deblander publie le premier des contes recueillis dans *Le Retour des chasseurs* — et 1976, année de sortie de *L’Oiseau sous la chemise*. Sauf mention particulière, les éditions utilisées sont les suivantes : “Araignée du chagrin”, *Revue de poche*, octobre 1966, p. 143-152 ; *Le Retour des chasseurs* (1970), Bruxelles, Labor, coll. “Espace-Nord”, 1999 ; “L’Oiseau couvert de boue”, *Fiction*, n°196, avril 1970, p. 81-94 ; “Le Voleur d’avoine”, *Fiction*, n°207, mars 1971, p. 113-131 ; *L’Oiseau sous la chemise*, Paris, Laffont, 1976.

Un traumatisme indicible

De fait, c'est bien parce qu'il questionne le temps et à travers lui les notions de progrès ou d'évolution que Gabriel Deblander illustre à ce point la sensibilité fin de siècle. La société postmoderne nourrit comme lui "le soupçon que l'histoire [...] ne conduit pas sûrement "vers le mieux", qu'elle "n'a pas nécessairement une fin universelle"². Elle est irrémédiablement marquée par la disparition d'une série de mythes, ces "narrations à fonction légitimisante" que Jean-François Lyotard appelle "grands récits"³. De même que la crise occidentale de 1974-1979 a conduit à réfuter — du moins jusqu'à une date récente ! — les principes du libéralisme, de même que les événements de 1956 à Budapest ou ceux de 1968 à Prague ont remis en cause la doctrine du matérialisme dialectique, Auschwitz a apporté un démenti cinglant à la doctrine spéculative selon laquelle "ce qui est réel est rationnel, [...] ce qui est rationnel réel"⁴.

Tout particulièrement lié à la seconde guerre mondiale, le principe d'un traumatisme indicible censé mettre fin à "l'idée d'une histoire unitaire, centralisée"⁵ apparaît de la sorte dans l'un des premiers textes en prose de Gabriel Deblander, "Araignée du chagrin". Variation tragique de l'*Amédée* d'Eugène Ionesco, l'argument narratif du conte renvoie à une opération bien particulière : l'évacuation de cadavres par trop encombrants. Nous sommes en août 1940. Des Sénégalais sont venus au printemps défendre le canal Albert. Certains en ont profité pour mettre à sac la ferme d'Édouard Harbert et violer sa femme, la belle Eugénie. Or à présent, ces soldats pourrissent un peu partout dans les champs. Et les paysans entendent bien se débarrasser de leurs restes, même si chaque jour qui se lève apporte son nouveau lot de charognes.

Ces morts qui, les uns après les autres, remontent comme à la surface du visible s'apparentent clairement à ce qu'Eugénie et la communauté villageoise refoulent. Sans doute l'épouse d'Harbert semble-t-elle avoir été peu marquée par l'"assaut" (p.145) qu'il lui a fallu subir. Elle ne paraît guère plus impressionnée d'ailleurs par le voisinage de ses violeurs, réduits désormais à l'état de simples dépouilles. Qui sait cependant si dans son sommeil les choses ne sont pas fort différentes ? C'est en tout cas ce que suggèrent deux brefs échanges entre Harbert et Carlier :

- Jamais Eugénie ne fera un geste pour un revenant.
- On dit ça mais peut-être que quand elle dort, ça lui revient.
- Bah ouette !
- Zacha a bien ri. Mais Harbert, le lendemain, est passé près de la ferme.
- “ Encore un, a-t-il dit.

2. Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 78.

3. *Ibid.*, p. 38.

4. *Ibid.*, p. 51.

5. G. Vattimo, *La Société transparente*, Paris, Desclée de Brouwer, 1990, p. 13.

- Un curé ?
 — Non : un Noir (p. 146).

Les Sénégalais apparaissent ainsi rapidement comme une humeur maligne, cette bile noire que secrète censément la mélancolie, quelque chose comme l'ombre absolue⁶. C'est déjà sous cette forme qu'Harbert avait débusqué son premier cadavre :

- Un soldat mort, bien entendu — défait, plus qu'à moitié pourri. Harbert quitte sa machine, cueille quelques épis pour ses chevaux puis s'en va trouver les gendarmes.
 “Un Noir, annonce-t-il.
 — Noir de quoi ? de peau ou de mouches ?
 — Des deux, dit Harbert. Et c'est bien fait pour lui (p. 143).

Image obsédante, le crime des Sénégalais se retrouve dans *L'Oiseau sous la chemise* et révèle plus clairement encore cette fonction primordiale du noir, identifié à une matière historique indicible. Aux premiers jours de la guerre, Rémi Ponsardin, le curé du village surprend cinq tirailleurs sénégalais à l'instant où ceux-ci violent Gloria Madenet, l'épicière, presque sous les yeux de son mari. Dès cet instant, une obscure malédiction va peser sur tous ceux qui se laissent *toucher par le noir*. On quitte le domaine rationnel de l'histoire où tout s'explique, s'ordonne en fonction d'un sens (pré-)déterminé, pour s'introduire dans l'univers anhistorique du mythe, régi par un principe de contagion. Alerté par les cris de Gloria et trouvant porte close, le curé glisse tout d'abord un œil par le trou de la serrure. Surgissant de l'orifice, une “bête brune” (p. 116) le fait se reculer brusquement. Ce n'est pourtant qu'un perce-oreille, mais l'insecte préfigure la “bête” (p. 117) humaine qu'il va bientôt voir chevaucher Gloria et, avec celle-ci, l'ombre même du nazisme. Aussi l'animal ne tarde-t-il pas à communiquer toute sa malice à la personne de l'abbé. Un peu plus tard en effet, voilà le brave homme qui dépose nuitamment, dans l'un des bénitiers de son église, “un étron joliment moulé” (p. 282). Et l'explication qu'il donne alors de son geste mérite qu'on la reprenne :

- Le diable tout à coup m'habitait et me faisait dire que j'en avais assez [...] de ce que je suis et de ce qui m'entoure depuis trop longtemps. [...] J'ai pensé à l'escabeau dans le débarras, je suis revenu dans le porche et je me suis mis en position de... Le fruit de vos entrailles ! Voilà ! Ne me demandez pas ce que j'ai ressenti ensuite [...]. Le trou, la vallée noire et profonde jusqu'à ce matin [...]. La nuit, j'ai dormi comme une bête (p. 286, je souligne).

Le “fruit” *ob-scène* dont accouche cette vierge de carnaval transmet aussitôt sa

6. Par son nouveau titre, “Deuil dans les prés”, une réédition récente d’“Araignée du chagrin” souligne bien le rôle fondamental que joue la *matière noire* (*La Revue générale*, CXXXII, 2, février 1997, p. 99-104).

noirceur au premier villageois qui le touche et qui se trouve être Jean-Eugène⁷, le fils de l'épicière. Au lendemain de l'acte sacrilège, le jeune homme trempe distraitemment la main dans le bénitier souillé. Écœuré, il fuit sur-le-champ l'église et bientôt se brouille avec ses parents. Mais c'est pour devenir à son tour bête noire. Il s'acoquine avec des malfrats qui, tout comme les Sénégalais, s'introduisent dans l'épicerie maternelle, cette fois dans la seule intention d'en rançonner les propriétaires⁸. En lui permettant de se procurer une motocyclette, ce petit commerce lui vaut de se rapprocher bientôt d'un suprême représentant du mal. Un beau jour, un militaire allemand, "vêtu d'un long manteau de cuir sombre" (p. 325), arrive sur sa moto. Il s'arrête, prend une série de photographies, puis s'apprête à repartir. Mais son véhicule refuse de démarrer. Le fils de Gloria s'offre pour remettre en ordre la mécanique. Deux coups de feu partent. C'est Sylvain Madenet, le beau-père du jeune homme qui vient de tirer du haut du clocher de l'église. Jean-Eugène s'en tire avec quelques taches — symboliques — de cambouis, mais l'Allemand, lui, est mort. Les hommes du village vont l'inhumer en compagnie de son engin dans une terre au nom révélateur, le "champ Moreau" (p. 329), visiblement dédié à la bête noire. Ainsi des Sénégalais au motard allemand, *L'Oiseau sous la chemise* tisse un fil unique qui lie l'humeur maligne à l'indicible selon les règles d'une obscure contamination..

C'est sur cette inexprimable noirceur que revient avec force l'un des derniers contes de la veine fantastique de Deblander, "Le Voleur d'avoine"⁹. Fabienne, une jeune paysanne se trouve prise d'une étrange lubie : tandis que le printemps "blanchi[t] les terres nouvellement travaillées", la voilà qui se met à battre la campagne dans le plus simple appareil et s'offre à la vue des passants "plus blanche encore" (p. 117) que le monde qui l'entoure¹⁰. Bientôt toutefois, cette sublime candeur se trouve neutralisée par l'apparition d'une nuée d'oiseaux noirs. Harcèlent-ils la pauvre démente ? La protègent-ils ? Une chose est sûre : Fabienne, qui a commencé par leur lancer des pierres, leur donne à présent du grain, comme pour les attirer de plus en plus nombreux autour d'elle. Croyant l'empêcher de se donner ainsi en spectacle, Albéric, son époux, ferme à clef ses greniers. Une nuit cependant, la jeune femme quitte la ferme familiale et s'en va chaparder quelques graines dans la grange d'un riche négociant. Vestige d'une auberge "autrefois célèbre pour les curiosités mécaniques qu'on pouvait y voir" (p. 120), l'endroit constitue cependant un véritable piège et

7. Le second des deux prénoms évoque manifestement l'Eugénie d'"Araignée du chagrin". C'est dire si celui qui le porte doit être de "bonne race" (*eugenius*).

8. La narration souligne le parallélisme des situations par une analepse de cinq lignes revenant sur la scène du viol (voir p. 311).

9. Le conte a été réédité sous un titre révélateur : "Tous les oiseaux sont noirs" (*La Revue générale*, CXVIII, n°11, novembre 1983).

10. Ce blanc sert également de cadre à l'acte blasphématoire de Rémi Ponsardin. C'est par un dimanche d'hiver, où "la neige brill[e] par endroits comme du mica" (p. 286), que Jean-Eugène trempe la main dans le bénitier *infecté*.

Fabienne s’y trouve emprisonnée avec la nuée de corbeaux, corneilles et freux qui l’accompagne. On ne retrouve bientôt d’elle qu’une forme inerte, “ nue et trop blanche ” (p. 121), un cadavre que les oiseaux morts recouvrent de leurs ailes déployées, pareilles à un long vêtement noir.

La nouvelle développe de la sorte une variation intéressante autour du viol de la “ blanche Eugénie ” (p. 144), l’héroïne d’“ Araignée du chagrin ”. Car tout comme les Sénégalais, les oiseaux appartiennent visiblement ici à l’ordre des mâles. Lorsque Fabienne s’exhibe dans la nudité la plus complète, les passants qui la croisent entament autour d’elle un curieux pas de danse :

Ils venaient se planter là où elle allait marcher. Ils écartaient les jambes, ouvraient tout grands les bras. Ils l’auraient réchauffée, comme ils disaient avec de gros rires. Enveloppée de leurs grands corps à eux. Habillée.

Mais, dès qu’elle se trouvait à leur portée, ils se reculaient — comme d’autres auparavant, ils se figeaient et la laissaient passer et s’éloigner. Ils n’avaient plus qu’un mince sourire (p. 116).

Or les oiseaux se conduisent très exactement de la même façon :

Ils sont comme ces hommes qui viennent à sa rencontre, certains jours, jambes écartées et bras tout grands ouverts. Peut-être qu’eux aussi voudraient la réchauffer, l’envelopper de leurs plumes, l’habiller (p. 118).

C’est bien d’ailleurs parce qu’il est comparable au mâle, au mal sénégalais, que l’oiseau noir se trouve lié de façon particulièrement émouvante à l’indicible. Dans “ Le Voleur d’avoine ” en effet tout s’enracine dans une parole impossible. Si Fabienne a sombré dans la folie et le silence, c’est parce qu’après avoir épousé Albéric le sourd-muet, elle a mis au monde une fille, Pauline, qui souffre des mêmes malformations que son père. Celui-ci, après la mort de sa femme, se met à errer par monts et par vaux en compagnie de l’enfant dans le seul espoir d’exterminer tous les corbeaux. Mais son infirmité rend impossible toute relation directe de ses escapades. Le narrateur se contente d’exposer le stratagème que le veuf a mis au point pour attirer la gent ailée et la détruire : se saisissant d’une femelle, il la plume afin de la rendre aussi blanche que l’était Fabienne, puis l’expose à la fureur des mâles. Cette information mise à part, le lecteur devra tout apprendre par lui-même, s’employer à observer des gestes, des mimiques, des traces :

Tout autour, mêlées aux empreintes du cheval [d’Albéric], d’autres empreintes. Celles de milliers d’oiseaux dont nous savions qu’ils étaient noirs [...].

Et parmi celles-ci, d’autres encore. Moins nombreuses : deux pieds nus qui devaient être ceux d’une femme (p. 131).

Si embrouillés soient-ils, ce sont là pourtant les seuls indices qui permettent d’interpréter les explications muettes d’Albéric :

Ses mains au bout de ses immenses bras dessinaient un fusil que l'on recharge, des arbres, des ailes d'oiseaux. Ses mains allaient d'une lampe à l'autre, heurtaient la table ou une chaise.

Son visage mourait, revivait. Mais nous ne comprenions rien à rien (p. 127).

Et ce sont eux encore qui offrent de faire la lumière sur le terrible geste d'aveu de l'infirme lorsque, revenu seul de son équipée avec Pauline, il laisse enfin tomber la " chose qui gonfle exagérément son manteau de gros drap " — on songe alors au curé de *L'Oiseau sous la chemise* et au fruit de ses entrailles :

Sortant, de sous son manteau à lui, le manteau de Pauline. Manteau de drap bleu sombre garni d'un liseré de cuir et doublé de fourrure blanche. [...] Le manteau d'Albéric s'ouvre tout à fait et tombent à nos pieds la cotte de laine, l'écharpe, la chemise... Et jusqu'au bandeau des cheveux (p. 128).

Ainsi en vient-on à peu à peu à reconstituer une histoire possible. Les oiseaux étant devenus par trop méfiants, Albéric en est venu à déshabiller sa fille pour qu'elle serve d'appât tout comme l'avait fait sa mère. Mais un nuage de plume a rapidement entouré Pauline et l'a fait disparaître.

C'est bien cette dimension du silence et du mythe, telle qu'elle se trouve de la sorte mise en scène — parole approximative venue combler un *manque à expliquer* — que le narrateur évoque clairement lors de la première apparition de la gent ailée. " Avec les oiseaux, commente-t-il, on entra dans le mystère " (p. 117). Par leur nature même, les compagnons de Fabienne font échec à l'analyse et au langage. Ils ont beau posséder des noms précis : " freux, corneilles, choucas ", ils sont communément rangés dans une famille unique : l'homme se contente de les " nomme[r] corbeaux pour ne point avoir à les distinguer " (*ibid.*). Ils illustrent ainsi cette parenté étymologique qui semble associer le mythe au mutisme¹¹. C'est d'ailleurs ce *manque à dire* qui permet au récit d'aboutir à sa conclusion. Albéric, dans l'espoir de récupérer sa fille, décide de voler à sa sœur et son beau-frère un peu d'avoine pour appâter à nouveau les oiseaux. Tirés de leur sommeil, les braves fermiers se ruent au grenier. C'est pour discerner une silhouette confuse sur laquelle, leurs sommations demeurant sans réponse, ils finissent par tirer. Incapable d'émettre le moindre signe de reconnaissance, réduit à n'être qu'une " ombre plus noire que la nuit " (p. 129), Albéric rejoint ainsi pour toujours le monde de la matière obscure et de la mutité confondues.

Cette association des ténèbres et du silence s'inscrit d'autant mieux dans une sensibilité postmoderne qu'elle se trouve directement liée, quoique de façon allusive, à la disparition des grands récits censés articuler notre histoire. Ce n'est évidemment pas un hasard si, dans *L'Oiseau sous la chemise*, le vecteur de contagion se trouve être le curé du village. Rémy Ponsardin, par sa dé-

11. Parenté incertaine que traduirait la racine indoeuropéenne *°mu-*, symbole des lèvres fermées. En grec, *μυεω* signifie " initier au mystère " et *μυζω* " serrer les lèvres ".

chéance, désigne à mots couverts une perspective eschatologique privée de toute signification. Il expire au terme d'un chemin de croix grotesque dont on ne saurait attendre nul rachat. Lui qui, pour sa dernière heure, a rêvé d'un "Golgotha, ni plus ni moins", lui qui a prié Dieu de le faire "mourir comme est mort [le divin] Fils", trébuche "sur une portion de gazon en pente sèche", se défonce l'os du crâne à une branche et rend son dernier soupir tandis que les "épinés lui lacèrent les tempes et le front" (p. 297). Or cette dimension carnavalesque s'affirme en bien d'autres endroits du roman. Si la victime du viol originel s'appelle Gloria, c'est évidemment par allusion ironique à l'apothéose que célèbre l'hymne du même nom¹². Peut-on d'ailleurs attendre autre chose d'un monde où "Le Royaume des cieux" (p. 345) ne désigne rien d'autre que les balançoires d'une fête foraine ?

"Araignée du chagrin" suppose une identique perte de repères. Bien qu'elle ait "grandi chez les nonnes", Eugénie "cuit du boudin les jours d'abstinence et à ses enfants, le soir, elle répète qu'il n'y a pas de bon Dieu" (p. 145). Harbert, son mari est bien de la même race. Il "ne va jamais à l'église", "crie charogne et crache au vent quand passe [...] un corbeau" (*ibid.*) — un prêtre, si l'on préfère¹³... *Crie charogne* : dans un récit où les héros s'emploient à faire disparaître des cadavres, l'expression mérite qu'on la souligne. Tout comme Rémy Ponsardin et ses semblables¹⁴, le curé d'"Araignée du chagrin" est bien un oiseau noir, lié à la matière obscure de la mélancolie et de l'indicible. On l'aura remarqué d'ailleurs, Zacha, au début du récit le confond avec les Sénégalais¹⁵. C'est dire si le récit qu'il est chargé de répéter parmi les siens doit être renvoyé au silence.

La cendre de l'Histoire

Dans le monde de Deblander donc, la chair pourrit et se disperse, la religion n'apporte pas le salut, l'histoire ne marque pas de progrès. Et c'est pourquoi s'y profile de façon diffuse mais néanmoins sensible le spectre de la Shoah. Certes, le "crime qui ouvre la postmodernité"¹⁶ n'y est jamais directement évoqué. Mais c'est précisément parce qu'à l'instar de ces cadavres anonymes qu'"Araignée du chagrin" laisse pourrir ici ou là, il appartient à la matière noire d'une

12. D'autant que Gloria épouse en secondes nocces l'organiste de la paroisse, Sylvain Madenet, lequel a enseigné à son fils les "rudiments du chant sacré et de la musique" (p. 282).

13. Dans la réédition de 1997, le texte est plus explicite, puisque Harbert "crache au vent quand passe une soutane" (*La Revue générale*, p. 100).

14. Voir le début du chapitre XCVII, p. 299.

15. Voir le premier extrait d'"Araignée du chagrin" cité plus haut.

16. Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, p. 38.

histoire définitivement privée de sens et d'unité. Comme imprimé au cœur de chaque aventure individuelle, il apparaît en filigrane du récit et induit non seulement une série de motifs mais encore une structure fondamentale à travers laquelle se célèbre définitivement la mort du progrès.

Un conte comme "Le Voleur d'avoine" n'évoque en aucune façon la guerre. On ne sait pas même à quel moment du XIX^e ou du XX^e siècle se déroulent les faits qui sont rapportés. Le récit multiplie toutefois des notations qui, dans leur ensemble, dessinent une cohérence révélatrice. On note tout d'abord la présence subreptice du feu. Albéric éprouve d'autant plus de difficultés à laisser "la paille du temps brûle[r] sans produire trop de flamme" (p. 118) que Fabienne a trouvé la mort dans le grenier du fermier Ophlame. Le veuf mettra d'ailleurs bel et bien le feu à sa grange, détruisant ainsi toute sa ferme. À ces incendies réels ou figurés s'ajoute le carnage que perpète Albéric et que le narrateur définit explicitement comme un "massacre d'innocents" (p. 126)¹⁷. Le veuf ne tue pas une, mais cent, mille fois, et chaque jour avec un peu plus de méthode, un peu plus de froideur. Par-dessus tout enfin, les corps immaculés imposent une image hallucinante : celle de l'"extrême maigreur" (p. 121) de Fabienne, morte de faim dans la grange ; celle de Pauline surtout, dont on n'éprouve qu'*in absentia* l'existence, lorsqu'Albéric laisse échapper de son manteau ses lugubres reliques¹⁸.

C'est au même principe évocatoire que recourt l'intrigue de *L'Oiseau sous la chemise*. Censé cette fois se dérouler pendant la seconde guerre mondiale, le roman a beau ne faire aucune place concrète à la Shoah, il en multiplie les images suggestives. Ici, de faux résistants empruntent leurs méthodes à la milice¹⁹. Là, Louis Martinelle voit ajouter au train qu'il doit conduire jusqu'à Bordeaux une rame supplémentaire, censément composée de wagons à bestiaux — "bestiaux comme vous et moi" (p. 124), commente-t-il aussitôt. L'image la plus révélatrice néanmoins est celle du cadre dont s'entoure l'abbé Ponsardin après son acte sacrilège :

On ne prenait plus la peine depuis quelque temps d'évacuer hors de la maison les cendres du poêle ; on en avait rempli à ras bords des ustensiles posés un peu partout dans la pièce, et lorsque cela n'avait plus suffi, on en avait fait des petits tas à même le sol (p. 290).

17. L'expression se retrouve dans "L'Oiseau couvert de boue" où, à l'approche des "Saints-Innocents" (p. 83), Causa le borgne tue à coups de fusil toute la volaille rassemblée dans la cour de sa ferme.

18. Seuls restes de l'enfance sacrifiée, les vêtements sont d'ailleurs évoqués de façon à souligner cette parenté avec les images les plus bouleversantes qu'on puisse donner des camps de la mort : ce sont des formes *vides* réduites à des contours : liseré, doublure, bandeau (voir p. 128).

19. Voir l'épisode du racket et les agissements de Jean-Eugène, promu "secrétaire-trésorier" (p. 315) des malfrats.

Cette cendre dans laquelle Rémi Ponsardin plonge bientôt les mains “ avec l’intention de s’en asperger la tête ” (p. 291) en signe de pénitence, cette cendre de la solution finale, est un des motifs récurrents du *Retour des chasseurs*. On la retrouve bien sûr dans “ Le Temps du feu et de la cendre ”, lorsqu’on voit Hamel chercher à percer les secrets du feu que garde Angevine, sa maîtresse. Elle apparaît dans “ Le Retour des chasseurs ” où certaines racines réduisent la végétation “ en fine poussière ” (p. 176), dans “ Le Manteau de Joa ” encore où une comète laisse sur son passage de maléfiques insectes de feu capables de pulvériser les plus beaux arbres. Mais c’est principalement dans “ Les Ramoneurs ” qu’elle se découvre toute sa portée. D’autant plus remarquable qu’il clôt le volume, ce texte met en scène Brouwe-le-Porc, personnage terrifiant dont on voit régulièrement passer le cortège : une civière portée par quatre acolytes et sur laquelle se devine une pauvre forme humaine. Un jour, Martial, le jeune narrateur, suit l’étrange procession. C’est pour découvrir alors un mur fait de “ briques rousses [...] et, dans ce mur, une porte de bois brun et d’acier ” (p. 244). Assurément, nous voilà au seuil de l’enfer. Ces teintes de rouge et de noir sont autant de traces de brûlures. Et de fait, une fois Brouwe et ses hommes entrés, l’édifice ne tarde pas à révéler sa nature véritable :

... une épaisse fumée envahit le sentier. Je me mis à trembler de tous mes membres et avec moi, l’arbre sous lequel je m’étais blotti, les orties, le ciel, la terre tout entière.

La fumée qui passait là avait quelque chose d’immonde.

Elle était noire, avec de longs reflets rougeâtres. Elle sentait la chair brûlée. Les chairs — je me l’imaginai tout de suite — de celui-là encore qu’ils avaient transporté jusqu’ici. (p. 244-5).

L’émotion est si intense, si générale qu’il ne peut s’agir d’un simple crématorium, comme ceux que l’on rencontre désormais dans les faubourgs de nos villes (post-)modernes. Brouwe d’ailleurs ne se contente pas de brûler des cadavres, il décide du jour et de l’heure de la mort, conduit sa besogne avec une méthode qui, par son caractère minutieux et rationnel, sape précisément les fondements même de la raison. Comme il l’explique lui-même,

Personne ne résiste jamais [...], mais là n’est pas tout le travail, après le feu, il faut soigner la cendre, la laisser doucement s’éteindre — doucement, afin qu’elle soit partout pareille — la rassembler ensuite comme un oiseau, le sommeil ou le froid venu, rassemble ses plumes ; avancer le nid...

— Le nid ? [demande alors le narrateur].

— Le nid, c’est l’un de ces tiroirs dont sont composées en ordre principal nos innombrables commodes. Nous y faisons glisser la cendre. Le tiroir à sa place, un tour de clef et c’en est fait à tout jamais (p. 245-6).

La cendre comparée à un oiseau, le nid désignant le réceptacle : le four de Brouwe s’inscrit dans une logique qui parcourt l’ensemble de l’œuvre. Dans

l’imaginaire de Deblander en effet, le Phénix et ses divers avatars occupent une place centrale²⁰. Et l’on saisit désormais la raison de cette permanence : l’oiseau de feu permet d’associer la cendre du crime aux non-dits de l’histoire. Il engendre la matière noire²¹. Son modèle est le *domine*, l’animal tutélaire du “ Temps du feu et de la cendre ”, qui laisse échapper “ en un jet presque continu une espèce de bave noirâtre ”, pareille à “ l’arrière-faix d’on ne sait quel mammifère aux entrailles charbonneuses ” (p. 144). Car ce liquide infâme dont l’oiseau s’enduit, se recouvre — comme, dans “ Le Voleur d’avoine ”, Fabienne s’entoure de noirs corbeaux —, ne fait pas que préfigurer l’indicible matière que l’abbé Ponsardin décrit comme le fruit de ses entrailles. En séchant, il devient friable, se change en cendre et se rapproche ainsi de la couverture dans laquelle Brouwe enveloppe ses victimes et dont la morne couleur grise “ rappel[le] la fiente sèche de certains oiseaux ” (p. 240). Et c’est alors, pour qui veut en percer le mystère, le plus terrifiant des traumatismes. Ayant chassé un domine, Hamel s’approche de la “ mare ronde ” abandonnée par la bête...

Un long moment, il l’examina. De loin, elle lui avait toujours paru visqueuse. Maintenant qu’il était tout près... Il grimaça de dépit : il ne trouvait rien en lui qui pût la décrire d’une façon précise. Ni mots, ni phrases. Rien qu’une folle pulsation qui lui battait le sang et la chair vive derrière le front[...].

La bave de l’oiseau appelé domine, sous la brûlure du vent, avait séché. Elle était matière friable.

Hamel criait en la pétrissant.

Hamel criait en voyant ses mains noires de cendre (p. 150).

Ce que le Phénix introduit bien évidemment dans la rêverie est l’idée de l’éternel retour, le battement d’un cycle et donc la réfutation des conceptions modernistes, progressistes du temps. De même qu’il a succédé à “ Sylvain, Loys, Benedect et tous les autres ” (p. 159), Hamel, une fois réduit en poussière, laissera place, dans le cœur d’Angevine, à un nouvel élu. L’histoire se répétera indéfiniment sous des formes diverses, mais sans espoir d’amélioration. Cette idée d’un temps circulaire est une constante dans l’univers de Deblander, plus volontiers rythmé par la périodicité des saisons et des cataclysmes que par une quelconque chronologie. Les nouvelles qui composent *Le Retour des chasseurs* obéissent dans leur ensemble à de grands cycles naturels. Mais c’est également le cas de *L’Oiseau sous la chemise*. L’événement inaugural du roman, la mort de Juliette, la première épouse de Sylvain Madenet, est marquée par l’arrivée d’un grand froid et l’enterrement a lieu au “ premier jour de décembre ” (p. 22). Quelques semaines plus tard, on fait néanmoins remarquer au veuf qui paraît décidé à s’enfermer dans un deuil et une nuit perpétuels :

20. Voir ma lecture à la réédition chez Labor du *Retour des chasseurs*, p. 275-277.

21. C’est la raison pour laquelle entre autres (voir *infra*) Brouwe est un ramoneur et, “ tout de sombre vêt[u] ” (p. 239) s’offre manifestement comme une incarnation du noir.

— La nuit ? Qu'est-ce que tu racontes, Sylvain Madenet ? Il est à peine une heure et demie. Regarde le calendrier, on est le 23 décembre. La roue tourne (p. 34-5).

Un peu plus loin, c'est au narrateur de constater que " le monde tourn[e] sur son axe " (p. 59). Il n'est pas jusqu'aux faits prétendument historiques qui n'obéissent ainsi à un rythme cyclique. 1940 ressuscite les souvenirs de 1914²², celui entre autres des uhlans, véritables " sauvages " (p. 106) annonçant déjà les Sénégalais de la guerre prochaine²³.

L'Oiseau sous la chemise permet ainsi de vérifier que Deblander privilégie le temps répétitif du mythe parce qu'il s'inscrit dans une perspective postmoderne où l'idée d'aboutissement, de salut universel a perdu toute crédibilité. La structure du roman est à ce titre exemplaire car elle croise cinq points de vue pour associer, dans une temporalité en boucle, les lacunes de l'histoire universelle à la multiplicité des chroniques individuelles. L'intrigue réunit tout d'abord dans un *fugato* unique quatre récits : l'odyssée peu glorieuse de Louis Martinelle à travers la France, les aventures misérables de Rémi Ponsardin, les déboires de Sylvain Madenet après son remariage avec Gloria et enfin l'épopée d'Abel Larzin. Cette dernière toutefois n'est qu'esquissée, car le personnage, fait prisonnier dès les premiers jours du conflit, ne retrouve les siens qu'au terme du roman. Dans le système rigoureux que forment les quatre protagonistes²⁴, il est à la fois celui qui a approché le plus près la réalité des camps — même s'il est prisonnier et non déporté²⁵ — et celui qui échappe au récit. Non seulement son histoire reste au moins en partie inénarrable, mais il se trouve encore privé de celle des autres. Or c'est précisément cette absence et les lacunes qu'elle implique qui est censée engendrer le processus d'écriture de l'ouvrage. De fait la narration omnisciente qui affecte 80 % du texte débouche au chapitre XCVIII sur l'apparition d'un cinquième point de vue, un " nous " par lequel s'exprime un groupe d'enfants. C'est ce même narrateur collectif qu'on retrouve au chapitre CXIII, le dernier du roman, à l'occasion du retour d'Abel Larzin au pays. Et c'est là, dans les toutes dernières lignes, que le pluriel cède la place au singulier et qu'on découvre enfin l'identité exacte du

22. Voir par exemple p. 89, 129, 153 et *passim*.

23. C'est du moins l'opinion de Gloria qui elle aussi crie aux sauvages (voir p. 119).

24. Les membres du quatuor s'opposent deux à deux sur tout un ensemble de détails. Ponsardin et Madenet, le curé et l'organiste également liés au sacré, sont des sédentaires dépourvus de descendance directe. À l'inverse, Martinelle et Larzin voyagent en train, l'un jusqu'à Bordeaux, l'autre jusqu'en Allemagne ; par ailleurs, au retour de la nuit de Noël où Madenet a tenté de suicider, ils fécondent presque au même moment leurs épouses, de sorte que leurs fils naîtront l'un et l'autre à quelques heures d'écart.

25. Son prénom semble d'autant mieux le promettre à quelque holocauste qu'on évoque l'existence d'un " papa Caïn " (p. 83) qui pourrait bien être son père. Significativement, le meurtre rituel, devenu affaire de générations, s'attaque à la matière même du temps : c'est la petite Roberte qui meurt à la place d'Abel fils de Caïn...

narrateur : Jérôme, le fils de Louis Martinelle. Abel qui vient d'apprendre la mort de sa fille supplie alors le jeune garçon. Celui-ci semble être désormais le seul à pouvoir restituer la part d'histoire dont sa captivité l'a privé :

“ Jérôme, je t'en prie ! ”

Je suis resté un long moment avec Abel. Et comme un grand, je lui ai tout raconté (p. 364).

Ces mots sur lesquels s'achève le récit invitent à imaginer que l'ensemble de ce qu'on vient de lire n'est rien d'autre finalement que le récit fait par Jérôme au *revenant*. C'était déjà sur ce dessin de boucle que Deblander avait construit son “ Araignée du chagrin ” où se trouvaient abordés les thèmes essentiels de *L'Oiseau sous la chemise*. Le conte s'ouvrait et se fermait sur la même scène, le départ de Zacharie Carlier à la chasse au cadavre. Dans le roman cependant, le procédé est à la fois plus complexe et moins flagrant. Que Jérôme soit à l'origine des passages narrés à la troisième personne est une impression de lecture qui ne résiste guère à l'analyse. On n'ose imaginer quelles indiscretions auraient permis à l'enfant de prendre connaissance d'agissements qui n'ont eu souvent d'autres témoins que leur auteur. Mais la vieille loi du vraisemblable, cible ordinaire de l'écriture postmoderne, s'exerce-t-elle encore ici ? Le chapitre XCVIII où pour la première fois apparaît ce “ nous ” qui finit par coïncider avec Jérôme augure en tout cas de la fonction très particulière de l'excipit. Il se trouve en effet précédé d'une courte scène durant laquelle le seul élément irrationnel de l'histoire s'introduit dans l'ouvrage. Au soir de l'enterrement de Ponsardin, Louis Martinelle après avoir craché sur la “ prêtraille ” et ses légions de “ corbeaux ” (p. 299), évoque le passé en compagnie de Madenet. Il se souvient notamment de la fameuse nuit de Noël où Sylvain tenta de se suicider et du matin qui s'ensuivit lorsqu'Abel, rêvassant à ses côtés, eut une curieuse vision :

Il était très loin en avant dans le temps. Dans l'avenir, si tu veux. Il disait qu'il nous voyait vivre nos derniers instants, et mourir : toi, moi, le curé et lui-même... Dans les moindres détails. [...] Je serais tout de même curieux de savoir s'il avait vu juste pour Ponsardin. La tête dans le fourré, et les pattes, le trou en l'air comme un faisan, comme un lapin couillon (p. 301).

Et Martinelle de proposer à Madenet d'écrire à leur camarade prisonnier afin que celui-ci puisse comparer ses révélations d'antan à la réalité d'aujourd'hui. Ainsi, à l'instant même où Jérôme se prépare à entrer en scène comme narrateur, le temps semble s'abolir et l'histoire s'émettre en interprétations multiples. L'épisode dessine un premier cercle en reprenant l'événement qui, après le prologue que constitue la mort de Juliette, marque le véritable démarrage du roman. Dans le même temps, il anticipe sur la fin de l'action, entraîne même le lecteur au-delà en évoquant la mort d'Abel. Enfin il souligne la nécessité de la communication d'une histoire collective, fût-elle partielle et

partielle, et présage ainsi des dernières lignes de l'ouvrage. Il faudra que l'un des membres de la communauté, Jérôme en l'occurrence, rapporte à Abel ce que ni Madenet ni Martinelle, ni même sa fugitive vision ne lui auront permis de connaître. Ainsi est-ce bien une fois encore le contact de Larzin avec l'indicible et le non-dit qui rend nécessaire la restitution du récit et ses multiples effets de boucle. C'est l'épisode de la captivité — érigé moins en métaphore qu'en métonymie de la déportation — qui brise le progrès de l'Histoire et rend nécessaire l'émergence des histoires individuelles, si inachevées, si dépourvues de *sens* soient-elles.

Cette circularité fondée sur l'indicible se retrouve dans *Le Retour des chasseurs* sous la forme d'un autre motif récurrent : celui du soleil inhumé. C'est ainsi sur un rite étrange que s'ouvre le premier conte du recueil, "La Belette" :

Cette année-là, pour ne point faillir à la tradition, on enterra sous un cercle de petites pierres blanches et de sable figurant le soleil toutes les feuilles mortes de la saison (p. 7).

C'est à quelques nuances près la même image qu'on retrouve dans "Le Temps du feu et de la cendre", quand Hamel se laisse captiver par les flammes d'un brasier souterrain ; ou encore dans le conte qui donne son titre au recueil, "Le Retour des chasseurs", lorsque l'astre du jour, simplement dessiné sur le manteau d'une cheminée, communique son pouvoir aux branches mises à son contact et, à travers celles-ci, fertilise la terre, la purifiant de toute végétation maligne. C'est toutefois dans "Le Soleil des taupes" que ce symbole se découvre toute sa portée. À l'aube de la puberté, Sébastien Lominaze voit pousser sur son visage une véritable toison. Le seul moyen de s'en débarrasser consiste à se frotter le visage contre une roche mystérieuse. Mais les crues du printemps menacent de submerger la pierre. Le père de Sébastien, haleur de son état, décide de la déplacer de façon à la mettre hors d'atteinte de l'eau. Sous la traction des chevaux, l'objet se révèle soudain constituer un agglomérat de lave et de chairs, une sorte d'astre chthonien. Toute à tirer sur les rênes, la famille Lominaze ressuscite dès lors les figures mythiques d'Hélios ou de Râ — à ceci près toutefois que ce "soleil des taupes", plus récalcitrant que l'autre, retourne presque immédiatement à sa place, fauchant sur son passage les parents de Sébastien et les incorporant à sa matière ignoble.

Manifestant la fin d'un temps perçu comme une progression, un temps dont nos cultures ont calqué la course sur celle du luminaire céleste, l'astre solaire manifeste donc bien, sur le mode poétique, la relation du cycle avec l'indicible. Dès l'instant qu'il se trouve mis en terre, il se révèle moins constituer un principe qu'une forme. Il épouse des contours "vaguement sphérique[s]" (p. 134), le périmètre d'"un grand cercle de brume" (p. 171). Simple tracé cycloïde, il est lié à des morts saisonnières et multiples qui, toutes, procèdent de la matière

noire de l'histoire. Marceau, le héros du "Retour des chasseurs" se laisse réduire en cendre par le soleil qu'il a dessiné au-dessus de l'âtre. Les parents de Sébastien, mais aussi ceux de Lisbeth, l'institutrice dont est épris le jeune Lominaze, disparaissent également sous le soleil chthonien. Il n'est pas jusqu'au petit cercle de pierre de "La Belette" qui n'ait pour mission de dissimuler la présence encombrante du trépas, puisqu'il recouvre les feuilles mortes de l'automne et dissimule de ce fait un "trou béant suant une eau grise" (p. 7), image immonde d'une irrémédiable putréfaction. Loin d'assurer une fonction psychopompe, les astres de Deblander ne possèdent en rien le pouvoir du médiateur apollinien, capable de ressusciter les morts. Ils consacrent bien plutôt la réalité traumatisante qui s'est imposée avec la perte de toute dimension eschatologique.

Le crépuscule des mâles

Si de telles représentations constituent un élément essentiel dans l'imaginaire de l'écrivain, ce n'est pas seulement parce qu'elles illustrent la mort de l'histoire. Il n'y a pas que le progrès qu'on enterre avec le soleil, il y a aussi la suprématie orgueilleuse du mâle. Si l'astre fendant le champ céleste apparaît fréquemment comme une déité masculine, sa descente dans le giron de la terre ne saurait s'interpréter comme une manifestation de la virilité triomphante. Elle renvoie plutôt aux innombrables figures de mâles déchus qui peuplent l'univers de l'auteur et se rattache ainsi à une des angoisses les plus caractéristiques des sociétés occidentales en cette fin de siècle.

Deux types principaux de protagonistes masculins se dégagent de l'œuvre de Deblander. D'un côté, ceux qui ont renoncé à tout pouvoir ; de l'autre, la longue cohorte des innombrables dindons de la farce érotique. Parmi les premiers, les pères dominés par leurs compagnes, les fils soumis à leurs mères. Parmi les seconds, les maris bafoués qui assistent impuissants aux ébats, parfois au viol de leur femme, ou encore ces jeunes héros qui surprennent un jour leur mère en galante posture. Le temps manque pour s'attarder à ces diverses figures. On se contentera de noter ici que Jérôme, le seul narrateur-personnage de *L'Oiseau sous la chemise*, combine l'image du mâle amoindri et celle du témoin de la scène originaire. Il ne prend la parole qu'après l'explosion d'une grenade qui lui a fait perdre sa camarade de jeu — la présence féminine, donc — et sa main gauche — la virilité. Et c'est pour rapporter un épisode de violences sexuelles. En compagnie des enfants du village, il aide les femmes à moissonner les champs d'un fermier nommé Sichem. Une des ouvrières, Andréa la Brugeoise, a dérobé un pain. "C'est pour mes quatre enfants" (p. 307), explique-t-elle. Son maître cependant ne l'entend pas de cette oreille. Lui qui a pour habitude de culbuter chacune de ses servantes propose le marché qu'on devine. Si elle ne veut pas être dénoncée aux Allemands, la voleuse devra coucher avec lui. Bien-

tôt, Andréa et Sichem se fauflent derrière un mur de paille dressé par les ouvriers, lesquels reçoivent l'ordre de se tenir à distance pour ne rien distinguer du spectacle. Les enfants toutefois, du moins si l'on en croit Jérôme, n'en perdront pas une miette, et ceci grâce à un étonnant jeu d'optique qui met en relief la dimension fantasmatique de la vision :

Les chevaux se sont approchés. Eux, on ne les repoussera point. On les laissera regarder par-dessus la muraille de gerbes. Et miracle ! nous allons voir en leurs yeux comme dans des miroirs. Et leurs oreilles entendront pour nous (p. 308).

Jérôme compte donc bien parmi les héros emblématiques de Deblander. Il est non seulement l'impotent, mais aussi celui que la mère, la déité nourricière abandonne²⁶. Tous les héros, certes, ne sont pas du même tonneau. On rencontre bon nombre de petits hommes qui tout en ressemblant physiquement à des fils²⁷, semblent concentrer en eux tous les pouvoirs du mâle. Mais cette puissance est en réalité bien illusoire. Elle finit toujours par céder²⁸. Dans *L'Oiseau sous la chemise* ainsi, la guerre fait rapidement rendre gorge à l'oncle Marcellin, personnage "dont la petite taille et l'extrême dureté du regard" (p. 88) ont toujours impressionné son neveu Rémi Ponsardin. Le bonhomme paraît exercer tous les pouvoirs dévolus au Mâle. À la mort du père Ponsardin, il a épousé la mère de l'abbé comme pour s'ériger en protecteur de la veuve et de l'orphelin. Et lorsqu'il rend visite à l'ecclésiastique aux premiers jours de la guerre, c'est pour remettre en état de marche les fusibles qui viennent de sauter et que le propriétaire des lieux a été, lui, incapable de réparer. *Fiat lux* : l'électricité qui revient l'impose bien comme une image triomphale du détenteur du Phallus. À y regarder de plus près cependant, on voit vite que toute l'assurance du bonhomme n'est que de surface. Inquiet et tendu, il se prépare en fait à fuir. Au matin, il a d'ailleurs perdu toute sa superbe : "une sorte de tic tir[e] sa joue gauche vers l'oreille" et il doit s'y prendre à deux fois pour essuyer la salive qui lui coule au coin de la bouche. Comme l'explique la sœur de Rémi, "sur un ton haineux" que son frère ne lui connaît pas, "il crève de peur" (p. 96).

C'est cette même image du petit mâle déchu qu'évoque un autre passage de *L'Oiseau sous la chemise*. Affublé d'une femme elle aussi lilliputienne, un "nabot" dépose un jour un nourrisson sur le porche de l'église. L'abbé Ponsardin n'a cependant pas le temps de se réjouir de l'arrivée inopinée de ce

26. De même, c'est en simple "garçon-curé" (p. 95) que Ponsardin est le témoin du viol de Gloria, l'épicière dispensatrice des aliments essentiels.

27. Voir par exemple *L'Oiseau sous la chemise*, p. 155, 162, 163, 209 et *passim*.

28. Ainsi le "petit homme Marceau" qui pour avoir dessiné le soleil du "Retour des chasseurs" se prend pour Dieu, trouve la mort à l'instant même où il s'unit une dernière fois à sa femme. Frappé dans ce qui l'avait fait apparaître jusqu'alors comme un époux particulièrement prolifique, il se sent comme transpercé par la dent de quelque bête énorme. Quittant la posture du mâle, il emprunte alors celle d'un être féminisé, émasculé en quelque sorte.

“ Moïse sauvé-des-guerres ” (p. 111), car les parents viennent le récupérer quelques heures plus tard. L’épisode ne se découvre ainsi d’autre fonction que celle de mettre en évidence une sexualité problématique : celle du curé qui, en célébrant la venue de ce fils inattendu, fait écho aux propos de sa sœur, déplorant en bonne “ fille stérile ” (p. 95) que le sang des Ponsardin soit sur le point de se tarir ; celle des parents indignes ensuite que l’ecclésiastique imagine bientôt frère et sœur et donc incapables de régénérer le sang familial²⁹. Ainsi, même lorsque les hommes de courte taille semblent conserver intacte leur faculté procréatrice, c’est pour en faire un usage pervers. Brouwe-le-Porc ne féconde Laurence Ferboime que pour lui instiller une semence de mort. Dérèglement d’autant plus représentatif qu’il touche le chef des “ ramoneurs ”, tant on sait ce qu’en langage vulgaire une telle activité présuppose ! Peut-être toutefois est-ce avec Sichem, le fermier de *L’Oiseau sous la chemise*, que la figure du petit mâle se découvre toute sa valeur. “ Pas très grand ni large de carrure, mais brutal, hargneux, colérique ” (p. 306), l’homme semble tout d’abord se rendre maître d’Andréa. Mais c’est pour connaître bientôt une mésaventure fort révélatrice. Il a décidé en effet de prendre la jeune femme debout. Or au moment où “ il arriv[e] presque au but ”, sa partenaire se laisse tomber sur le sol :

Il l’a suivie [...]. Mais dans sa chute il est sorti d’elle. Il hurle maintenant. Il s’est blessé aux éteules coupantes. Il presse son sexe comme une éponge. Il y a du sang sur ses doigts (p. 309).

Il n’est donc pas jusqu’aux *tombeurs* qui ne finissent par porter atteinte à leur pouvoir de mâle. Multiplier les conquêtes pourrait bien être une façon de dissimuler une secrète impuissance. Causa le borgne, le rival et maître d’Hadelin dans “ L’Oiseau couvert de boue ”, en est la preuve, ou encore Louis Martinelle, qui, dans *L’Oiseau sous la chemise*, s’émeut de chaque jupon qui passe. Le premier, par son infirmité, semble avoir déjà subi au moins en partie le châtement d’Édipe. Quant au second, il ne fait guère que se dégrader à travers ses conquêtes successives. Qu’on en juge avec la dernière : une prostituée défraîchie dont le nid d’amour est un placard à balais. Ce n’est rien encore cependant, comparé à l’ultime organisme féminin avec lequel il entrera en contact : une pigeonne qui l’accompagnera dans la mort. Car Louis est colombophile. La guerre ne lui a guère permis d’assouvir sa passion, mais le voilà qui, à la fin des hostilités, gagne un couple de pigeons voyageurs dans une fête de village. Le mâle meurt presque aussitôt, consacrant la défaillance de l’ordre masculin et Martinelle lâche la femelle pensant la perdre à jamais. La bête néanmoins est fidèle. Louis la retrouve chez lui après son équipée peu glorieuse avec la prostituée. Il la glisse sous sa chemise, contemple un instant le paysage crépusculaire puis s’avance au milieu du colombier. C’est alors que terrassé par

29. Ce motif se trouve renforcé par l’apparition dans le jardin de la cure d’une chèvre qui se découvre être “ une bique sèche ” (p. 99), sans la moindre goutte de lait.

une crise cardiaque, il “ s’écroul[e] comme une masse, écrasant l’oiseau sous lui ” (p. 362). Ce n’est évidemment pas un hasard si cette scène donne son titre au roman. Dans le langage populaire, l’“ oiseau ” désigne le pénis, notamment celui des jeunes garçons. Que le héros écrase cet “ oiseau ” équivaut donc à une mutilation symbolique. Dans les pages qui précèdent la scène, deux images de castration présagent d’ailleurs du destin du personnage. Dans le réduit de la fille de joie tout d’abord, Martinelle est victime de ce qu’on appelle pudiquement une “ panne ”. Puis de retour chez lui, il fait une sieste et se rêve soudain pareil à son fils Jérôme, doté d’un “ moignon à la place de la main gauche ” (p. 361).

Concentrant en eux tout le pouvoir masculin, le petit homme et le séducteur sont donc ceux-là mêmes qui à force de trop l’exposer mettent en péril le Phallus. Le feu qui les anime et leur confère la puissance est aussi ce qui les détruit. L’aventure de Louis Martinelle écrasant sa pigeonne le démontre : le mâle appartient à l’ordre du Phénix. Lié au feu viril et souverain, il en possède l’extrême fragilité et l’étonnante capacité d’autodestruction. On comprend que dans *L’Oiseau sous la chemise*, Sïchem darde sur ses ouvriers “ un regard d’oiseau de proie qui vous glace, vous laisse sans force ” (p. 306). Cette association de l’oiseau et de l’homme est déjà très fréquente dans *Le Retour des chasseurs*. C’est pourtant dans un autre épisode de *L’Oiseau sous la chemise* qu’elle prend toute sa force. La grenade que découvrent Jérôme, Roberte et Guillaume leur apparaît comme un “ œuf d’acier noir et gaufré ” (p. 184). Et lorsque celui-ci “ bris[e] sa coquille en une haute gerbe de feu ” (p. 185) c’est pour arracher la main de Jérôme et le priver ainsi symboliquement de son pouvoir. Partout donc le mâle étouffe le feu viril, anéantit le mâle ; partout l’oiseau tue l’oiseau ou le mutile. Causa le borgne ou encore Albéric sont autant de héros qui consacrent leurs efforts à exterminer volailles ou corbeaux à leur image. Plus directement encore, les mystérieux insectes rutilants venus de l’espace dans “ ...Où fleurit l’étranger ” foudroient les oiseaux leurs semblables en les plongeant dans la désolation d’un hiver qu’on pourrait supposer éternel :

Par grappes entières, au-dehors, les étourneaux se détachaient de l’arbre et leur bruissement d’ailes, sur le sol gelé de la courette, allait diminuant (p. 47).

Les hommes comme leurs divers substituts se consacrent donc à leur propre destruction. Ils ne sont guère dans ce monde que des oiseaux de passage. Ils s’opposent ainsi d’autant plus nettement aux femmes que celles-ci se trouvent à l’inverse marquées au fer de la permanence. Cette constance féminine qui affecte bien des nouvelles du *Retour des chasseurs* se retrouve au cœur même de *L’Oiseau sous la chemise*. Le village ne prend conscience de la déchéance de son curé qu’à l’instant où Madenet et Martinelle viennent le quérir dans son repaire pour le dépêcher auprès de la belle-mère de Larzin, Valentine, alors à l’agonie. L’ecclésiastique se livre alors à mille simagrées qui le conduiront à trouver la mort au terme d’un chemin de croix parodique. La malade tout au

contraire va, elle, recouvrer force et santé. Tandis que nombre d'hommes meurent dans son entourage, elle se rétablit et finit même par se porter "comme un charme" (p. 318). La femme s'inscrit de ce fait plus naturellement que l'homme dans la durée. C'est par elle d'ailleurs bien souvent que se transmettent les héritages. *Le Retour des chasseurs* met ainsi en place de curieuses pratiques matrilineaires : les hommes habitent chez leurs épouses, leurs maîtresses, leurs mères ou leurs grands-mères. Et c'est encore le cas dans *L'Oiseau sous la chemise* : Sylvain Madenet quitte une première demeure peu après la mort de sa femme pour s'installer chez Gloria l'épicière ; dans la ferme de Larzin, vivent Amélie et sa mère Valentine...

Cette permanence de la femme l'apparente plus étroitement encore à la terre. Nombre d'héroïnes s'offrent comme des divinités agraires ou des sorcières complices des forces telluriques. Il existe de ce fait un étroit rapport entre l'ordre masculin et le feu d'une part, l'ordre féminin et la terre d'autre part. L'image du soleil inhumé correspond à celle du violeur effondré sur le sol. Sichem est donc finalement pareil à ces astres déchus qui, de "La Belette" au "Soleil des taupes", retournent à la terre. La chaîne de contagion qui conduit des violeurs de Gloria à l'Allemand du champ Moreau doit s'interpréter comme une variation autour de ce thème³⁰. Et c'est bien ce même lien tenu que tisse Louis Martinelle à travers l'évocation d'un dernier souvenir. Avant de s'écraser sur sa pigeonne, ce triste sire se met en effet à songer à la toute première femme qu'il a jamais possédée, une "orpheline un peu vagabonde" qu'il retrouvait chaque soir dans "une oseraie loin du village" (p. 360). Baptisée Mélanie, alias Méla, cette petite amoureuse porte un prénom fort révélateur. Μελας, μελανος, disaient les Grecs : la gamine pourrait bien recéler quelque chose de la matière noire — quelque chose donc qui, au même titre que l'image du soleil inhumé, dit l'étroite relation entre le triomphe et la chute des mâles. Aussi n'est-on guère surpris de voir la jouissance se découvrir chez elle une *brutalité* élémentaire, profondément *terrienne* :

Méla, au plus haut point de son plaisir, n'avait qu'un cri, un seul, mais puissant et long, une plainte terrible, tandis qu'elle s'écartait et roulait de côté, arrachant de ses dents l'herbe ou la paille, labourant la terre de ses talons. Des lièvres aux alentours détalait comme devant un danger (p. 360-1).

On comprend que ce soit dans le viol, dans la brutalité de la scène originaire que l'œuvre de Deblander puise tout son dynamisme. Car c'est là que se fondent les catégories essentielles qui régissent l'univers du conteur. L'ordre sexué du monde engendre des luttes sans fin pour la conquête du pouvoir, du Phallus. Et comme la terre lorsqu'elle engloutit le soleil, la femme ne se contente pas toujours de son rôle de gardienne. Il arrive qu'au lieu de veiller sur le feu, elle

30. Préfiguration de ce dernier cadavre, les violeurs sénégalais qu'on voit pourrir dans les champs d'"Araignée du chagrin" sont autant de *soleils noirs de la mélancolie*.

l'accapare. Elle s'apparente alors à ces mères phalliques qui traversent les contes, depuis la terrible Louque de " La Belette " jusqu'à l'inférieure Céleste de " La Marche de l'agneau ". Transposition poétique de ce conflit entre les sexes, l'arbre apparaît alors bien souvent comme la manifestation d'une masculinité détournée par le sol maternel. Il décrit une variation autour du soleil fiché en terre et se trouve d'ailleurs à plusieurs reprises lié au feu et à ses avatars. Plus troublante cependant est l'image de l'oiseau à partir de laquelle l'œuvre opère aux alentours de 1970 un curieux déplacement. Les contes parus avant cette date en effet mettent en scène une gent ailée exclusivement liée à l'ordre masculin. Animaux solaires, oiseaux et insectes appartiennent certes moins à des espèces aériennes que terrestres. Mais s'ils marchent plus qu'ils ne volent, c'est parce qu'ils se trouvent dans une situation analogue à celle du soleil chthonien ou celle du mâle déchu. Contrairement à ces derniers toutefois la terre maternelle n'est pas encore tout à fait parvenue à faire d'eux ses prisonniers. En avril 1970 néanmoins, la situation évolue. " L'Oiseau couvert de boue " établit une étroite corrélation entre Marianne, l'épouse d'Hadelin, et l'oie que ce dernier a sauvée d'une mort certaine. La pauvre bête, découverte blessée au bord de la rivière, est trop mal en point pour s'opposer aux autres occupants de la basse-cour qui la bousculent régulièrement. Elle se relève alors " couverte de la boue la plus noire " comme d'"une sorte de manteau " dont, une fois qu'il est sec, elle doit se débarrasser " grain par grain " (p. 85). On reconnaît ici, à peine transposé, le domine du " Temps du feu et de la cendre ". À ceci près que l'oie s'impose désormais en émissaire de l'ordre féminin. Non seulement Hadelin prend plaisir à l'asperger d'eau pour la " déshabill[er] " (p. 85) de sa gangue de marne, mais encore confond-il sa bête et sa femme dans le même regard, dans le même désir de tuer. L'oie, une fois dégagée de sa chape de glaise, ne rivalise-t-elle pas en *candeur* avec Marianne " toute blanche ", elle aussi, " sous son cache-poussière grisâtre " (p. 82) ? Un an plus tard, " Le Voleur d'avoine " revient sur cette relation nouvelle entre l'oiseau et la femme. Certes, les corbeaux qui se portent à la rencontre de Fabienne durant ses crises de folie ressemblent eux à des mâles. En recouvrant la femme nue de leurs ailes noires, ils s'apparentent même, on l'a dit, aux violeurs sénégalais. Mais ils n'en permettent pas moins de poursuivre la rêverie qu'inaugurait " L'Oiseau couvert de boue " autour du vêtement : ils habillent la blancheur absolue du corps féminin. *L'Oiseau sous la chemise* marque le terme de cette progression. Pigeons, merles et corbeaux vont désormais aussi bien représenter le masculin que le féminin. Si la pigeonne qu'écrase Louis Martinelle en mourant symbolise son pénis, elle n'en est pas moins une femelle. L'idée de la glisser sous sa chemise " pour sentir ", comme Fabienne, " la tiédeur du plumage contre sa peau " (p. 362) n'est évidemment pas dénuée de connotation érotique, pas plus d'ailleurs que le discours que ce don juan de village adresse à la bête :

Toi et moi on ne se quitte plus... Les dimanches, ce sera bien... Tu verras. Je serai en bas dans la courette (p. 362).

Le féminin s'est donc approprié quelque chose du mâle. Nous voilà désormais dans un monde, où, selon le mot d'Élisabeth Badinter, l'un *est* l'autre. Ainsi une boucle se referme et l'œuvre se clôt sur son étonnante cohérence. Par toute sa candeur, la *colombe* écrasée est évidemment symétrique du *colombin* béni par l'abbé Ponsardin. Par le jeu des matières noires et blanches, le même processus conduit à modifier le regard du lecteur sur l'histoire et sur le fondement même du corps social. Au bout du compte, les visions progressistes du destin de l'Occident s'identifient aux chimères du patriarcat conquérant. C'est cette consubstantialité que manifeste la ligne ascendante, celle que dessine la course du jour dans le ciel. Si, chez Deblander, le soleil s'effondre, s'il se réduit à n'être que cercle en rejoignant la terre, c'est bien parce qu'une autre conception des choses se met en place : une conception cyclique, plus hésitante peut-être, en tout cas plus exemplairement féminine.

Cette mutation trouve à se manifester à travers la langue. Ce n'est pas par hasard sans doute si, sur la chair blanche des femmes, sur le corps immaculé des (dam-)oiselles, la matière noire incarne le Traumatisme : elle est également métaphore de l'écriture. La langue du *Retour des chasseurs* est ainsi parcourue d'un jeu très particulier sur les noms propres qui manifeste " le pouvoir conjugué des femmes et des mots " ³¹. Traduisant par le verbe ce que l'oiseau exprime dans l'ordre du symbole, patronymes ou toponymes sont l'endroit de glissements bizarres du masculin au féminin. Ici, un solide gaillard se nomme Mauniqué ; là, on nous parle *du* Flémalle. Pour se retrouver moins fréquemment dans *L'Oiseau sous la chemise*, ces fantaisies onomastiques n'en sont peut-être que plus révélatrices. Comme le montre le tableau ci-après, le patronyme des quatre principaux protagonistes masculins conduit à associer les personnages deux à deux selon qu'ils s'identifient par les deux syllabes finales [ar...] : Ponsardin, Larzin, ou par l'initiale et la finale [ma...nɛ] : Madenet, Martinelle. Or ce dernier nom, celui du seul véritable *mâle* que compte le quatuor, résulte clairement d'une double *féménisation*. De " Martin " à " Martine " tout d'abord, de " Martinet " à " Martinelle " ensuite. Baptiser le personnage " Martin " aurait été l'inclure dans le groupe de Ponsardin et de Larzin. Ce qu'évite [martin], dans " Martinelle ", grâce à la dénasalisation de la voyelle finale. Le nom se rapproche donc plutôt de celui de Madenet, qui fait sonner, lui, la finale masculine [nɛ], celle qu'on aurait pu retrouver dans " Martinet ". L'oiseau linguistiquement mâle — *le* martinet — se change en sa femelle imaginaire : *la* martinelle, laquelle parallèlement fait entendre une " aile " inattendue et manifestement symbolique. Bref, l'oiseau est une oiselle. On comprend que Madenet, de son côté, se découvrant un oncle d'Amérique à double pré-

31. Voir ma lecture du *Retour des chasseurs*, p. 288.

nom : Théodorus-Marie, l'appelle Théodarie, comme pour dénasaliser à son tour — quoique selon un autre principe — la séquence phonétique [ar...]. De la sorte, Théodore, le “ don de Dieu ”, se trouve lui aussi féminisé. C'est dire si nous avons quitté le monde où la Loi *s'incarne* dans le nom du Père.

	ar... <i>ε</i>	ma...ne
masculin	Ponsardin Larzin [Martin]	Madenet [Martinet]
féminin	⇒	Martinelle Martine + elle/aile

*

Dès lors, quand bien même elle ne le manifeste pas de façon voyante, l'œuvre de Gabriel Deblander illustre avec une force toute particulière les angoisses de notre société postmoderne. Il serait faux de mettre l'auteur au rang de ces conteurs paysans, attaché à un terroir par simple nostalgie passéiste. Tout comme il serait faux, sans doute, de compter avec Jürgen Habermas tous les philosophes postmodernes parmi les néo-conservateurs³². En contemplant le passé, l'écrivain trace résolument sa route en direction du futur — un futur qui reste à imaginer mais où la femme, comme le prétend le poète, est assurément l'avenir de l'homme. Le monde est comme la demeure d'Angevine dans “ Le Temps du feu et de la cendre ”. Fermées sur leurs mystères, ses innombrables pièces correspondent à chacun des amants successifs de la jeune femme. Sans doute bien d'autres portes restent-elles à ouvrir. Constat peu rassurant pour les oiseaux, les passagers du vent que nous sommes, nous les hommes. Mais peut-être Deblander est-il après tout de la race de Petronius le Sage, alias Pete, ce chat que met en scène Robert Heinlein dans *A Door into Summer*, félin capricieux qui refuse d'emprunter sa chatière par temps de neige, persuadé qu'il existe quelque part dans la maison une sortie donnant sur un paysage plus clément. Pour s'éviter des mésaventures du genre de celle que connaît Jean-Eugène dans *L'Oiseau sous la chemise*, son maître lui a construit des toilettes nanties de tout le confort moderne — ou plutôt postmoderne :

Néanmoins, confie-t-il, comme Pete est le plus authentique des chats, il préfère

32. Voir J. Habermas, “ La modernité : un projet inachevé ”, *Critique*, n°413, octobre 1981, p. 950-967. Habermas a d'ailleurs corrigé lui-même ses propos dans *Le Discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1988.

sortir. Il n'a jamais abandonné la conviction que si l'on essaye toutes les portes, on doit, obligatoirement, trouver celle qui donne sur l'été.
Et je ne suis pas loin de croire, voyez-vous, qu'il a raison³³.

Une chose est sûre, c'est cette porte-là, ouverte sur les trésors d'une nature nourricière et maternelle, qu'en compagnie de Deblander, il nous reste aujourd'hui à trouver.

33. Robert Heinlein, *A Door into Summer* (1956), New York, Ballantine Books, 1996, p. 291 ; *Une porte sur l'été*, trad. Régine Vivier, Paris, J'ai lu, 1987, p. 241.