

La voix humaine dans *Dans l'herbe*¹ : un récit sans fin

Dans l'herbe est un roman particulier dans l'œuvre de Robert Marteau : publié en 2006, il lui vaut le prix du livre en Poitou-Charentes, un an après qu'il a reçu le Grand Prix de poésie de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre poétique. En effet cette œuvre est riche, composée de proses comme *Mont-Royal*, *Fleuve sans fin* écrits au Canada, où il a passé une partie de sa vie, et de vers, organisés en sonnets dans les six tomes de *Liturgie*. Les titres de ces recueils, *Liturgie*, *Louange*, *Rites et offrandes* (Prix Charles Vildrac en 2003), *Registres*, *Le Temps ordinaire*, qui obtient le prix Mallarmé en 2010, *Écritures* publié à titre posthume sont révélateurs de la position contemplative de ces petits textes ciselés, où la nature et les oiseaux sont plus présents que les hommes. Les romans prennent une autre assise, celle de la terre, des paysans et bûcherons de son Poitou. Ainsi dans *Dans l'herbe*, les personnages se succèdent, comme on pourrait les rencontrer dans le village et ils vous racontent ce qui fait leur vie, par bribes, par retours, dans leur patois, où on entend sonner l'accent poitevin.

Ce roman, car telle est l'étiquette générique donnée par l'éditeur, est en fait une succession de discours ; cet enchevêtrement constitue-t-il toujours un récit ? Quelle subversion des genres le discours rapporté continu introduit-il ?

Nous proposons de commenter l'incipit et l'excipit du roman, pour montrer les ressorts de sa construction. Ensuite nous montrerons que le récit est conçu à partir d'une poétique du retour et de la digression, où seule la parole dicte sa loi ; le discours rapporté désamorce le romanesque. Aussi la frontière entre les genres se dissout-elle au profit de l'écoute de voix, qui relèverait davantage du poétique que du romanesque.

I. L'incipit et l'excipit

La première difficulté consiste à délimiter le « début du roman ». Plus précisément se pose la question de la fin (du début) Voici la première page :

Les nuages n'avaient jamais été aussi beaux que cette année-là et c'était pas peu surprenant de voir le gros Léonce dans ses sempiternelles culottes de velours côtelé que retenaient des bretelles kaki délavé, oui, bel et bien se planter comme un piquet, mais qui avait deux jambes, ou deux pattes, pour mieux se tenir droit, et comme ça regarder en l'air les grands beaux ébredons boursoflés aux teintures mauves, églantine, que du jaune souvent ourlait, et s'en allant devant le soleil comme une grosse fleur suspendue dans le bleu. – Que regardes-tu de même, lui fait Clotilde comme toujours accouée dans l'ombre et filant sa laine ou la tricotant.

¹ Robert Marteau, *Dans l'herbe*, Champ Vallon, 2006.

– Ce qu’ie regarde ! Ni plus ni moins que le miracle do souleil et tous ces balins de bourre qui nous montent avec des couleurs comme si tu les avais passés dans ton chaudron à teinture. - Vois-tu pas ! comme si t’avais rien d’autre à faire que regarder les nuages voler pendant que les chardons et la parielle en profitent pour manger tes champs. Ce qu’on voyait, c’est une murette de pierres plates et puis des chaumes, et les premiers guérets, et quelqu’un qui, avec un brabant et une paire de bœufs du Limousin, retournait la terre, enfouissant le tapis hérissé de bouts de tiges, et plus loin c’était les cèdres, la maison forestière et la maison d’école où nous allions chaussés de socques et où fréquentait Mon-Petit-Roi qu’avait eu d’on ne sait qui, et peut-être bien ne sachant pas ce qu’elle faisait, Fulgencia, qui était épaisse et courte, qui marchait en se dandinant, tout comme la vieille Zita chez qui elle était servante, toutes deux aussi sales l’une que l’autre et sentant l’aigre, Zita tout le temps avec son coiffis qu’on lui voyait au-dessus d’une figure toute faite de pendeloques comme en ont les perrots, et si elle paraissait devant la porte, c’était comme une barge prise dans une camisole rayée de ce qui avait pu être violet et une épaisseur de cotions qui lui venaient jusqu’aux savates. Mon-Petit-Roi connaissait des difficultés dans l’apprentissage de la lecture et de l’écriture aussi servait-il de souffre-douleur [...]

On peut mettre en évidence quelques étapes dans cette construction : la description du décor, du cadre ; puis le gros plan sur Léonce et sa femme Clothilde qui échangent quelques mots ; ensuite un parcours du regard sur le décor, pour enfin introduire Mon-Petit-Roi. À partir de ce moment, le lecteur semble rentrer dans l’univers fictionnel.

L’incipit a pour fonction de donner un certain nombre de renseignements attendus. D’abord, les temps verbaux nous indiquent qu’il s’agit d’un récit au passé, donc de souvenirs ; le récit se déroule « cette année-là », le démonstratif renforçant la valeur déictique sans que l’on sache exactement de quelle année il s’agit. On sera alors sensible à l’ensemble des démonstratifs construits dans des présentatifs qui actualisent le discours plus que le récit. On peut situer la scène en été puisque les édredons sèchent au soleil dans le bleu. Enfin ce sont les objets qui permettent de dater l’épisode dans un passé nostalgique, celui des édredons rouges et jaunes, celui des brabants et des charrues tirées par les bœufs, celui où les enfants portaient des socques².

Le lieu n’est pas indiqué : néanmoins on lit que nous sommes en lisière de forêt, à la campagne, là où poussent les chardons et la parielle³. Le patois constitue un indice de lieu. On a ensuite un certain nombre de toponymes dans le roman pour déterminer qu’il se passe du côté de Virollet : Souillans, Fayolle sont évoqués.

Ce qui est plus étonnant concerne les personnages, fondamentaux dans le récit. Commençons par le narrateur ; il transparait de certaines marques d’oralité : le « oui » de la

² Socques : du latin *soccus*, « soulier léger porté surtout par les Grecs ». Le terme a d’abord désigné « la terre qui s’attache aux souliers quand on marche dans un terrain humide. C’est le nom d’une chaussure à semelle de bois que portaient certains ordres religieux. Le terme peut désigner « une chaussure en bois, en cuir, portée par-dessus la chaussure ordinaire pour se garantir de l’humidité. A. Rey, *Le Robert Dictionnaire historique de la langue*, p.3533.

³ Déformation de la pareille, ou « oseille crépue ».

première phrase, les présentatifs, donnent l'impression que quelqu'un vous montre, vous sert de guide. Ce guide connaît les gens, les maisons, les ragots. Dès les premières lignes, le narrateur donne à voir une scène, un tableau, comme un gros-plan sur la maison de Léonce. Le personnage est haut en couleurs, avec ses bretelles, et sa femme Clotilde. Le regard est descendant du ciel vers le sol, puisque tout se passe « dans l'herbe ». Le narrateur revendique son appartenance à cette terre par le lexique : « Clotilde accouée », « les perrots⁴ », « la barche⁵ » ou « les cotions⁶ », mais aussi par les comparaisons rupestres « il se plante comme un piquet », « il est comme une grosse fleur suspendue dans le bleu », Zita ressemble à un dindon. Le narrateur fait partie des personnages, et il se délecte de rapporter leur patois truculent : « ce qu'ie regarde ! », une sorte de vieux français déformé, mêlé d'images poétiques « tous ces balins de bourre⁷ », où le lecteur se laisse aller au plaisir auditif des signifiants puisque les signifiés lui échappent.

Après avoir entendu ces deux personnages, le regard se déplace, parcourt l'horizon pour se fixer sur un nouveau personnage, à partir de la maison forestière et la maison d'école : Mon-petit-Roi. Le patronyme peut faire sourire, on peut imaginer qu'il s'agit d'un sobriquet. Selon les codes traditionnels de l'incipit, ce personnage semble avoir de l'importance pour la suite du récit ; d'ailleurs le narrateur évoque son ascendance, par sa mère Fulgencia. Un nom propre permet de passer à un autre : Mon-Petit-Roi, fils de Fulgencia, servante de Zita, et d'enchaîner ce qui se dit sur ces personnes. Ainsi le « on » utilisé à plusieurs reprises représente le groupe des villageois, porte-voix des informations qui circulent en boucle. De Mon-Petit-Roi, la question de la paternité est à peine évoquée : « Mon-Petit-Roi qu'avait eu d'on ne sait qui », et le lecteur comprend qu'il s'agit d'une des questions existentielles de la communauté, de ces questions ouvertes dont on débat régulièrement sur les marchés ou à table. Dans les pages suivantes, le narrateur introduit Coquelicot, et le lien se fait par cette question de la paternité même si pour le narrateur « Aussi ça n'est pas à moi qu'on fera accroire que c'est lui le père de Mon-Petit-Roi, mais bien plutôt je serais de l'avis de ceux qui prétendent que l'innocente qu'elle est – j'en reviens à Fulgencia – s'est ni plus ni moins que

⁴ Dindons.

⁵ L'édentée ?

⁶ Déformation de « cotillons » : « traditionnellement, il désigne une jupe de dessous portée par les femmes du peuple (encore dans les parlers méridionaux) ».

⁷ Du latin *burra* « étoffe grossière à longs poils », attesté dès le I^{er} siècle avec un sens métaphorique figuré synonyme de nuage. Il désigne l'amas de poils provenant de la peau d'animaux, utilisés pour le rembourrage d'objets. A. Rey, *op. cit.*, p. 478.

« Balins » pose davantage de problème. On peut le rapprocher de *baline*, « grosse étoffe de laine pour l'emballage », H. Neefs, *Les disparus du Littré*, Fayard, 2008, p. 95 et de l'espagnol *balín*, petite balle. Le sème de paquet, d'emballage me paraît pertinent.

faite couvrir par Barbajou (ainsi appelons-nous Timothée Vauxin) » (p. 7). Puis l'histoire du crapaud (qui a permis d'assaisonner les mogettes, p.8) permet de passer de maison en maison. Dès la page 10, le lecteur n'entend plus parler de Mon-Petit-Roi, et s'habitue à circuler d'histoire de famille en histoire de famille.

L'incipit est donc déroutant parce qu'il nous plonge dans un univers, très sensuel, visuel, auditif, puis olfactif, sans nous attacher à des personnages, comme le fait un roman traditionnel.

L'excipit est tout aussi déroutant.

Vous connaissez Magnin, le maire, qui est radical-socialiste, ce qui veut dire pas du côté du curé, mais plutôt penchant de l'autre bord, eh bien il a un fail, que nous connaissons tous, encore que vous ne le voyez pas couramment fréquenter les bals et les balades où nous nous retrouvons, ce qui veut dire qu'il est à part, voulant jouer les petit-monsieur, tout le temps (et ça veut dire la semaine comme le dimanche), oui, tout le temps vêtu comme ceux de la ville, les employés de magasin ou bien ceux de la préfecture, par tous les temps chemise et cravate, culotte de fantaisie, de couleur claire, et paletot pareil ou assorti, et vous le verrez, la casquette sur la tête, ou bien même nu-tête, se pavaner dans leur petit trèfle⁸ violet à deux places. Ah ! dit le père, il est mon commis-voyageur, il voit du monde, il a la bosse du commerce ; pour ça faut être bien mis, vous comprenez ; vous ne pouvez pas vous présenter en ville, à Niort, à Saint-Maixent, à Champagnac, à Cognac en étant mis comme l'as de pique. C'est ce qu'il dit, mais nous savons qu'il n'en pense pas un mot ; et lui-même sait que nous faisons seulement semblant de l'écouter et de croire ce qu'il nous dit. La vérité, c'est que son drôle est déserré : un fils unique, vous comprenez, et ils ont mis un certain temps à l'avoir et il n'y a pas eu de suite à sa venue, ce qui fait comme ça arrive souvent en pareil cas que sa mère l'a coué et dorloté comme si c'était l'oiseau rare et qu'elle lui a ainsi fait une cage dorée : il irait aux écoles, il apprendrait le violon, il serait député, il serait président du conseil général, ah que non qu'il ne brasserait pas des barriques, ainsi de suite, mais c'est une autre histoire, et qui viendra peut-être en son temps et à son heure si jamais le besoin s'en fait sentir et si l'occasion se présente. (p. 407-408, dernières lignes).

Là aussi se pose la question de la délimitation, mais celle-ci s'impose par le fonctionnement du récit. Dans les dernières pages arrivent deux nouveaux personnages, le maire et son fils. De ce dernier, le lecteur n'a jamais entendu parler ; mais c'est l'occasion d'ouvrir sur la fascination de la ville, sur le changement de société. Ce fils s'en va, comme le lecteur quitte le roman, son époque et sa localisation. Les noms de lieu, de villes prennent leur importance pour indiquer les modifications de paysages et d'infrastructures. Le roman s'ouvre totalement sur la ville, en s'achevant sur une réflexion sur le langage, qui peut mentir ; sur l'écoute, qui peut être distraite : « C'est ce qu'il dit, mais nous savons qu'il n'en pense pas un mot ; et lui-même sait que nous faisons seulement semblant de l'écouter et de croire ce qu'il nous dit. »

Cet excipit mine tout le roman, et tout ce qui a pu s'y raconter. L'important résidant dans la parole, dans l'échange, que permettent toutes les histoires, y compris celles qui ne sont pas écrites. Robert Marteau conclut, c'es-à-dire ouvre plutôt sur une nouvelle histoire, à

⁸ Le petit trèfle est une Citroën type C.

écrire, maintenant qu'un lien est tissé entre une je et un « vous » du lecteur, qui a réussi à s'immerger dans un milieu différent, et peut-être su démêler le vrai du faux.

II. Un roman de la parole humaine

Le roman procède par différentes saynètes : différents personnages racontent ce qu'ils ont vu, entendu, et le lecteur essaie de s'y retrouver dans les différents motifs qui parcourent l'ensemble du roman. La quatrième de couverture nous donne le mode d'emploi de la lecture :

Disons que nous sommes tantôt à la fin des années 20, tantôt au début des années 30. Vous arrivez dans un village d'une quinzaine de foyers, village situé au beau milieu d'une forêt, village où on ne parle à peu près que le patois, où le français ne s'apprend qu'à l'école. Vous ne faites que passer et n'y comprenez rien. Vous y séjournez quelques temps et commencez alors à comprendre. Vous y demeurez, et voilà que peu à peu dans la toile du langage vous distinguez qui est qui, quels sont les fils qui relient les uns aux autres, ainsi tissant un réseau de plus en plus complexe – et d'autant plus complexe qu'il est le fait d'âmes simples.

1) Quel narrateur ?

Le récit se présente comme un discours adressé à un « visiteur » potentiel. Ainsi tout le roman est ponctué d'interventions directes comme celle-ci : « Vous me direz : comment un crapaud avait-il pu venir dans le pot à mogettes ? » p.8. Les premières pages nous incitent à penser que le narrateur expose ses souvenirs d'enfant. Ainsi « ce que nous aimons, c'est aller avec grand-père Gédéon au moulin du Petit-gué. Mais nous aimons encore mieux y aller seuls. [...] Je veux dire que nous jouons à nous faire peur ; mais peut-être aussi que nous avons réellement peur. Nous ne savons pas véritablement discerner l'un de l'autre, je parle bien entendu de ceux d'entre nous qui sont encore dans les jupes ou bien qui vont encore à l'école et qui gobent tout. » (p. 14-15). On peut dès lors supposer que le narrateur est le petit-fils de Gédéon. D'autres indices permettent de corroborer cette hypothèse : « Mais j'en reviens au dimanche, où comme presque tous les dimanches nous mangions le bœuf bouilli ou bien la poule au pot. Comme d'habitude madame Lobligeois avait mis une devantière pour protéger ses beaux habits noirs qu'elle mettait pour se rendre à la messe » (p. 32). L'imparfait d'habitude, la scène posée comme itérative nous incite à penser que l'enfant narrateur est fils de Luc et de Marie. Pages 119-120, les filiations s'inscrivent dans le roman : Gédéon le grand-père est un Bonamour, comme Octave, père de Juliette, la mariée de la première partie du roman. Ce mariage est l'occasion de tisser les liens entre les familles : le narrateur évoque donc « tonton Jérôme » et « tante Hildegarde », tonton Jérôme étant le frère de « grand-père Gédéon » (p. 119), et d'Hilaire, dont Tante Rhéa est la veuve. Grand-père Gédéon et Grand-

mère Élodie sont les parents de Marie (p. 120), donc les grands-parents maternels du narrateur.

Le narrateur aime à laisser la parole et il est quelquefois difficile de se repérer dans le jeu des différentes voix entendues. Les discours rapportés au style direct sont marqués par des tirets sans retour à la ligne et il est parfois impossible de déterminer où ils s'arrêtent, d'autant plus que le récit peut se poursuivre au style indirect libre :

Qu'est-ce qu'elles avaient donc fait au bon Dieu ! Non, la vie n'est facile pour personne. Vous croyez avoir songé à tout, avoir tout prévu, et puis voilà qu'au moment où tout a l'air bien calme le diable lui-même s'en mêle. Elles faisaient plus que se comprendre à demi-mots.

Ce message, que l'on pourrait qualifier de bon sens paysan, est relayé quelques lignes plus bas : « Je vous le dis, moi qui vous parle ; et même je vous le répète, la vie n'est facile pour personne qui est venu au monde. Je m'en souviens comme si c'était d'hier : nous étions en retraite en vue de notre première communion. Nous étions à la cure. C'était le temps du curé Marsaudon. C'était l'époque des roses » (p. 55).

La trame du récit semble donc portée par un narrateur qui raconterait ses souvenirs d'enfant, même si certains passages portent à confusion : « Ce que nous remarquons, c'est que Marivonne, la fille d'honneur, a le buste plus fourni que Juliette, la mariée. Ca, nous nous le confions à l'oreille, entre hommes pas encore trop vieux, étant bien entendu que nos femmes ne doivent rien en entendre. » (p. 151).

Dans cet extrait, le « nous » s'est déplacé, à moins que ce soit la temporalité fluctuante des souvenirs, et de l'âge du narrateur. Dans des scènes plus intimistes, les fameux secrets de village, on se demande comment le narrateur-personnage a eu accès à certaines informations. Nous pouvons alors supposer qu'il y a changement de focalisation, par exemple dans l'horrible accouchement clandestin d'Irma :

Irma s'est cramponnée des deux mains au tronc du figuier et ainsi debout elle pousse et guene mais en étouffant ses envies de crier et gardant les yeux secs, que poussant comme je dis et se disant que si ça n'était pas la première fois ça serait plus aisé, mais il faut un commencement à tout, mais elle en jure là maintenant que ce sera aussi la dernière et qu'elle ne se laissera plus prendre ni attraper à ce jeu (p. 241).

Irma est seule, désespérément seule, et le narrateur nous fait entrer dans les secrets de village les plus scabreux et les plus horribles, il s'efface dans du discours indirect.

Dans le flux des voix, le narrateur a imposé la sienne comme celle d'un enfant du village. Néanmoins dans le jeu des discours rapportés, l'énonciateur se perd et le lecteur perçoit des voix qui se coupent, se mêlent et se répendent.

2) Poétique des digressions et des retours

Robert Marteau inscrit son roman dans une poétique de la digression, comme beaucoup d'autres écrivains ; en l'occurrence Diderot, Sterne ou Claude Simon, peut-être plus proche du poète. La digression n'est pourtant pas un jeu du narrateur ; elle est liée au fonctionnement de la parole.

Les retours sont mis en exergue : « j'en reviens à la vieille Zita » (p. 9), « pour revenir à notre sujet, comme je disais » (p. 30). Les digressions se font par progression thématique : on passe d'un personnage à un autre, et on y revient, ou d'une idée à l'autre. L'infirmité permet par exemple de passer d'un personnage à l'autre.

Il se passe néanmoins des histoires au sein du roman, des événements, du *kairos* dans le *chronos* : ces événements se passent dans un village, des histoires d'amour, des adultères, des meurtres... Dans la première partie, quatre événements constituent des motifs qui reviennent :

- La relation adultère entre Lézin et Prisca.
- La disparition d'Estelle avec le représentant.
- La rupture du beau Gilles.
- Le mariage de Juliette et de Baptiste.

Les histoires peuvent être enchâssées et les propos concomitants. S'en suit une rupture de la progression thématique. Par exemple, alors que c'est un dimanche de bouilli chez Luc et Marie, on change de maison sans signe annonciateur.

Eh bien tu as deviné, Luc. Et rien de tel pour faire de la bonne viande sans tout ce lard que tu ne peux pas sentir. – Je coinche ! c'est ce que crie Lézin dans la fumée bleue du tabac, assis qu'il est avec Évariste Palmier, Gédéon Bonamour, Olivier Proust, à une table du Pavillon Vert où Prisca leur a étendu un tapis. À la table d'à côté quatre autres jouent aussi : c'est Léonce Larchier et les gens de la Cossinière venus manger chez eux. Ils sont venus en char à bancs, un cheval sans harnais étant attaché derrière, un cheval gris pommelé que ni plus ni moins le marchand de chevaux de là-bas, un nommé Pélisson, est venu amener à Larchier [...] (p. 35).

En effet « je coinche » se passe au café du village. Les hommes sont partis jouer aux cartes après avoir mangé le bouilli chez Clothilde et sa bru Rose. L'utilisation de l'article indéfini devant le nom propre « un nommé Pélisson » permet d'introduire ce personnage et sa famille. Alors que les femmes vaquent à leurs occupations domestiques, elles discutent et évoquent, les premières, Estelle :

« Et c'est tout en poussant une bûche avec les pincettes qu'elle venait de dire : Je me souviens d'elle à cause de son aumônière qui avait fait l'admiration de t'retous autant que nous étions tant c'était délicat de perles et de plissé. Petite, il n'y avait pas plus agréable à regarder que cette enfant. Tu auras remarqué que Pélisson s'est bien gardé de dire un mot au sujet de sa foaille : Estelle, son petit nom me revient qui m'avait échappé. » (p. 35)

Le lecteur apprend, p.35-39, qu'Estelle a été séduite par un représentant en tracteurs ; c'est Clothilde, la belle-mère, puisque les personnages sont définis par les liens familiaux, qui raconte et elle a l'art de mettre en scène le jeu de séduction qui s'est effectué. Elle n'hésite d'ailleurs pas à entrecouper son récit de discours rapportés pour rendre plus vivante la scène qu'elle est en train de construire et de commenter. La conversation s'interrompt pour évoquer le repas du soir, et la mise en scène de l'histoire d'Estelle reprend. Et si le lecteur est un peu perdu, il n'a qu'à se raccrocher à Rose :

J'avoue avoir un peu perdu de vue tout ce monde, fait Rose. – Ca se comprend, ma foeille, depuis le temps que Vincent et toi vous avez quitté. C'est pour ça que je m'étends un peu, pour te remettre au courant de ce qui peut bien se passer chez nous où on pourrait croire que jamais rien ne se passe [...] (p. 41).

Le lecteur se le tient pour dit, et le narrateur crée une complicité dans cet enchâssement de discours rapportés, mise en abyme d'un narrateur qui joue des voix pour toucher un lecteur. Ce premier ragot s'étend jusqu'à la p.42.

Le narrateur racontera la suite des événements :

Ce qu'il faut dire, c'est qu'ils ne sont plus que tous deux dans le logis au lieu des quatre qu'ils étaient avant. Estelle et Ambrosine ne sont plus là, ce qui fait que Sylviane et Clément y vivent seuls, tout au moins pour le moment. Pourquoi ? Je vais vous le dire. Ce qui n'était qu'ébauché entre Estelle et ce représentant en machines de toutes sortes, eh bien, ç'a bel et bien continué. Mais ne mettons pas la charrue avant les bœufs. (p. 46)

Le proverbe fait sourire évidemment lorsqu'il s'agit d'un représentant en machines agricoles. Il constitue aussi une figure de prétériton, car le narrateur nous a bien raconté le dénouement de l'intrigue, le départ de la fille et de la grand-mère. On rentre dans l'intimité de la famille Pélisson jusqu'à la p.55.

Ensuite, tante Théa qui habite non loin va proposer un autre éclairage :

C'est la tante Théa qui vient de nous arriver et qui est encore en train de s'essuyer la figure avec son grand mouchoir à carreaux violets. [...] Il y a eu tout un drame, comme tu sais peut-être, Marie, du côté de chez nous. N'en avez-vous pas eu d'échos ? Je veux parler de ce qui s'est passé et de ce qui se passe chez les Pélisson, à la Cossinière. Vous aurez sûrement su que la petite est partie avec un représentant de commerce. (p. 72-73).

La suite de l'anecdote est révélée au cours du mariage de Juliette et de Baptiste :

et c'est en causant de tout et de rien que la tante Théa s'est trouvée à faire connaissance avec une personne de Champagnac, et à un certain moment la tante Théa a mentionné Verrone [...] et l'autre n'a pas manqué de saisir la balle au bond pour demander si la Cossinière n'était pas proche de là ; à quoi la tante Théa a répondu que ma foi si ; et pourquoi donc vous intéressez-vous à ce coin aussi perdu que le nôtre, un coin où il n'y a que des peupliers et des ajaces, et des chevaux, puisque c'est là qu'est le marchand de chevaux.- Et comment l'appellez-vous ? – Eh bien lui c'est Clément Pélisson. – C'est justement le nom que vous venez de dire que je cherchais dans ma tête sans parvenir à le retrouver. (p. 136).

C'est cette dame qui va produire l'épilogue de l'histoire d'Estelle. Par cet extrait, on voit avec quelle délectation Marteau met en scène le rapport à l'anecdote ; il nous montre les

mécanismes d'énonciation qui font que deux personnes vont se reconnaître par le biais d'une troisième ; ce lien crée la parole, donc l'histoire, donc le roman.

3) Importance de l'isotopie de la parole

Le roman est construit sur un flux de paroles et il est le récit de cette mise en paroles ; les verbes et l'isotopie du *dire* parcourent le texte. Dans les extraits déjà évoqués, le grand nombre d'occurrences du verbe « dire » est typique.

Quand on commence à vouloir dire, on en vient à raconter des histoires : « Et de fil en aiguille me voilà dans tout un roman, me disant que s'il y va c'est qu'il est invité ou que tout au moins il sait d'avance qu'il ne sera pas repoussé. » (p. 15). Et dans ce que chacun raconte de son côté, « bien entendu qu'on aura jamais le fin mot de l'histoire » (p. 16) ; sans compter qu'il y a aussi des gens à histoires qu'il faut éviter, les mauvaises langues. Et Robert Marteau aime à broder autour de ces collocations. « Parler de » a d'ailleurs une telle force performative qu'il faut faire attention aussi de qui on parle : « Mais ce n'est pas le jour de parler de Barlibeau, parce que vu qu'il avait toujours le temps on n'en finirait pas avec lui et on pourrait être là jusqu'à demain » (p. 125).

Le narrateur justifie ses propres digressions par la manière de coq à l'âne de ses personnages : « Tiens, Marie, pour changer de sujet, n'avez-vous pas eu connaissance de la prise de voile de la foeille Girard ? On est habitué : tante Théa change de sujet sans prévenir. Marie n'a pas à prendre la peine de répondre. Tante Théa est repartie de plus belle. » (p. 76). La parole fait le roman, comme une histoire que l'on montre. Les gens ne se contentent pas de colporter des ragots ; les récits et les descriptions sont imagés. L'auteur rend hommage à ces « romans » oraux contemporains qui ont plus ou moins bercé son enfance. Et ces histoires sont celles qui sauvent de l'isolement, de la folie, de l'individualisme qui nous rongent : « Bien entendu que ces autres dames sont des voisines et connaissances de celle des trois sardines et qu'elles ne demandent pas mieux que ça traîne parce que pendant ce temps elles ne sont pas chacune chez elle livrées à ce tourne vire d'idioties sans queue ni tête qui leur passe par la tête sans jamais s'arrêter qu'elles balayent la place ou qu'elles râclent les carottes pour la soupe. » p.162.

Le roman se construit donc en fonction des rencontres des personnages, du lien qui se tisse : la parole construit l'histoire, qui elle-même nourrit le roman. On perd parfois le narrateur dans ce jeu de digressions, de retours, de rencontres, parce que ce ne sont pas tant les individus qui comptent, que leur manière de dire, donc d'être.

III. Poèmes des gens simples

Ce récit est donc un ensemble de petites saynètes où les mêmes scènes sont réévaluées dans la subjectivité du discours. Il est l'expression d'une forte nostalgie de la vie à la campagne avant la guerre. Il peut se lire comme de petits poèmes en prose, hymnes à ces paysages et modes de vie perdus.

1) Nostalgie des objets

Entre les discours rapportés, le récit cherche à fixer dans le temps les sensations passées, le rapport à l'enfance. Le récit est donc très sensuel, parce que le narrateur parcourt les maisons du village, soucieux de nous faire partager ce qu'il perçoit. Le narrateur aime à décrire les objets du quotidien : le verre à pied « nos verres à pied, ceux que nous avons tous en toutes nos maisons, qui sont épais et trapus, chacun ayant son petit défaut » (p. 44), les chaussures de Jasmin (p. 141), la lampe à huile, qui revient elle aussi comme un motif, elle aide à conduire les chevaux, à éclairer pendant la noce, elle est l'élément indispensable du cinéma (p. 140). Les odeurs sont tout aussi importantes, associées à d'autres modes de vie : p. 9, le narrateur évoque les odeurs caractéristiques des maisons : « tenez, autre chose, rien qu'à l'odeur chacun sait, les yeux fermés, à quelle maison il a affaire », sur deux pages, le narrateur se plaît à les caractériser ; (p. 124), il décrit la cuisson des merveilles sorte de « madeleine proustienne ». Le poète aime à rappeler les grandes cérémonies villageoises, plus que les fêtes religieuses. Ainsi, il décrit les ribotes, ces fêtes de jeunes, où l'on mange et boit beaucoup. Il ya un plaisir gustatif évident dans l'introduction de ces éléments dans le récit. La fête du cochon fait ainsi parler de ces événements rituels : les boudins, les saucisses sont convoqués, toujours en relation avec le goret élevé et tué en famille. Il sert aussi dans de nombreuses comparaisons.

Le cochon tient une place particulière dans la poétique romanesque de Marteau : il est considéré comme un animal sacrificiel, objet d'un rite particulier. Il est central dans un autre roman de Marteau, *Le jour que l'on a tué le cochon*, mais le thème parcourt *Dans l'herbe*. Ainsi p. 99-100, l'isotopie du sacré parcourt le texte : le goret est un innocent, une bête à bon Dieu, une poupée quand il est un petit cochon rose, une sorte de terrible divinité quand il arrive à maturité. Le cochon a des vertus expiatoires : il mange nos « cochonneries », nos rejets, nettoie, et il fait disparaître tout ce qui est encombrant. Le dernier commentaire extrait de ce passage est d'ailleurs prophétique : « c'est vrai que ça vous engloùtirait un enfant comme on avale un morceau d'andouille », puisqu'Irma se débarrassera de son nouveau-né en le jetant dans l'auge du cochon.

Il y a donc une poétisation des objets et des animaux quotidiens qui peuvent aller jusqu'à la sacralisation de ceux-ci. Ils deviennent alors des objets rituels assurant le lien entre le temps de l'origine et le moment de l'histoire. Perdre le lien avec ces objets, ces sensations, ces rites, constitue une des causes de la déchéance de notre vie actuelles.

2) Nostalgie de la langue

Ce roman des discours est surtout un roman de l'écoute, et Robert Marteau cherche à se faire la boîte enregistreuse de ce patois qui se perd. Là encore, le poète ne cache pas sa jubilation dans l'utilisation d'un lexique suranné ; ce sont évidemment les objets et les animaux du quotidien : le goret, les biques, les ouailles et les perrots. Certains mots reviennent, parce que le lecteur les comprend du contexte : ma « foeille » pour ma fille, « fail » pour fils, « ressuner » pour déjeuner par exemple. « Ca se bige sur les deux jotes », p.111, se comprend aisément et l'allitération en *ge* rend compte de la sonorisation de ces bises. De plus la syntaxe traditionnelle est aussi détournée au profit de l'oral ; les pronoms sont restitués dans leur truculence poitevine : « ie regarde » pour « je regarde », « est-o sot », p.143 pour « est-on sot » ; « Ol est sûr qu'ol aurait fallu qu'o tourne bein mal pour qu'ie seye pas à l'enterrement de la pauvre Aglaé » (p. 292), caractérise un personnage haut en couleurs de langage. Le démonstratif neutre « ça » devient « c'a » devant avoir ; la première partie de la négation a tendance à disparaître dans les discours rapportés les plus courts : « Allez-vous donc pas finir », (p. 111). Le neutre « il » devant « faut » ou « faudrait » disparaît. L'utilisation du pronom adverbial comme dans « allons-y dans votre cour nous autres ? » (p. 173) s'avère être un régionalisme courant. Il s'agit essentiellement de déformations : « Ne dis donc rein parce qu'ie ne créerais plus un mot de ce que tu dirais » (p. 111). Le poète cherche à nous faire entendre et ces phrases en patois émaillent le récit sans apporter d'éléments au niveau de l'intrigue, sans gêner la compréhension.

Le poète aime aussi à « coller » des images, comparaisons ou métaphores du cru : « Ne me parlez pas d'avoir des drôlesses. Faut les surveiller comme chèvre au champ et comme lait sur le feu » (p. 111). La cousine Chloé est « bonne pâte comme pas une, trop bonne même vu qu'elle se laisse manger la laine sur l'échine » (p. 122). « Il fait un de ces froids humides à attraper la mort en un de ces jours qui ne se décident pas à pencher du côté de la clarté, où il n'y a de bruits que ceux des moineaux et des grolles » (p. 292) ; ou les proverbes, expression d'un bon sens populaire : « comme on dit on ne sent jamais mieux le feu que quand on est devant. » (p. 163).

Ce patois est même théorisé par René Sagourneau, instituteur qui écrit un dictionnaire étymologique où la langue est irrésistiblement liée à l'histoire, dans ses aspects les plus anecdotiques. Ainsi, le personnage raconte-t-il que la coiffe « quichenote » s'explique par le passage des Anglais :

ça datait d'avant Jeanne d'Arc, c'est-à-dire de l'époque où les Anglais étaient chez nous, qui, comme vous pouvez bien l'imaginer, ne se faisaient pas faute de courir la bergère pour lui dire kiss mi, ce qui signifie : bige me don ; et la petite qui avait très bien compris à quoi l'étranger voulait en venir avait appris à dire kiss not, pas de bige, et c'est ce qui a donné le nom à cette grande coiffure qui a comme des ailes et vous protège tout à la fois de la brûlure du soleil et de l'empressement de l'homme. Et c'est donc de là qu'est venu ce nom de quichenote (p. 133).

Le poète joue avec les langues, s'amuse d'étymologies fantaisistes, fait résonner les histoires et leurs mots, pour s'inscrire dans la fable des hommes et de leurs discours, qui assurent la cohésion de la communauté.

À plusieurs reprises, le poète désamorçe le romanesque. Les pages sur le cochon constituent le fond de trame romanesque de *Le jour que l'on a tué le cochon*. Il aurait pu traiter de la même manière le crime passionnel à l'encontre de Marie-Ange par Calixte, ou la disparition d'Estelle. Le plus important n'est donc pas l'intrigue mais les prises sur le langage. Ce dernier permet de tisser un lien dans l'histoire des hommes, il fixe le passé ; à ce titre, il doit être écouté et Marteau s'en fait le passeur.

En conclusion, il me semble que ce roman n'est pas vraiment un roman ; c'est un récit sans fin de la parole humaine qui se dévide. On n'a pas vraiment de début, pas de fin à cette histoire, composée d'ébauches d'intrigues. Ce récit est plutôt un assemblage de souvenirs de perceptions, de sensations, le goût, l'odeur et les voix de l'enfance. Il est restitution de la sensation et travail sur la langue : il relève du collage pictural pour nous faire entendre ce patois qui meurt lentement. *Dans l'herbe* me paraît donc le pendant poétique des recueils de sonnets ; ces derniers sont dirigés de manière ascendante vers une divinité plus ou moins précise, alors que *Dans l'herbe* redescend vers les hommes, pour sonder leurs cœurs et leur langage. Alors que les mots des sonnets s'envolent avec les oiseaux, l'écriture romanesque apprivoise plutôt le cochon, produit des hommes. *Dans l'herbe* se lit alors comme la liturgie quelque peu désabusée mais attendrie de l'humanité, qui avance dans la perte du lien et de l'origine.

Sandrine Bédouret-Larraburu

Université de Pau et des Pays de l'Adour, CRPHL.