**Zeitschrift:** Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

**Herausgeber:** Université de Lausanne, Faculté des lettres

**Band:** - (1982)

**Heft:** 4

**Artikel:** Hannebarde ou la poésie comme transfiguration du monde : Werner Renfer, poète jurassien

**Autor:** Kissling, Isabelle

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-870889

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 02.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# *HANNEBARDE* OU LA POÉSIE COMME TRANSFIGURATION DU MONDE

## Werner Renfer, poète jurassien

*Hannebarde* est l'histoire d'une double transfiguration, celle d'un vieux sonneur de cloches qui s'éveille à la beauté du monde grâce à la rencontre d'un enfant et celle que crée l'écriture, opération alchimique, flamme, qui transforme elle aussi le réel. La présente étude tend à mettre en lumière cette préoccupation constante, cette exigence fondamentale de Werner Renfer, poète jurassien.

Parmi les textes en prose de Werner Renfer, *Hannebarde* est considéré comme le plus achevé, le chef-d'œuvre du poète. Il a été publié en 1933, en même temps que *La Tentation de l'aventure*, nouvelles, et *La Beauté du monde*, poèmes. Ces trois œuvres, auxquelles il faut encore ajouter *Blosse* (inachevé) et de nombreuses chroniques, attestent la maîtrise de l'auteur dès la fin des années vingt. Mais elles sont aussi les dernières de l'artiste qui, malade, vit son activité très réduite entre 1933 et 1936, date de sa mort.

Renfer avait trente-huit ans et la vie ne lui avait guère laissé de répit. Passionné de littérature et confiant dans sa vocation d'écrivain, il était parti pour Paris avec toutes les illusions que pouvait alors entretenir un autodidacte né et ayant vécu dans l'un des plus petits villages du Jura. La réalité allait être bien différente des rêves entrevus et, malgré la publication d'un recueil de poèmes — *L'Aube dans les feuilles* (1923) — Renfer allait rester encore long-

---

Cette étude, remaniée, appartient à un mémoire de licence, présenté à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne en mars 1982, sous la direction de M. le professeur Michel Dentan.

temps un inconnu. Seul éclair dans une vie extrêmement difficile (surtout du point de vue financier): quelques semaines vécues à l'île du Levant en compagnie de sa femme, une jeune fille qui, touchée par les premiers écrits de Renfer, venait de quitter Corgémont pour partager la vie incertaine d'un homme qu'elle connaissait alors à peine. Ce séjour sur une île encore sauvage entre le bleu de la mer, l'ocre des pierres et le vert des palmiers restera dans la mémoire du poète comme une tache éblouissante, un de ces moments privilégiés pendant lesquels un être prend véritablement conscience de l'existence de la beauté. Mais ces jours heureux ne sont qu'un instant dans la vie de Renfer qui, poussé par la faim, rentre au pays, termine ses études d'ingénieur agronome pour obéir aux volontés de son père et devient ensuite rédacteur en chef du *Paysan jurassien* puis du *Jura bernois* (entre 1925 et 1936). Dès ce moment, l'artiste doit lutter pour mener à bien sa tâche de journaliste, pour échapper à l'enlisement dans un monde clos et à l'étouffement de ses facultés créatrices. Le journalisme mobilise en effet toutes ses forces, mais ne le nourrit guère, et le temps lui manque pour écrire. Les tracasseries de toutes sortes, les soucis financiers, l'incompréhension, la solitude et la maladie auront très vite raison de lui.

Certes, Renfer a reconnu la nécessité de la solitude, il la revendique même avec force dans l'une de ses chroniques, affirmant: «L'artiste ne peut se livrer qu'à son œuvre et son œuvre est l'expression d'une solitude absolue.»[1] Mais entre la solitude volontaire, signe et instrument d'un esprit créateur autonome, et l'isolement de cet artiste dans un milieu hostile, il y a une différence capitale. Renfer était très attaché au vallon de Saint-Imier dont il avait voulu être le chantre. Mais un jour, excédé, il s'écrie:

> Diable! Je crois bien que je fais une sorte de surréalisme depuis bientôt quatre ou cinq ans ici, dans mon sacré n. de d. de Jura où je suis en opposition avec toute la smala journalistique, eucharistique, politique, macadamitique et macaronique qui m'entoure et veut me foudroyer. Depuis cinq ans j'ai publié un article chaque jour pour leur dire, à ma façon, mes trente-six vérités et pour, au milieu de ce désert de pierre et de pâturages à la noix de coco, de préjugés rances, et de vieilles sales gueules intéressées, maintenir un petit peu la flamme de l'homme...[2]

Malgré les difficultés immenses et les peines innombrables, Renfer reste dans son pays. Comme la plupart des écrivains jurassiens, il a été fasciné par les paysages et la nature sauvage de cette

région. L'amour de la terre, des couleurs changeantes, des sombres forêts, de l'eau qui coule en cascade sur les rochers et du soleil qui illumine et transforme le paysage est une constante de son œuvre. Renfer perçoit du Jura les taches de couleurs mouvantes, comme son ami le peintre Albert Schnyder. Et aucun texte, peut-être, n'est plus révélateur que ce passage de «L'Automne au pays jurassien»:

> [...] l'automne est, dans le Jura, la saison royale.
> [...] C'est un beau poème qui s'installe parmi les choses familières. L'or des feuilles semble liquide comme au sortir d'un creuset; il fuse à chaque branche, coule le long des haies, scintille doucement dans les herbes encores vertes. Les cuivres rutilent parmi les noisetiers et les hêtres et la pourpre chante sur tous les tons au cœur même du jour.[3]

Ce texte magnifique lie entre elles nature, poésie et musique, la poésie étant, à l'image de l'automne, transformation du monde et lumière d'or. La réalité transfigurée par la vision, c'est la leçon qu'a tirée Renfer de sa lecture de Valery Larbaud (*Jaune bleu blanc*, ouvrage dans lequel un chapitre est intitulé le «Vain travail de voir divers pays», titre que Renfer a repris ensuite dans sa réflexion *La Tentation de l'aventure ou le vain travail de voir divers pays*) et surtout de la vie menée en Erguel.

## Flamme et transfiguration

*Hannebarde* est l'histoire d'une double transfiguration: d'une part de l'éveil à la beauté du monde du musicien Hannebarde et d'autre part de l'action de ce dernier sur les habitants du bourg tout proche (et finalement de la réaction de ce même bourg face à lui).

La thématique de la flamme, symbole de vie et de mort, donne un sens au texte entier. Elle sous-tend toute l'œuvre, de la flamme blonde de l'enfant qui éclaire brusquement le chemin de Hannebarde à la flamme dernière qui s'éteint dans les yeux du vieux sonneur. Chaque moment important du texte est signifié par un aspect particulier de la flamme. Il ne s'ensuit pas que la transfiguration n'est dite que par cette thématique, mais elle est suffisamment riche et développée pour que les autres éléments puissent être considérés comme des thèmes de ce grand Thème.

*Bridille*

Dans une œuvre, tout personnage est d'abord signe linguistique et il s'agit, pour le lecteur, de déchiffrer ce signe, de découvrir et d'analyser peu à peu les images évoquées dans son esprit. Dans ce sens, qu'en est-il du terme «Bridille»?

Au niveau articulatoire, le terme est très aisément prononçable: il est court et, mis à part l'explosive «b», les modes d'articulation des autres lettres sont proches (particulièrement en ce qui concerne la suite [de], [i] et [j]). Cette facilité donne au locuteur l'impression d'effleurer le langage.

Au niveau morphologique, le lecteur perçoit et isole immédiatement dans «Bridille» deux autres sèmes: «brille» et «brindille».

Le terme «brille» fait référence à la lumière, offre l'image du soleil, du rayonnement, d'un caractère éclatant, alors que «brindille» évoque une réalité ténue, la fragilité, la légèreté, la minceur, la nature (le bois). A première vue, et au niveau des seuls signifiés, il n'y a pas de sème d'intersection. Mais au niveau des signifiants, «brille» est contenu tout entier dans «brindille» et dans «Bridille»; il semble même avoir enlevé à ce dernier la nasale! «Bridille» est un mot neuf qui acquiert les propriétés des deux sèmes distincts. Bridille désigne à la fois une réalité ténue, légère et lumineuse.

Il faut relever qu'il arrive à une brindille de briller: c'est lorsqu'elle est en feu. Ainsi, avant d'être comparé à une flamme ou à tout autre éclat doré, le personnage, par le signe qui le détermine, est déjà associé au Thème. Avant que le lecteur apprenne qui est Bridille («la petite fille du fossoyeur»), il se fait d'abord, et instantanément, une image d'elle à la seule lecture du signe.

La première apparition de Bridille est celle d'un enfant auréolé de lumière:

> [...] elle jouait, casquée de soleil ou d'aubépine, sur le sentier de l'église (p. 11).

Telle est la perception qu'en a Hannebarde: en opposition à «Bridille, la petite fille du fossoyeur», renseignement donné par le narrateur au lecteur implicite, la métaphore implique le point de vue de Hannebarde. Le lecteur apprend plus loin la motivation de l'image: ce sont les tresses blondes dénouées volant autour du visage qui donnent à ce dernier un aspect rayonnant (dans les deux sens du terme: esthétique, la disposition en rayons, et phy-

sique, l'émission de rayons lumineux). Par l'aubépine, Bridille est également associée à la nature.

> Bridille se laissait prendre, bougeait comme une flamme entre ses bras (p. 12).

La comparaison motivée présente en une phrase deux thèmes fondamentaux: la lumière et le mouvement. Tous les prédicats associés au personnage de Bridille se réfèrent à l'une ou l'autre, voire aux deux réalités. Les motifs constituant l'image de Bridille sont: la biche (animal gracieux, léger, sauvage, bondissant, aux reflets fauves), le papillon et l'oiseau (allusion aux couleurs vives, au mouvement, à la légèreté du vol). Les yeux de l'enfant sont d'une couleur indéfinissable: «gris, gris bleu, bleu gris», ils sont de l'«azur vibrant», de la «gaieté» qui pétille. Ses cheveux: «un trésor plus doré que les blés [...] de l'or, du blé ou du miel» (pp. 12-13).

Dans cette dernière image, chacun des termes se réfère à la couleur jaune dans son aspect éclatant (solaire) et à des matériaux de caractère précieux («trésor», «or») et vital («blé», «miel»). Dans «trésor» et «doré», les deux sonorités [re] et [ɔr] sont combinées à l'intérieur du même mot. Elles se retrouvent à l'état simple dans «blés» [e] et «or» [ɔr]. L'alternance des voyelles [ɔ] et [e] (ouvert - fermé) et leur organisation au sein de la phrase:

| trésor | | doré | | blés | or | blé |
|---|---|---|---|---|---|---|
| [re] | [ɔr] | [ɔr] | [re] | [e] | [ɔr] | [e] |

contribuent à créer au niveau des sonorités l'impression de richesse dite par ailleurs au niveau des signifiés.

Lorsque Hannebarde songe à Bridille, c'est l'image d'une «petite chose rouge et blanche et bleue qui tournoyait sur le sentier» (p. 15) qui s'offre à lui, c'est «une petite tache rouge et blanche et bleue au soleil sur le sentier de l'église», «une petite chose colorée». Ses «cheveux blonds se détachaient d'un cou blanc, pur, et voletaient autour de sa tête comme une flamme». La «petite chose vivante [...] illuminait tout». Eperdu, il admire «cette flamme blonde sur le cou d'une gamine, [...] ce flot rouge et bleu et blanc» (pp. 26-28).

Hannebarde voit la petite fille comme une chose colorée, c'est-à-dire moins comme un être humain que comme des formes et des couleurs en mouvement. Le lecteur ne sait finalement pas grand-chose de Bridille, la description n'est pas du tout réaliste.

Les cheveux blonds et les yeux bleus sont des indices minces, immédiatement transformés par la perception que Hannebarde a d'eux et l'enfant devient alors ce qu'il existe de plus précieux, l'or, le blé. Les couleurs sont vives, brillantes: or, bleu, rouge, blanc, couleurs contrastées de l'enfant qui se meut lui-même dans un univers coloré: «les cailloux blancs», «les framboisiers jaunes» (p. 26).

Nulle psychologie dans ce portrait, nulle «profondeur»: Bridille est effectivement plus une «chose» qu'un «personnage». Quels sont ses sentiments, ses pensées? Elle admire Hannebarde, c'est la seule indication qui nous est donnée. Bridille n'a de réalité qu'en fonction de la perception de Hannebarde. L'intérêt de ces quelques pages réside principalement dans le travail imaginaire, créateur, de Hannebarde qui transforme l'être offert à sa vue en une série de réalités métaphoriques.

Le début du récit est en focalisation zéro: il est impossible de dire d'où l'objet (Hannebarde) est connu; aucun écran ne fait obstacle à la compréhension qu'a le narrateur de Hannebarde («Hannebarde, de son côté, devenait plus fort et plus serein», p. 10). Par contre, lorsqu'il est question de Bridille, il y a relais en focalisation interne, et ceci dès la première métaphore: «casquée de soleil ou d'aubépine» (p. 11). Dès cet instant, le lecteur ne voit Bridille que par le regard de Hannebarde, regard d'un homme étonné, bouleversé même. La petite fille opère sur Hannebarde un charme inexplicable («Ah! Hannebarde avait bien de la peine à exprimer ce qu'il pensait», p. 13).

«Le miracle doit entièrement sortir de cette rencontre émouvante», écrit Renfer à Albert Schnyder (à propos des illustrations destinées à l'édition originale).[4]

Dans *La Tentation de l'aventure* également, l'enfant comme promesse de renouveau apparaît: «Je sais seulement que la présence d'un enfant suffit à changer la face du monde...» (p. 128).

L'idée en soi est peu originale mais la conclusion que Renfer en tire: «[...] vivre ma vie la plus quotidienne comme un roman merveilleux» (p. 129) se réfère à cette possibilité de transfiguration de l'existence, capitale chez lui. Et cette transfiguration, ce miracle, s'ils naissent de la rencontre entre le vieil homme et l'enfant, ne vivent que par un autre «miracle», celui de l'écriture ou du dessin qui disent cette rencontre.

A toutes les images de Bridille déjà évoquées, à la lumière et au mouvement, s'ajoute encore la comparaison avec la cloche, élément nouveau, sonore, musical. Bridille avait «une petite voix

chantante, une voix de clochette» (p. 12). Le sonneur de cloches appréhende la réalité extérieure en fonction de son art.

L'image la plus riche qui nous est donnée de Bridille consiste en une triple métaphore qui lie entre elles, grâce au verbe «vibrer», trois qualités constamment associées à Bridille, la lumière, la musique et le mouvement:

> Elle n'était qu'une petite chose colorée qui vibrait au soleil comme une cloche (p. 26).

Il faut préciser d'autre part que si l'image du mouvement est donnée par les allusions au papillon, à l'oiseau, à la biche ou à la cloche, il est clair qu'elle est également engendrée par de nombreux verbes de mouvement («s'approchait», «s'éloignait», «sautait dans ses bras», «s'enfuyait», «prenait», «semait», «courait se cacher», «bougeait», p. 12).

Comme la flamme, Bridille est constamment en mouvement (cf. en particulier les couples de verbes antithétiques). Nous avons utilisé à dessein l'expression d'«*image* du mouvement». Ce n'est en effet pas le type de mouvement qui est important. Les verbes tendent à évoquer la notion du mouvement, la mobilité en soi plutôt que le mouvement lui-même. Il faut ici prendre en considération le temps du récit: la scène de la rencontre est entièrement à l'imparfait; le texte ne reproduit pas la première rencontre, mais le phénomène de la rencontre en tant que telle et les réactions toujours semblables de Hannebarde.

L'une des caractéristiques intéressantes de *Hannebarde* réside d'ailleurs dans la permanence des situations: les mêmes mouvements se produisent chaque jour, la même petite phrase est prononcée par Bridille lorsqu'elle s'adresse au vieux sonneur:

> Comment que tu fais, M'sieur Hannebarde, pour sonner le midi? (p. 11, p. 26)

Cette question devient un véritable code de communication entre les deux êtres, un discours type qui leur permet de se retrouver chaque jour.

Et Hannebarde vit de plus en plus dans l'attente de cet instant lumineux, du moment de la rencontre qui provoque chez lui un émerveillement chaque fois renouvelé. Mais, bientôt, il va percevoir de l'enfant des traits particuliers. Bridille, peu à peu, n'est plus seulement pour lui une petite «chose» colorée et musicale qui

brille entre les feuillages. Hannebarde se rend compte qu'elle grandit (ce verbe est d'ailleurs répété, tel un leitmotiv, sept fois en quelques pages, pp. 26-31) et le sonneur devient alors sensible à son «cou *pur*», aux «ombres *tièdes* sous les yeux», aux «blondeurs plus *lourdes* dans les cheveux» (pp. 29-30), naissance d'une approche sensuelle de l'enfant. Hannebarde regarde avec attention le visage de Bridille et en discerne les moindres reflets nés du soleil et des ombres. Ce visage, qui n'est que couleurs et lumières, reste abstrait pour le lecteur. Ce qui est déterminant, c'est ce qu'il provoque en Hannebarde.

*Hannebarde et Bridille*

Au fur et à mesure que Bridille grandit et découvre le monde, Hannebarde subit, lui aussi, de profondes transformations. Il a désormais de la nature une appréhension très sensitive:

> Il tâtait l'air, l'eau, le jour, comme Bridille. L'air [...] était plein de choses denses, de baisers, de caresses [...] (p. 30).

Face à Bridille:

> Il rougissait comme un adolescent devant les premières révélations de la beauté féminine (p. 30).

Hannebarde est de plus en plus heureux: il passe son temps, entre deux sonneries de cloches, à courir une campagne qu'il trouve chaque jour plus belle, plus mystérieuse et plus riche. Pour Bridille, il ramène des trésors, il lui explique le monde, lui en montre la splendeur et Bridille découvre avec passion le ciel, la terre et l'eau grâce aux gestes et aux paroles du sonneur. Entre le vieil homme et l'enfant qui grandit se noue un lien extrêmement profond, le lien de deux personnes qui appartiennent au même univers. Hannebarde ne voit plus le monde qu'en fonction de Bridille, de tout ce qu'elle lui fait découvrir et alors «il ne marchait plus, ne travaillait plus, ne respirait plus que dans ce sentiment qui le pavoisait comme une ville en fête» (p. 28).

> Mais un jour, un jour Bridille eut quinze ans (p. 34).

Ce jour-là, Bridille a cueilli des jonquilles et, riant, en a couronné Hannebarde. Réfugiée dans ses bras, Bridille ne se doute

pas une seconde du profond bouleversement qu'elle provoque soudain chez le vieux sonneur. Celui-ci réalise subitement que Bridille est femme et il sent monter en lui le désir:

> Alors, la flamme, la vieille flamme avec laquelle il croyait en avoir fini, la flamme aiguë et rampante du désir lui mordit les reins (p. 34).

Mais cette flamme, comme tout ce que vit Hannebarde depuis qu'il connaît Bridille, est transformée:

> Elle semblait venir du fond des âges, à travers des milliers d'années, de chutes, d'étreintes, de renaissances pour le prendre, se glisser dans ses veines avec un feu nouveau (p. 34).

La double thématique de la flamme et de la transfiguration (passage du monde ancien à une réalité nouvelle) organise toute la scène. En cela, cette dernière est l'une des plus représentatives de l'ouvrage. Le lien entre les deux thèmes est explicite: on le lit dans l'opposition entre «la vieille flamme» et le «feu nouveau». La «vieille flamme», c'est la sexualité et l'approche de la femme telles que les a vécues Hannebarde autrefois, du temps de son mariage et de son appartenance au bourg. La «vieille» flamme (qualification négative, tout comme l'expression «en avoir fini avec») est caractérisée comme «aiguë et rampante»; le premier adjectif fait référence au côté acéré et douloureux d'intensité de la sensation; cette flamme a le tranchant du poignard et la traîtrise de l'animal rampant qui vient brusquement «mordre» Hannebarde. Il est difficile de ne pas voir ici l'image du serpent (symbole éminemment phallique) qui s'insinue en Hannebarde, résurgence violente et inattendue d'un monde ancien et refusé. Dans cet univers-là, l'acte sexuel était vécu dans «une hâte brutale, élémentaire» (p. 34), la femme «n'était qu'une chose sans défense, ouverte à l'étreinte du mâle» (p. 36).

Par contre, le «feu nouveau» est pour Hannebarde d'une grande douceur (il «semblait venir du fond des âges», p. 34); c'est quelque chose de très vaste et ancien, une force première de la nature qui accomplit son cycle éternel «de chutes, d'étreintes [et] de renaissances» (p. 34). La sensation de Hannebarde est liée aux forces de la vie, à l'élémentaire (dans le sens du fondamental, de l'originel, et non dans celui, vu précédemment, de la «hâte élémentaire»). La «flamme» s'est transformée en «feu»: la notion

de feu implique la continuité; c'est une grande flamme, une force qui saisit l'être en profondeur et en durée.

Jusque-là, on peut considérer que Bridille, petite fille, et Hannebarde, vieil homme, sont l'un face à l'autre comme des êtres asexués. Mais «ce jour-là», Hannebarde sent contre son corps la chaleur de Bridille, qui n'est plus à ce moment une petite tache de couleur, mais une femme. Désormais, il devra se déterminer en tant qu'homme face à ce nouveau personnage.

Le caractère sensuel du texte est d'autant plus marqué que tout est résultat de l'appréhension sensible de Hannebarde:

> Elle [Bridille] *lui offrait* sans défense ses deux petits seins denses, déjà très fermes et très durs qui tendaient l'étoffe de sa blouse, s'arrondissaient doucement; elle *appuyait contre lui* sa taille mince, flexible et déjà lourde de langueurs promises; elle *lui livrait* ses hanches menues, dont le mouvement précis retentissait jusqu'au fond de son être (p. 35).

La sensualité éclate avec le plus de force dans cette dernière phrase: le rapprochement des deux corps est tel que le frémissement de l'un est perceptible en l'autre; à cet instant, le lien physique est pour Hannebarde proche d'une union réalisée.

L'intense perception du corps de Bridille provoque chez Hannebarde une nouvelle appréhension de l'être féminin: il saisit à ce moment la spécificité de la jeune fille, qui est «femme fermée», «corolle repliée sur elle-même», «cloche neuve qui n'a pas encore battu» (p. 36). La symbolique est évidente, le «pas encore» s'oppose aux «plus» caractérisant la femme: «un abandon plus lourd», «une gravité plus secrète et plus chaude» (p. 36).

Si Hannebarde devient, au cours de la scène, de plus en plus conscient de tout ce qu'il vit, il n'en est pas de même pour Bridille:

> Bridille ne se doutait de rien. Elle continuait à se blottir dans ses bras, rieuse, abandonnée (p. 35).

L'innocence de Bridille est totale: pour elle, rien n'a changé dans sa relation à Hannebarde, elle se blottit dans ses bras comme le fait un enfant, non comme une amante. Hannebarde respecte cette différence, et son désir se transforme alors en une passion définitive, un don total de son être à Bridille:

> Il voyait bien qu'il n'y aurait plus jamais autre chose sur la terre que la brûlante merveille qu'il tenait dans ses bras, que le printemps inouï qui le transperçait. Il ne pourrait plus désormais vivre que pour cela et par cela (pp. 36-37).

Hannebarde couronné de jonquilles, tel un saint à l'auréole d'or, voue sa vie à Bridille. La flamme du désir a été transfigurée: «La vieille flamme se changeait en cantique» (p. 35). Ce cantique est un chant d'adoration et d'amour à Bridille. D'autres termes à connotation religieuse apparaissent:

> Il [Hannebarde] avait le sentiment que le corps de Bridille était une chose *miraculeuse* (p. 35).
> [...] tout le *miracle* de Bridille, [...] comme un *hymne* vivant et plein (p. 36).

Il n'est pas question de transfiguration religieuse; le vocabulaire est détourné de son emploi premier dans le sens d'une transformation surnaturelle. Hannebarde subit un véritable enchantement, une opération magique qui le fait vivre une «féerie étonnante» (p. 35).

Le mot-clé du passage est bien la «transfiguration»:

> Cette renaissance qui s'insinuait dans sa vie, qui transfigurait sa sagesse, qui le plongeait au centre des mots, comme s'il avait à réinventer le langage des hommes lui-même, elle se faisait (p. 35).

Cette phrase est au premier abord étonnante: nulle parole n'est prononcée durant toute la scène. Il faut prendre «mots» dans un sens très élargi: Hannebarde est plongé au centre du sens des choses, de la signification de la vie. Une expérience neuve, unique, fondamentale s'offre à lui et elle est trop inhabituelle et inattendue pour que le sonneur puisse se l'expliquer (il lui faut «réinventer le langage»).

Ces mots qui transfigurent la réalité, ce feu nouveau, cette transfiguration profane n'est-elle pas celle de l'art, de la poésie, qui est transfiguration du monde?

Par deux fois, le corps de Bridille est dit «sans rature» et «net et lisse et sans bavure» (pp. 35-36). N'est-ce pas en écrivant que l'on risque de faire sur la page blanche des ratures et des bavures?

Ce dernier terme est d'ailleurs lié à un autre art, celui du moulage auquel il est fait allusion dans la métaphore «petit corps

d'une seule coulée de marbre et de feu». Bridille, la petite flamme, est «coulée» comme le bronze dont on fait les statues. Elle est véritablement fabriquée, façonnée, polie par le regard de Hannebarde et par le texte qui dit cette construction. Et si le feu (rouge, brûlant, impalpable, mouvant) est associé au *bronze*, le marbre (blanc, froid, dur, immobile et palpable) fait référence à la *sculpture*. Deux techniques opposées sont liées pour offrir l'image d'une œuvre d'art nouvelle.

N'est-ce pas également le rôle de la métaphore que de créer, à l'aide de termes appartenant à des domaines différents, une réalité nouvelle, résultat du langage?

Bridille n'est d'ailleurs pas seulement sculpture («marbre tiède») ou statue de bronze; elle est également *musique* («hymne vivant») et *peinture* (son visage est «comme un paysage, le plus beau des paysages»). Qui ne songerait pas à Baudelaire: «Vous êtes un beau ciel d'automne»[5]?

En Bridille est résumée la nature entière, les quatre éléments et même le cosmos (il est question de «soleil», d'«étoiles», d'«astre», p. 47). Elle reflète le monde, elle le porte sur elle et le donne à déchiffrer au poète.

Cette scène, qui est l'aboutissement et en quelque sorte le résumé d'un mouvement général de transfiguration qui a saisi le personnage de Hannebarde dès sa rencontre avec Bridille, affirme une fois de plus et avec force un recommencement total; Hannebarde, présent au début du texte comme «survivant d'un autre âge», rajeunit:

> Sonner n'était plus qu'un amusement. Ses muscles intacts jouaient comme des ressorts d'acier (p. 38).

Il retrouve toutes ses forces, son énergie d'autrefois et, comme tout ce qui pousse au printemps, est transformé par la force vitale de la saison nouvelle. L'analogie est formulée de façon explicite:

> Lui aussi était comme les pommiers [...], sûr d'appartenir, comme les arbres, au beau mystère de la sève généreuse et chaude [...] (p. 14).

Elle est également rendue à l'aide de termes qui entretiennent une confusion entre les réalités d'ordre végétal et humain: Hannebarde est «*planté* au milieu du jour», alors que les pommiers «s'arrondissaient doucement, se chargeaient de fruits, *s'alanguis-*

*saient*». Il est question de «floraison du sang» dans les veines de Hannebarde tandis que «sous l'écorce des sucs circulaient».

Le printemps est moins une véritable saison que le signe d'une saison-symbole, d'un élan vital qui correspond à l'apparition de la flamme dans la vie du vieux sonneur. Dans la scène des jonquilles, cette flamme devient la force de vie par excellence puis, transfigurée, un «printemps inouï» (p. 37), c'est-à-dire le printemps véritable, celui qui n'a pas de saison, qui est une façon d'être au monde. C'est un printemps intérieur, tel que le vit un autre personnage de Renfer, Valentine:

> Le printemps de son pays était un printemps humilié et rabougri. Chaque fois qu'il jaillissait, son élan se brisait contre des formules qui montaient la garde partout. Et c'est pourquoi il paraissait si humble et si pauvre en présence de cet autre printemps merveilleux que Valentine était seule à voir et à comprendre en serrant sur son cœur les blancs bouquets de lilas.[6]

Dans un monde souvent mesquin, hypocrite, borné, les héros de Renfer doivent s'inventer une vie autre, qui corresponde à leurs aspirations. Valentine, Hannebarde, Douvine participent chacun à leur manière à l'existence des cités, mais réservent une partie de leur temps pour vivre dans l'imaginaire, dans un monde recréé, plus vrai que l'original. Mais ils ne se coupent pas pour autant du réel, et surtout de ce qui est capital pour Renfer, la nature: un contact physique avec elle est donné comme nécessaire; la marche est le moyen de cette communion entre l'homme et la nature et, par là, moyen de connaissance:

> Marcher était une façon d'étreindre le monde, de pénétrer la réalité des choses (p. 38).

En quelques lignes, le verbe «marcher» apparaît cinq fois, complété par «franchissait», «arpentait», «grimpait», «gagnait la montagne», «danser», «bondir». L'extrême mobilité de Hannebarde, de celui qui marche, est symbole de la mobilité d'esprit de l'homme qui ne s'arrête pas en chemin, qui accepte ce que la nature lui révèle, qui cherche à saisir la réalité du monde. Blosse, le poète, est lui aussi un grand marcheur. Et si la poésie est marche, elle doit permettre également d'«étreindre le monde».

Ce monde est, comme Bridille, fait de sons et de couleurs:

> Il [Hannebarde] écoutait une musique où les couleurs et les sons s'exaltaient et se répondaient réellement (p. 40).
> [...] tout lui devenait plus sensible qu'une symphonie, la couleur et le son, [...] (p. 39).

Des réminiscences baudelairiennes sont ici très sensibles, à la différence toutefois que les correspondances ne sont pas chez Renfer manifestation d'un au-delà auquel aspire l'esprit du poète. Leur rôle n'est pas de révéler un monde supérieur, d'échapper à celui-ci pour le mieux comprendre, mais de magnifier la richesse du monde sensible. Même une activité considérée comme banale permet de percevoir les correspondances, et de fait cette activité se trouve elle-même transfigurée:

> Casser des cailloux pour le compte de la commune n'était plus qu'une fête des sens et de l'esprit (p. 40).

Chez Baudelaire, ce sont les parfums divers «Qui chantent les transports de l'esprit et des sens».[5]

C'est le regard neuf de l'enfant qui a provoqué chez Hannebarde une nouvelle appréhension du monde, une nouvelle sensibilité, le bonheur de la paix retrouvée, la confiance et l'oubli du temps passé. Le monde extérieur ne change pas, mais si un être accepte d'en découvrir les merveilles, il lui apparaîtra soudain comme très différent:

> [...] il [Hannebarde] pensait à des choses auxquelles il n'avait jamais pensé, qu'il n'avait jamais su regarder un enfant, qu'il n'avais jamais compris ce que pouvait être un pommier épanoui sur sa tête, que la lumière du jour était belle. Il se disait que vraiment, avec un peu d'attention tout pouvait lui sembler nouveau. Tout... (p. 15)

L'adverbe «jamais», trois fois répété, caractérise un monde ancien auquel s'oppose désormais avec autant de force (cf. «tout») une nouvelle réalité. Les verbes «penser», «comprendre», «se dire», «sembler» insistent sur le caractère subjectif de cette transformation. Il s'agit de voir «dans une autre lumière» l'enfant, les pommiers ou la clarté du jour.

Cette lumière est celle de l'art. Grâce à lui, grâce à l'écriture, chaque élément du monde quotidien devient autre, acquiert une dimension supplémentaire. Le thème du personnage qui renaît grâce au contact avec l'enfant doit être mis en relation avec celui

de la relation littéraire, l'acte qui permet de donner une nouvelle naissance à la réalité.

## Le poète et le village

### *Le rôle du poète*

Hannebarde, transfiguré par Bridille, transforme à son tour la vision du monde qu'a le bourg. Il est le poète venu au milieu des hommes pour que ceux-ci ouvrent les yeux sur la beauté qui les entoure. La flamme du soleil (signe d'un temps météorologique exceptionnel: «Le soleil *pour une fois* se montrait dans sa vraie gloire», p. 48) se confond avec celle de la poésie. Elle est le symbole visible du monde heureux dans l'univers de Renfer.

Hannebarde se rend cette année-là à la Fête de l'Eté, «vaste kermesse» à laquelle il n'a plus participé depuis fort longtemps. L'étonnement est grand parmi la population qui s'est accoutumée à n'apercevoir Hannebarde qu'aux heures où il va sonner ses cloches. Pour les gens en fête, Hannebarde est d'abord une présence stupéfiante, inquiétante même; «les jeux cessèrent, les musiques se turent» (p. 44): l'apparition d'un Hannebarde silencieux au milieu de l'agitation, du tumulte de la foule produit sur elle une impression extrêmement vive. La présence du poète surprend, étonne, trouble. Mais Hannebarde va très vite sortir de son immobilité et entraîner après lui tout le village dans une immense ronde. Il va donner à cette fête populaire une dimension très différente: au lieu d'être surtout prétexte à sortir de belles toilettes et à s'étourdir le temps d'un après-midi, elle devient, grâce à la ronde, une véritable union de tous les membres de la communauté. Cette danse permet de rassembler tous les habitants au sein d'un même cercle et de supprimer les barrières sociales ou intellectuelles. Le mouvement prend une ampleur telle qu'il est comparé à «la force d'un élément» (p. 44). Les habitants du bourg réalisent à la fin de la journée que cette fête dépasse de beaucoup ce qui leur était donné de vivre habituellement, sans toutefois pouvoir s'expliquer la nature de la transformation:

> Depuis qu'on se souvient, on n'a jamais rien vu de pareil (p. 46.).

Et une fois la fête passée:

> On disait que c'était la plus belle chose qu'on avait vue, dans le bourg. On l'avait déjà dit, on le répétait (p. 48).

Cette fête extraordinaire est liée à la présence de Hannebarde dans le village, dont il s'est d'ailleurs fortement rapproché. Autrefois, Hannebarde «vivait seul, en marge du bourg» (p. 9) et «Il ne disait rien» (p. 11). Maintenant, «Il allait par le bourg [...], devenait loquace, serrait des mains, parlait» (p. 41).

Au moment où il revient se mêler à l'existence du bourg, Hannebarde est perçu comme un poète:

> On colportait quelques histoires, qu'il dansait la nuit au clair de lune, dans sa forêt, qu'il ramassait des herbes magiques dans la clairière, qu'il parlait tout seul, dans sa cabane, comme un poète... (p. 42)

Le poète est associé à l'étrange, à la magie, à des pouvoirs mystérieux, et la poésie implicitement comparée aux philtres qui ont le pouvoir de transformer les êtres et les choses. Pendant la Fête de l'Eté, un tel pouvoir se manifeste effectivement. Mais le poète, si différent des autres hommes, est peu compris et l'on se méfie de lui — on se demande, avec inquiétude, s'il ne s'est pas affilié à une quelconque secte religieuse. Mis à part les sapins entourant sa cabane, il n'a aucune audience («il parlait tout seul»). Pour le maire, qui reflète l'opinion générale:

> Hannebarde était toujours le même original, mais avec l'âge, n'est-ce pas, il tombait un peu en enfance... (p. 42)

Ainsi, pour l'opinion commune, le poète est un original retombant en enfance! L'«original» évoque l'image d'un être si singulier que ses actes échappent quelque peu à un entendement moyen. Sa différence est ramenée à un type catalogué, ce qui permet de lui assigner une place définie dans la société. L'incompréhensible est ainsi rattaché à une catégorie précise, à laquelle on a réussi à donner un nom (et, par là, on a diminué le facteur d'angoisse qui lui était lié). Quant à l'enfance, elle est ici synonyme de simplicité et d'innocence dans un sens négatif, voire même d'irresponsabilité. L'expression «tomber (ou retomber) en enfance» a une connotation nettement péjorative. Il ne s'agit nullement du «don d'enfance» que Renfer prête à Apollinaire[8] et qu'en retour A. Schnyder prête à Renfer lui-même. Ce don est une valeur éminemment positive (fraîcheur du regard et faculté d'être émerveillé).

Il y a dans l'œuvre de Renfer un autre poète: Blosse. Si l'on enlève le [ə] final, qui francise le mot, il reste la forme «bloss» qui, en allemand, signifie «simple», «seul» (dans le sens de «unique»). Le poète est celui qui aborde la vie avec une certaine simplicité, c'est-à-dire avec un esprit ouvert à tout ce qui s'offre à lui. Dans ce sens, la simplicité est une valeur tout à fait positive.

Mais, pour le village, le poète est «trop simple et *trop* mystérieux» (p. 43). Si le poète a besoin de vivre la part incompréhensible de notre existence, il n'en est pas de même pour les habitants de la bourgade qui, au contraire, ne peuvent admettre le merveilleux. Dès que les limites habituelles sont franchies, la notion d'exagération intervient, liée à celle de condamnation. Le poète est celui qui dérange.

> Ils [ceux du village] avaient des doutes, des craintes, ils attendaient (p. 43).

Un paragraphe se termine par cette forme verbale dans laquelle l'absence de complément d'objet laisse planer un sentiment de menace. Qu'attendent-ils en effet? Des preuves que Hannebarde n'est pas si simple que ce que l'on croit, donc pas si inoffensif? (Hannebarde, lui, par contre, les considère comme «inoffensifs»!) Ils attendent quelque chose qui confirmerait leur malaise, ils vivent en fonction d'un futur un peu trouble. Et le soir de la descente du bateau sur la rivière, lorsqu'ils aperçoivent Hannebarde et Bridille, ils croient soudain avoir compris, avoir reçu une réponse à leur attente.

Auparavant, le poète a réussi à transformer radicalement la vie quotidienne du village. Cette dernière est évoquée à travers le regard critique de Hannebarde sonnant pour les mariages. Cette cérémonie permet de révéler une partie de la vie du bourg et de la mentalité villageoise. Le mariage est une affaire financière, une association d'intérêts dont le résultat est, presque infailliblement, l'ennui ou le divorce. La négativité de la cérémonie, telle qu'elle est vécue par les gens, est fortement soulignée par des expressions telles que: «pas eu le temps de» (s'habiller correctement), «pas réussi à» (accorder chaussures et chapeau), «mal assortis» (ce sont les couples ici présents qui sont définis comme tels). Et pourtant:

> Ils [les gens] lui demandaient de sonner bien, de sonner mieux que d'habitude, de sonner comme pour une apothéose (p. 20).

Chacun tente de s'illusionner et l'on prie Hannebarde de cautionner, par sa sonnerie, des destins qui s'annoncent branlants. On compte sur lui pour transformer la réalité quotidienne puisqu'on veut qu'il joue «bien», «mieux que d'habitude». Mais une pointe d'amertume (de lucidité?) est glissée dans l'expression «comme pour une apothéose», d'ailleurs quelque peu grandiloquente. La gradation «bien-mieux» est interrompue par l'introduction du terme comparatif. En effet, s'il faut sonner *comme pour* une apothéose, n'est-ce pas indiquer clairement qu'elle n'en est pas une? Que la vie n'est pas telle qu'on l'attend, qu'on la désire mais que l'on tente tout de même de se leurrer ou de tromper les autres?

Malgré tout, la cloche de Hannebarde les accompagne, jalonne chaque moment important de leur existence et rythme leur vie quotidienne. A midi, «l'heure tiède», son carillon

> [...] les *changeait*, les *transfigurait* et ils allaient, par le bourg, à pas sonores, comme des héros redressés par la musique (p. 24).

Les deux verbes sont soulignés car ils sont les signes les plus frappants (et constants) de la présence du poète.

Au niveau du bourg, la transformation la plus importante est celle de l'été exceptionnel, conséquence directe de la Fête de l'Eté. Il s'agit de l'épisode ponctué par les «on vivait bien» (expression répétée dix fois en six pages), un été où tout va si bien qu'il ne peut guère durer. L'emploi du conditionnel, ainsi que celui du verbe «pouvoir» dans la phrase qui clôt ce passage, l'indiquent clairement:

> On vivait bien. On vivait vraiment comme il aurait fallu pouvoir toujours vivre dans le bourg (p. 53).

Cet été-là, toutes les habitudes du bourg sont bouleversées: la méfiance fait place à l'amitié et l'égoïsme à la courtoisie; l'amour et la simplicité remplacent les haines et mesquineries coutumières. La vision d'un monde idéal, fait d'amour et de beauté, nous est présentée avec suffisamment de distance de la part du narrateur pour que nous ne puissions guère la prendre au sérieux. Cette séquence de vie heureuse est composée de petites scènes, de tableaux successifs, comme si l'œil d'une caméra se fixait sur les principaux personnages du village — le narrateur passe d'un personnage ou d'un groupe de personnages à un autre sans transition. La fragmentation en scènes différentes est d'autre part créée

par le parallélisme des constructions: si ... si / soudain ... soudain. Ces différents tableaux offrent au narrateur l'occasion de présenter une vision comique des événements qui provient principalement d'une rupture, d'un changement radical dans le mode de vie entre le passé du bourg et le présent. Cette transformation est drôle par le fait qu'elle révèle les travers des gens, qu'elle souligne l'opposition entre les habitudes anciennes et la nouvelle manière de vivre. La confrontation des deux mondes met en relief la distance qu'il existe entre eux: les couples d'ennemis jurés se réconcilient, une tendre sollicitude s'empare même des représentants de l'ordre public:

> Si un enfant avait de la peine à avancer sur sa trottinette, un agent de police accourait, le soutenait, le réconfortait, confondant soudain son métier orgueilleux avec celui des plus humbles sœurs de charité (p. 49).

On se prend à rêver!

Le sergent-major de gendarmerie en retraite se lève à cinq heures du matin, «lui qui n'avait jamais réussi à s'éveiller avant neuf heures, au temps de son service actif» (p. 50). Il faut préciser que s'il se lève si tôt, ce n'est pas pour travailler, mais pour contempler une «double aurore» dans la plus pure tradition de la poésie du XVI[e] siècle (à laquelle Renfer envoie un clin d'œil amusé): celle du lever et de la toilette de «la jeune servante du Lion-d'Or [qui] sortait toute nue de son lit». Et le sergent-major de conclure, émerveillé par tant de beautés matinales: «C'est vraiment ce qu'on appelle un bel été» (p. 50). Et personne dans le village ne le contredit!

Cet été est un véritable intermède dans la vie du bourg: dans *Hannebarde*, la vie réelle n'est pas celle du «on vivait bien», c'est l'existence quotidienne faite de heurts et de tensions. Cet été est effectivement, aussi bien au niveau de l'histoire qu'à celui du récit, un divertissement, un moment de détente entre les différents actes. Intermède également au sens giralducien du mot: la pièce *Intermezzo* offre, elle aussi, le spectacle d'une petite ville totalement transformée par la présence d'un être, Isabelle, qui bouleverse toutes les notions bien ancrées et les vieilles habitudes. «Près de chaque être, de chaque objet, elle semble la clef destinée à le rendre compréhensible»[9]. Comme Hannebarde, Isabelle tente d'éveiller la conscience des habitants à d'autres réalités. Elle désire «rendre la ville enfin parfaite». Et le droguiste réalise:

«Chez un individu, cela s'appelle l'état poétique. Notre ville est en délire poétique.»[10] Dans *Hannebarde*, les habitants du bourg ne sont, eux, pas conscients de la nature de la transformation, mais la cause et les effets sont les mêmes.

Intermède giralducien encore dans la recherche d'une atmosphère particulière («confusion de rose, de bleu et de blanc», *Hannebarde*, p. 50), de mots rares («zinzolinette», p. 51), dans l'évocation des personnages typiques de la petite ville, dans une légèreté de ton et une aimable satire de la société.

*Deux regards sur la réalité*

Dans le pays de campagne et de montagnes où vivent et rêvent Hannebarde et Bridille coule une rivière, eau claire et fascinante, fuyante et froide et si attirante qu'un jour la jeune fille demande au sonneur de lui construire un bateau. Elle le dessine et Hannebarde l'exécute:

> Ce n'était qu'un bateau de paysan, plutôt une sorte de radeau qu'un bateau, mais avec sa voile rouge et son gouvernail, il pouvait très bien faire l'affaire! (pp. 55-56)

Alors un soir, vers la fin de l'été, les deux personnages embarquent, traversent la campagne, puis le village, et s'éloignent dans la lumière du couchant. Au moment où ils passent dans le village, l'intermède heureux de l'été du bourg se termine, deux visions du monde, deux regards sur la réalité se trouvant à nouveau confrontés: celui du poète et celui du village. D'ailleurs, peu auparavant, au moment où l'attention était portée du village sur Hannebarde et Bridille, la formule «on vivait bien» se trouvait transposée ainsi:

> Mais ceux qui vivaient encore le mieux de tous, c'étaient Hannebarde et Bridille (p. 54).

Une fois de plus, Hannebarde et Bridille sont distingués du reste du village. Outre le «mais», qui introduit plusieurs moments importants du texte, il faut relever la gradation («le mieux»): le bonheur des deux amis dépasse encore (et c'est possible!) celui déjà parfait du bourg.

Au moment où commence véritablement la scène («Un soir, ils descendirent la colline», p. 56), le regard du lecteur embrasse

d'un coup d'œil tout le paysage (colline, rivière et village) et les deux personnages. C'est ainsi que, suivant leur trajet sur l'eau, il les voit bientôt passer près du village; à ce moment, les deux plans (maisons et rivière) se superposent. Une répétition avec changement de temps du verbe indique à la fois le déplacement du bateau et celui du regard:

> Ils traversèrent le bourg, toute voile au vent. Et quand ils eurent traversé le bourg, [...] (p. 56).

Les deux personnages disparaissent très rapidement du champ de vision («toute voile au vent [...] ils s'élancèrent vers la plaine», p. 46). Dès ce moment, le regard du lecteur, le seul spectateur de cette scène, est porté sur le bourg, en même temps que, sous forme métonymique («[...] des têtes s'étaient penchées aux fenêtres, des yeux s'étaient ouverts pour les regarder passer», p. 56), le regard sur la situation devient celui du bourg:

> C'était la première fois qu'on voyait un bateau sur la rivière [...] Alors, ce qu'on n'avait jamais vu, on le regarda, et on le vit (pp. 56-57).

L'insistance sur les verbes de perception est révélatrice non seulement du changement de focalisation, mais surtout de la prise de conscience des habitants. Le narrateur joue sur deux sens du verbe «voir»: «percevoir par les yeux» et «se représenter par la pensée». La fin du paragraphe confirme ce deuxième sens:

> Il y en avait qui n'avaient jamais pensé qu'on pouvait être deux sur un bateau, et ils y pensèrent (p. 57).

La prise de conscience est révélée par une focalisation progressive du regard des habitants:

> C'était la première fois qu'on voyait *un bateau* sur la rivière, *et sur le bateau* il y avait *une voile rouge* incompréhensible, *et sous la voile rouge*, un Hannebarde plus bronzé qu'une statue, une Bridille plus lisse que la lumière du soir (p. 56).

Le village est bouleversé par l'apparition de la voile rouge, «incompréhensible», qui est comme une oriflamme sur le radeau de Hannebarde, une tache de lumière glissant dans le soir, une couleur vive qui frappe de stupeur (et le rouge n'est-il pas couleur

de révolution?). Elle est le signe du poète passant parmi les hommes. Le bateau est, lui aussi, surprenant, élément étranger au monde campagnard, synonyme d'évasion et de voyages. Jusque-là, Hannebarde et Bridille s'étaient contentés d'explorer leurs montagnes et de voyager en rêve, ce qui ne les mettait pas en contact avec le bourg. Le voyage permet, comme le récit, de percevoir d'autres aspects du monde, de voir le monde sous d'autres lumières.

Les héros de Renfer sont d'ailleurs de grands voyageurs: Blosse, le poète, court sans cesse les prés et les bois, Pascal parcourt le monde entier le temps d'un après-midi, Valentine voyage en rêve pour échapper au quotidien banal, Douvine a vu la Chine des mandarins et la cathédrale de Reims à vol d'oiseau.

Mais, pour le bourg, la révélation est trop brutale:

> Et ce fut soudain par le bourg comme si le bel été n'avait jamais existé, comme si la vie qu'on vivait bien n'avait jamais été la vraie vie (p. 57).

Pour le bourg, la «vraie vie» n'est pas celle, transformée, du «bel été». Ce n'est pas le monde recréé par le poète, mais le quotidien, le monde saisi de la façon la plus immédiate, la plus réductrice.

Au contraire, pour le poète, la «vraie vie» est celle qu'il découvre progressivement avec Bridille, l'étreinte des choses, une compréhension en profondeur des phénomènes et surtout une «recréation» dans son esprit de tout ce qu'il vit. La réalité d'un objet ne réside pas dans son aspect extérieur, dans son être perceptible:

> [...] le petit corps chaud de quinze ans, le petit corps [...] devenait plus réel et plus précis encore dans la solitude et le souvenir (p. 46).

Le corps est plus réel s'il est absent, son image est plus précise dans la mémoire que dans la contemplation immédiate, la vérité de Bridille apparaît à Hannebarde avec plus de clarté. Une extrême valorisation des facultés créatrices, du travail de l'imagination, de la pensée, apparaît ici. L'objet recréé a plus de valeur, est plus «réel» que l'objet véritable, perçu dans son immédiateté.

Au moment où Hannebarde est séparé de Bridille:

> Le printemps, son printemps flambait quelquefois dans sa tête comme une torche. C'était comme si la folie allait le prendre,

> comme si le rêve, rien que le rêve lui devenait la seule réalité, le monde vrai, celui qui vous étreint (p. 75).

Hannebarde, enfermé dans l'hiver et le froid, ne peut plus vivre dans le «monde vrai», le monde d'amour et de beauté qu'il s'était créé aux côtés de Bridille. Seul lui reste le rêve, qui transforme l'existence quotidienne invivable en une réalité acceptable. Hannebarde va chercher sa réalité dans le passé et dans son imagination. A nouveau, c'est le «rêve» qui est «vrai», la vision de l'artiste qui transfigure le monde de telle sorte que ce monde recréé devient plus authentique que l'original. C'est là le but de l'art (de l'écriture): offrir de la réalité une image recréée et, par conséquent, plus vraie, ou du moins d'une autre vérité.

Renfer l'a affirmé dans une chronique sur Lucien Marsaux, dans laquelle il relève l'originalité des paysages de son compatriote jurassien:

> Paysages qui ne sont pas des descriptions mais des drames. Il sait incorporer nos pâturages, nos horizons contrastés, nos champs de seigle ou de jonquilles à l'âme de ses personnages et de ses livres, et c'est d'ailleurs pourquoi ils vivent d'une vie plus intense que dans la réalité.[11]

Comme souvent lorsqu'il parle d'un autre écrivain, Renfer met en lumière ce qui est le plus proche de son écriture personnelle, ce qui correspond à ses ambitions.

Dans la scène du bateau, on décèle des signes du travail transfigurateur lorsque la réalité imaginaire nous est donnée à lire comme étant déjà l'objet, le produit d'une activité artistique. Il ne s'agit pas d'une nette rupture de l'illusion réaliste, dans le sens que le lecteur percevait dans le texte des signes lui rappelant avec une certaine virulence que celui-ci est pure fiction. L'illusion réaliste est respectée dans *Hannebarde*, mais, par moments, les êtres et les choses prennent une dimension nouvelle:

> Ils [les deux bateliers improvisés] prenaient l'aspect de ces personnages qu'on voit dans les gravures anciennes, quand un crépuscule légendaire les met en relief (p. 56).

Le verbe «prendre» signale l'acte de la transformation de Hannebarde et Bridille, «bateliers», en «personnages», c'est-à-dire en figures résultant de l'utilisation du burin et de l'impression. Hannebarde et Bridille ne sont plus pour le lecteur des êtres «réels»,

mais des êtres transformés, de véritables objets d'art. Les termes de «gravure», «légendaire» et «relief» en témoignent, de même que la suite immédiate:

> [...] un Hannebarde plus bronzé qu'une statue, une Bridille plus lisse que la lumière du soir (p. 56).

La double signification du terme «bronze» fait de Hannebarde un objet très proche de la «lisse» Bridille, image dans laquelle nous retrouvons les notions de marbre et de bronze associées à la jeune fille. On se souvient également que, lorsque Hannebarde contemplait le visage de Bridille, il le voyait «qui se *dessinait* de plus en plus nettement, qui s'*érigeait* et se *gravait* sur l'*écran* étincelant du jour» (p. 27).

Ce personnage qui se construit, qui est créé peu à peu et projeté ensuite grâce à un faisceau lumineux n'est pas seulement celui du graveur, du bâtisseur ou du cinéaste. Il est aussi le «personnage» né de l'écriture qui, de même, construit et met progressivement en lumière un monde.

Le coup de projecteur qui, ce soir-là, transforme les deux personnages est d'abord celui de la flamme du couchant:

> Il [le soir] dorait, rosissait les deux bateliers improvisés (p. 56).

Le lecteur suit des yeux les deux personnages qui, comme sur la scène d'un théâtre, sont éclairés par les faisceaux du soleil, puis de la lune. Ils se détachent sur un fond de décor sombre, rivière et forêt, et le contraste entre l'ombre et la lumière produit un effet de type proprement pictural. La lune trace dans la nuit un chemin de clarté, faisant briller l'or des cheveux de la jeune fille. Elle a la douceur de celle qui a brillé le soir de la Fête de l'Eté — elle est du «miel» — traînée jaune, douce, lisse et brillante sur le bourg. Elle est, au niveau de l'histoire, signe de la nuit heureuse. Mais elle est également la tache de couleur sur la toile sombre de la nuit, sur laquelle des étoiles sont projetées. Et lorsqu'il est dit que:

> Bridille [...] plongea la main dans l'eau et en retira, à la place d'une truite un reflet de ciel (p. 56)

n'est-ce pas la re-création du monde grâce à l'art qui est évoquée? L'art transforme la truite, objet du monde sensible, en «reflet de ciel», vision d'ordre esthétique.

Le bleu du ciel est d'ailleurs lui aussi création de peintre:

> Ils [les nuages] refleurissaient dans un nuage rose et blanc trempé de bleu (p. 13).

«trempé» doit être compris à la fois dans le sens d'«immergé» (les pommiers sont comme des nuages «mis» dans le ciel) et dans celui de «détrempé», c'est-à-dire de peint à la détrempe *(a la tempera)*. Comme sur la palette de l'artiste peintre, le rose et le blanc sont *mélangés* avec du bleu. La réalité naturelle (fleurs, arbres, ciel) est présentée comme un *arrangement de couleurs*.

Les signes du rôle transfigurateur de l'art sont nombreux et très manifestes dans ce texte qui, au niveau de la diégèse, dit justement le travail du poète.

### *Le monde négatif*

Mais si le poète réussit, le temps d'un été, à changer la vie du bourg, son action est de courte durée. Dès le passage de la barque, une maladie, «lèpre ou rage», contamine peu à peu le village entier (elle se glisse même «le long des jardins bourgeois, des trottoirs bien entretenus»), corps et âme. Elle transmue les hommes du village en animaux: une première allusion est décelable lorsqu'il est certifié que les ombres (épiant Hannebarde et Bridille le soir du passage de la barque) «n'étaient pas des ombres de martres, ni de poules d'eau, ni de pinsons» mais qu'«elles s'enfuyaient, *en bondissant*, dans la campagne» (p. 58).

Le thème de l'homme enragé est longuement développé, des premiers symptômes aux manifestations les plus violentes. La maladie s'attaque d'abord au village, qui en retour agresse Hannebarde. Des images très semblables sont utilisées dans les deux cas: les habitants du bourg ont l'impression que «[...] cela vous sautait à la gorge et ne vous lâchait plus» alors que Hannebarde «[...] les voyait l'entourer, le serrer de près, le dévorer». Ces hommes, que Hannebarde avait réussi à transformer, le temps d'un été, en êtres pacifiques, retournent brusquement à l'état sauvage: «ils [...] échangeaient des regards luisants» et Hannebarde «[...] les voyait avec des prunelles féroces [...]».

Des constructions parallèles telles que celles que nous venons de relever sont caractéristiques de *Hannebarde*. Dans ce texte, les situations n'évoluent pas, ou peu: elles se présentent sous une forme déterminée et sont soit confirmées, c'est-à-dire reprises à l'aide d'éléments très semblables, soit transformées totalement et exprimées grâce à des oppositions non moins frappantes.

Au début du chapitre IV, décrivant «l'enchantement intérieur» d'un Hannebarde qui a donné sa vie à Bridille, la nature entière s'associe à l'euphorie du vieux sonneur, les choses agissent; tout, dans ce passage, dit l'union profonde de Hannebarde à la nature. Par contre, lorsqu'il est séparé de Bridille, tout n'est que négation et privation:

> Elles [les choses] ne lui répondaient plus, ne venaient plus à lui (p. 74).

Tout ce qui faisait le bonheur de Hannebarde est désormais nié, détruit; la marche-étreinte du monde n'existe plus et la marche des hommes, elle, se fait «à la faveur de l'ombre, à pas de velours». Ces êtres sont «rongés par une curiosité mystérieuse» et ils font «semblant de chercher» (p. 60) quelque chose. Cette activité secrète, un peu trouble, est bien différente de l'exaltation qui s'empare de Hannebarde lorsqu'il franchit de grands espaces sous un soleil éclatant.

Et ses cloches, dont les sons lui revenaient «tout chargés des échos du monde» (p. 17), «ses cloches, ses pauvres cloches rendaient des sons vides» (p. 74). La musique n'est plus un lien au monde, elle ne crée plus rien, n'établit plus aucun contact. L'artiste n'a plus de prise sur le monde.

On constate donc un renversement total. Au printemps «inouï» de Hannebarde, à l'été du bourg, succèdent maintenant l'hiver et le froid. Une image résume la situation de façon percutante:

> L'été était par terre (p. 60).

D'ailleurs, tout est bas dans ce monde: les gens marchent «la tête baissée» et les jeunes face aux vieux se retrouvent également avec «la tête baissée». Un homme «tomba à la renverse» et dans les maisons n'éclaire qu'«une lumière basse» (pp. 60-61). Tout s'oppose au monde ancien, comme l'hiver qui vient après la belle saison. Le printemps glorieux débordait de fleurs et de couleurs:

> Et le [Hannebarde] touchaient aussi, comme s'il avait à vivre la gamme entière de l'arc-en-ciel, ces traînées roses, flamboyantes qui s'accrochent aux toits, ces bleuités tendres qui montent des champs de crocus, ces verts humides, pâles et glissants qui remplissent les combles, ces violets mordorés qui pendent aux

> flèches des clochers, ces lames de blancheur frémissante qui jaillissent des carrières de calcaires ouvertes au flanc de la montagne comme des blessures (pp. 39-40).

Ce passage, peut-être plus que tout autre, montre la sensibilité extrême de Renfer à la nature, sa façon de l'appréhender, en se laissant saisir par l'éclat des couleurs, et la richesse d'une langue qui rappelle celle des poèmes de *La Beauté du monde*.

L'hiver, comme le printemps, est une saison-symbole. C'est l'époque où le monde se referme sur lui-même, où les gens écartent Hannebarde de leur vie, où le sonneur se heurte à l'hostilité grandissante d'un village qui l'a désormais séparé de Bridille. Face à l'ivresse des couleurs, des sons et des odeurs qui saisissait Hannebarde dans les temps heureux, maintenant «[...] tout était gris, était noir sous la pluie! [...]» Bientôt, il n'y avait plus que de la neige, bientôt plus que de la pluie, bientôt plus que de la boue» (pp. 74-75). La répétition et le rythme ternaire mettent en évidence le sentiment qu'éprouve Hannebarde de la négativité croissante de ce monde: si le terme de «neige» possède encore comme connotations (à côté du «froid», négatif dans ce texte) un aspect feutré, la douceur, l'éclat de la blancheur, une idée de pureté et la possibilité de métamorphoser tout paysage, celui de «pluie» n'évoque plus guère, en hiver, qu'une humidité désagréable, des couleurs ternes («gris») ou sombres («noir»), la tristesse de longues journées monotones. Quant au mot «boue», il recouvre une réalité encore plus terne et plus sombre que la pluie, qui, elle, offre au moins dans ses gouttes la transparence de l'eau et sur le sol de possibles miroirs. La boue est épaisse (la neige, légère), lourde, l'homme s'y enlise. Hannebarde vit prisonnier dans ce monde sinistre et étouffant, alors que les hommes du village se glissent dans leurs maisons, dans les coins les plus sombres. Ce thème de l'obscurité, du caché est largement développé et constitue le signe le plus frappant du monde négatif, s'opposant évidemment à l'extraordinaire éclat du monde euphorique.

Tout se passe désormais dans la pénombre et le seul événement qui éclate «en plein jour» (p. 60) est la mort d'un homme qualifié de «damné». Le jour fait peur aux hommes, qui se fuient les uns les autres et qui fuient Hannebarde. Celui-ci vit dans une solitude douloureuse, non plus la solitude revendiquée du début (le sonneur se mettant volontairement à l'écart du village et vivant face à celui-ci dans une sorte d'indifférence), mais une solitude subie. Le narrateur insiste sur le silence qui s'empare peu à peu du bourg: «on ne disait rien», «[...] on se taisait. Ou, quand on parlait

encore, on parlait à peine, on chuchotait...» (p. 59). Seuls trouent le silence des cris de douleur ou de mort: «un gros mot éclatait» (p. 61), l'inconnu «se mit à hurler» (p. 60). Ce silence est étouffant, oppressant, lourd de tensions qui ne parviennent pas à se résoudre et qui finiront par se libérer avec violence. A ce silence angoissant succéderont les vociférations hystériques des villageois réunis lors de l'assemblée et l'explosion de la cabane de Hannebarde. Cette cabane dont les tuiles rutilaient au soleil devient une flamme dans la nuit («un brasier dans les arbres», «sa cabane qui sautait en morceaux et qui flambait comme une torche», p. 70). Un soir, en effet, se réunit «l'assemblée de l'Union pour l'hygiène morale de la cité» qui condamne violemment Hannebarde, traité de «satyre» par une population aveugle et fanatique, et monte dans la nuit pour faire sauter à la dynamite la pauvre cabane.

Le thème de la nuit est certainement le thème dominant de la deuxième partie du texte. S'opposant à la flamme, il rassemble en lui les antagonismes principaux.

Le soir de l'assemblée, un double orage éclate: celui des hommes, résultant des tensions accumulées, des passions exacerbées, orage de violence qui s'abat sur un Hannebarde sans défense. La commune tente de tuer son poète. En même temps, la nature elle-même se déchaîne après le long été si calme. L'orage s'abat sur le village et y amène le chaos.

Pendant l'été, les nuits étaient sereines, lumineuses. Hannebarde a apporté au bourg une nouvelle vision du monde qui a transformé le quotidien. Mais les hommes refusent le message du poète: à leur tour, ils transforment le monde, mais dans un sens négatif; l'amour et la beauté se changent en haine et laideur.

La fureur de l'orage est exprimée par une nature soudain en mouvement, une nature qui est force destructrice:

> La foudre, en tombant, *allumait* des incendies. Elle *tua* [...]. Le vent *arrachait* des arbres, *renversait* des cheminées, *emportait* des morceaux de toitures. La rivière *monta* rapidement, *déborda*, *inondant* les bas quartiers du bourg (p. 72).

Ce déchaînement naturel provoque un déchaînement d'activité de la part des hommes et une lutte s'engage alors entre la nature et eux:

> Il fallut *mobiliser* les pompiers [...] pour *lutter* contre le feu, *évacuer* les maisons, *sauver* les marchandises [...]. On avait à se *débattre* et à se protéger [...] (p. 72).

Cette nuit-là, tout se transforme, tout devient différent, inquiétant, menaçant. Hannebarde lui-même, lorsqu'il erre dans la forêt, dans l'obscurité et sous l'orage, ne reconnaît plus son domaine qui, au lieu d'être un refuge, lui devient soudain hostile. Une branche se brise au-dessus de sa tête et le blesse en tombant. Mais il faut relever qu'une certaine naïveté dans l'expression empêche que cette nuit ne devienne aussi terrifiante pour le lecteur qu'elle n'est censée l'être pour Hannebarde. Lorsqu'il est dit:

> Quel drôle de cri ont les chouettes, quand on ne voit rien que du noir autour de soi! (p. 68)

cette phrase présente avec trop de simplicité une réalité qui pourrait effectivement être angoissante. La naïveté voulue manque son but (que le lecteur identifie son expérience personnelle à celle de Hannebarde). D'autant plus que cette phrase est immédiatement suivie d'un

> Heureusement, Hannebarde semblait avoir trouvé une échappée [...] (p. 68).

Le soulagement que le narrateur exprime par l'adverbe provoque un relâchement dans la tension dramatique. De plus, la branche qui craque et tombe justement sur la tête du sonneur pour lui faire connaître la peur, la dynamisation anthropomorphisante des arbres qui attaquent Hannebarde, apparaissent comme des manifestations un peu forcées et artificielles.

Et dans ce monde sinistre, où se trouve Bridille, elle qui représente pour Hannebarde la lumière, la chaleur, la joie et la parole?

Bridille a été éloignée de lui, la petite flamme que le sonneur tenait dans ses bras n'est plus désormais qu'

> [...] une petite lampe. Une toute petite lampe qui tremblotait, qui s'éteignait par moment (pp. 74-75).

Bridille s'éloigne dans l'espace et le temps. Ce temps se manifestait, avant la rencontre de l'enfant, par un détachement face à la douleur passée et s'était ensuite transformé en ivresse du moment présent, en temps supprimé, effacé par un bonheur intense et quotidien: ce temps prend soudain une dimension tragique. C'est une «longue attente», un «long silence» (p. 75) qui enveloppe Hannebarde, un temps d'une acuité cruelle car chaque instant sans Bridille est vécu douloureusement. Ce temps sans espoir, lan-

cinant, emprisonne l'être (les images de brume, de brouillard et de boue en témoignent). L'aspect cyclique de ce temps apparaît, mais comme un cercle fermé (c'est toujours l'hiver), dont Hannebarde ne peut s'échapper; le monde se rétrécit encore, l'univers se referme autour du sonneur.

L'existence d'amour et de beauté, la nouvelle conscience des choses qu'il apportait au village ont été brutalement refusées. Le poète se heurte à une communauté qui préfère refermer les yeux sur la beauté entrevue, qui n'ose prendre le risque de vivre autrement plus longtemps. Le monde négatif, c'est la réaction du village à la proposition du poète.

## Hannebarde musicien

### *La vie*

La nuit de l'orage, alors que les hommes montent dans la forêt pour faire sauter la cabane de Hannebarde, celui-ci erre dans la montagne:

> Une vieille histoire lui remonta à la mémoire, celle du Schinderhane, que son père lui racontait quand il était petit (p. 68).

Le Schinderhane est un personnage historique (Johann Bückler), ayant vécu à la fin du XVIII[e] siècle, hors-la-loi des forêts de l'Allemagne du Sud, décapité à Mayence en 1803. Hannebarde, lui, n'est plus «Johann l'écorcheur», celui qui tente de changer le monde par la violence, mais [Jo]hann le barde, le poète, celui qui transforme la vie grâce à la puissance de son art. Et si Hannebarde est un conteur (qui explique le monde à Bridille), il est aussi, et avant tout, musicien. Il évoque «ce vieux rêve qu'on porte toujours en soi quand on est sonneur, ce vieux rêve de musicien...» (p. 17).

Au sein de l'art musical, cette activité est quelque peu particulière: le sonneur n'est pas un musicien de salle de concert. Son art requiert une certaine force physique et son travail est décrit comme une véritable lutte contre des animaux difficiles à maîtriser (la plus grosse cloche «se montrait d'un caractère assez irascible», «animal tenu en laisse», p. 18). Mais il n'empêche que le sonneur, fondamentalement, *est* musicien. Hannebarde possède d'ailleurs une sensibilité proprement musicale, assimile tout ce

qu'il vit à son expérience de musicien. Au moment où, serrant Bridille dans ses bras, son émotion atteint au paroxysme, l'image qui dit son plaisir et son égarement est celle-ci:

> C'était comme si toutes les cloches de l'église lui étaient tombées dans la poitrine, les plus lourdes et les plus frêles, les plus éclatantes et les plus suaves, pour se mettre à sonner toutes ensemble le plus merveilleux carillon qu'on ait jamais entendu (pp. 35-36).

Si la dernière expression («le plus merveilleux carillon») n'apporte pas grand-chose à la richesse de la comparaison, l'idée de l'étourdissement provoqué par une intense sonnerie de cloches (pour dire le bonheur éperdu de Hannebarde à ce moment-là) montre bien que Renfer a voulu donner à son personnage une sensibilité et une appréhension du monde fondées en grande partie sur les sons. Et, plus tard, lorsque Hannebarde meurt vraiment, en sonnant à toute volée pour le mariage de Bridille, il est dit:

> La tête de Hannebarde *tournoya* à son tour (p. 81).

Mais, si Hannebarde est profondément musicien, au sein du village il n'est pas reconnu comme tel. Son travail n'est pas considéré comme une profession véritablement musicale. Alors que Hannebarde pense que «son métier était bel et bien un vrai métier» (p. 17), «pour le bourg, sa sonnerie ne pouvait être qu'une habitude, qu'une routine» (p. 19). Le bourg, peu réceptif aux mystères de l'art, ne distingue pas la beauté de l'acte créateur chaque fois renouvelé et perçoit comme banal ce qui est pour le sonneur une source de joie. De là s'ensuit une certaine incompréhension: le créateur délivre quelque chose qu'il ressent profondément, mais le peuple ne le reçoit pas, ou le reçoit mal.

Pourtant, le sonneur est un musicien pour un village entier. Sa musique n'est pas à usage privé, c'est une musique à l'échelle de toute une campagne, une musique d'extérieur. A midi, elle rappelle au village les habitants dispersés, elle rassemble les gens (non pour un concert exceptionnel, ni pour lever une armée) chaque jour, tout au long de la vie du village. C'est Hannebarde qui rythme cette vie, matin et soir, pendant toute l'année.

Sonner les cloches est — ou devrait être — un moyen de communication entre l'artiste et le village. Le lien établi grâce à la musique n'est nulle part plus frappant qu'au moment où:

> [...] pendant que le vieux sonneur, courbé dans sa niche, sonnait, sonnait au cœur du bourg, la petite Bridille battait la cadence en mesure, les mains tendues (p. 14).

Le parallélisme entre le mouvement balancé de Hannebarde dans l'église et celui de Bridille sur le chemin offre l'image d'un monde réconcilié dans lequel musicien et récepteur sont en accord total (sans oublier qu'il ne s'agit ici que de Bridille). La répétition («sonneur», «sonnait») produit un rythme de phrase comparable au rythme des cloches lui-même. L'expression de la musique en poésie est évidemment l'un des lieux privilégiés de «structure musicale» du texte: la phrase, par les sons qui la composent, vise à produire un effet musical. Trois exemples le mettront en évidence:

A. Et de son *p*oignet dur *c*omme du *c*aillou il *t*irait de ses *c*loches des no*t*es écla*t*an*t*es (p. 11).

L'abondance des consonnes explosives ([p], [t], [k]) donne à la phrase une certaine dureté, qui s'oppose à la suite immédiate:

> Il *viv*ait *s*urtout de *s*ilen*c*e (p. 11)

dans laquelle les fricatives [s] et [v] produisent une impression d'étirement de la langue (face aux saccades heurtées des explosives). Les deux signifiés antithétiques («éclatantes» et «silence») sont à la fois rapprochés par le son commun [ã] et opposés grâce aux consonnes.

A noter encore que dans le mot «cloches» apparaissent les sons [kl] et [ɔ] qui se trouvent séparément dans «notes» ([ɔ]) et «éclatantes» ([kl]). Au niveau du seul signifiant, la cloche produit déjà des «notes éclatantes»!

B. Si l'on écrit sous une forme légèrement différente une petite phrase de la page 11, on obtient ceci:

a) Il tirait sur sa corde,
b) il tirait en silence,
c) mesurant sa cadence,
d) surveillant son élan.

La phrase se divise en quatre vers de six syllabes chacun, avec hémistiche après le troisième pied et parallélisme des constructions:

| | |
|---|---|
| a) et b) | Il tirait |
| c) et d) | deux participes présent / pronom possessif / nom |
| b) et c) | rime |
| b), c), d): | assonance du [ã] |

La phrase est rythmée comme le balancement des cloches et offre un exemple intéressant de poésie en prose.

C. Même remarque à propos de la page 31 où une chanson est dite sous forme de chanson! Comme dans une farandole, les mots sont répétés et s'entraînent les uns les autres en des constructions parallèles et en rythme ternaire. Le motif introducteur est le suivant:

> C'était comme une chanson [...].

La suite n'est plus comparaison, mais identification:

> C'était une chanson,
> c'était le printemps.
> Et dans le printemps, Bridille,
> et dans Bridille son visage,
> son visage plus grave,
> plus murmurant,
> plus limpide [...]

C'est dans le sens d'un chemin parcouru des premières œuvres à *Hannebarde* qu'il nous a paru intéressant de relever ces exemples de prose poétique, de structure musicale parfaitement intégrée dans le tissu de la narration. Dans *Le Palmier* (1924), de véritables poèmes, écrits par le narrateur au fur et à mesure des expériences vécues, alternent avec les passages narratifs. L'effet produit est nettement moins intéressant que celui de la prose poétique: le lecteur perçoit en effet un décalage entre les passages en prose, dans lesquels l'auteur fait preuve d'une maîtrise certaine, et les poèmes, si volontairement naïfs qu'ils ne touchent guère sa sensibilité.

## *La mort*

Il faut, avant d'évoquer la mort de Hannebarde, parler d'un court récit, *Douvine*, et du destin d'un personnage qui a plus d'un point commun avec Hannebarde.

Douvine, la fleur, apporte elle aussi dans le village le soleil et la lumière, la musique et la fête, en chantant pour les ouvriers des carrières; comme Hannebarde, elle les réunit au sein d'une ronde. Pour les enfants, elle a des contes qui les font rêver. Elle représente pour les habitants l'irrationnel, l'incompréhensible; et comme dans *Hannebarde*, le village n'est pas tranquille. Il cherche à comprendre pourquoi un être fleurit des tombes inconnues, pourquoi les enfants sont gais, pourquoi Douvine passe en souriant à travers des rangées de ménagères aux aguets. L'étrangère est ressentie comme un élément perturbateur.

Douvine transforme la vie quotidienne en fête et affirme au maire qui s'inquiète:

> La vie est une fête, Monsieur, la vie est un bal! Alors, je porte et porterai toujours des robes à l'image de la vie.[12]

«Le maire n'en revenait pas», pas plus que le pasteur, qui tous deux tentent d'intervenir pour que l'ordre habituel du village cesse d'être troublé par Douvine. Ils se prennent très au sérieux, mais se trouvent totalement désarmés, sans réplique face aux arguments de la jeune fille.

Douvine apporte, de Chine, d'Allemagne ou de France, une nouvelle vision du monde à ce peuple de villageois repliés sur eux-mêmes. Les femmes en oublient leurs vaisselles et admirent les robes de Douvine, les hommes deviennent poètes et alors

> [...] des amants et des fiancés pos[ent] des questions inouïes aux amoureuses. [...]. Et c'étaient ainsi, dans les coins d'ombre, des questions comme jamais on n'en avait encore posées aux femmes du village.[13]

Douvine bouleverse véritablement le mode d'existence des habitants: aux soucis du travail, elle apporte la gaieté, aux commérages des femmes, elle répond par «un signe de tête ou [...] un sourire». Elle provoque la stupeur et la consternation du rentier lorsque ce dernier apprend que le fils du maire «a rendu sa parole à sa fiancée! [...]. Une fille si brave et qui a de l'argent!» Quel est donc ce monde dans lequel on ose se permettre de rompre une bonne affaire financière?

Hannebarde marquait les moments importants de la journée en sonnant ses cloches. Dans *Douvine*, la journée s'organise également autour de la jeune femme, qui réussit même à faire en

sorte que

> L'après-midi, les bourgeois eux-mêmes qui se cachaient dans leurs maisons sort[ent] pour la regarder passer.[14]

La thématique du *fermé* (si importante dès qu'il est question de la petite ville) apparaît à nouveau, mettant en lumière l'opposition des deux modes d'existence (ceux qui vivent cachés, «derrière» les fenêtres et celle qui passe au milieu de la route, sous un grand soleil, celle qui reste dehors la nuit pour chanter dans les clairières).

Comme Hannebarde, Douvine se heurte à l'incompréhension, à la méfiance des ménagères, à leurs regards soupçonneux, aux discours moralisateurs du maire et du pasteur, aux médisances diverses.

Un moment, on pourrait croire qu'elle s'intègre à la vie du village: si elle refuse la demande en mariage du fils du maire, elle va cependant en sa compagnie «chanter avec le chœur mixte qui préparait un concert», signe indubitable de l'appartenance à la communauté villageoise!

Mais Douvine se heurte également à la violence des hommes. Eux qui n'ont pas réussi à supprimer Hannebarde parviennent sans peine à abattre Douvine. Ils profanent cet être qui était «l'Amour», «la Bonté» et «la Beauté». Ils détruisent, en tuant la jeune fille, la nouvelle vision du monde qui leur était offerte. Est-ce par peur, par haine, par jalousie ou, comme dans *Hannebarde*, à cause «d'un lointain passé de honte et d'instincts refoulés» (p. 59)? Douvine est tuée en hiver (saison-symbole), son corps est retrouvé dans la neige et le froid (à l'opposé de ce qu'elle apportait: lumière et chaleur).

Une parenté évidente existe entre ces deux textes: l'opposition du poète à une communauté qui le refuse avec violence. L'instituteur, le seul à avoir compris Douvine, écrit avant de se donner la mort:

> Douvine nous avait tous ressuscités![15]

puis:

> Douvine n'est plus! Toute la laideur du monde est retombée sur notre village![16]

Les hommes n'ont pas été sensibles au passage du poète parmi eux, n'ont pas compris cet être qui leur apportait lumière et beauté.

Une fois Douvine tuée, la «fièvre panique» calmée et l'hiver passé, «ce fut de nouveau le printemps», un printemps qu'on imagine sans histoire, un printemps qui ne laisse plus au fond des yeux l'éclat de l'émerveillement.

Dans *Hannebarde*, la même idée est exprimée lorsqu'il est dit que «la vie redevenue quotidienne continua» (p. 73). Mais Hannebarde n'est pas encore mort; il ne périra pas de la main des hommes, comme Douvine. Les autorités qui pensent porter un coup fatal au sonneur en l'expulsant du village après lui avoir demandé de sonner encore une fois, pour le mariage de Bridille, lui rendent au contraire la vie. Hannebarde meurt «le cœur rompu» mais il meurt *triomphant*. Une exaltation, une jubilation sans commune mesure avec tout ce qui a été dit jusque-là éclate à ce moment. Hannebarde est au comble du bonheur, il retrouve tout ce qui avait fait l'éclat de son existence au moment où Bridille vivait à ses côtés («la joie, l'amour, le bonheur»). Le passé heureux surgit brusquement lorsque Hannebarde sonne, sonne de toutes ses forces et de toute son âme pour celle qui lui avait tout donné, qui lui avait ouvert les yeux sur un autre monde, qui avait opéré ce miracle extraordinaire: redonner un sens à la vie du vieux sonneur:

> [...] miracle étonnant du cœur de Hannebarde, de son cœur crucifié dans sa vieille poitrine de géant, de son cœur piétiné, bafoué, douloureux, débordé, étoilé et vainqueur! (p. 80)

Le passage de «piétiné» à «vainqueur» n'est pas seulement exprimé par les adjectifs de cette fin de phrase, mais de manière générale par trois pages extrêmement euphoriques dans lesquelles la densité du texte (véritable avalanche d'adjectifs et de verbes qui roulent en cascade sous la plume du narrateur ainsi que de nombreuses constructions ternaires) aboutit à un sommet d'intensité lyrique remarquable. Il n'est que de considérer la fin de ce passage:

> Elles criaient, les cloches, le ciel, la terre, les radieuses clartés du matin, les plantes emperlées de rosée bleue, les sources vives, les sèves généreuses, les murmurantes nuits criblées d'astres étincelants. Elles criaient l'éternelle lutte de la vie jaillissante et des solitudes mesquines enfantées par nos douleurs, nos crimes, notre épaisseur... Elles criaient, les cloches... et tout à coup, elles ne crièrent plus... (p. 81)

En une page la forme verbale «elles criaient» est répétée dix fois. C'est la revanche du sonneur qui a vécu longtemps dans un monde de silence. C'est également la revanche du créateur, de l'artiste qui enfin peut proclamer à la face du monde tout ce qui est en lui, son message qu'on n'avait pas voulu écouter («qu'on entende bien», «que tous entendent bien», «que tout l'univers entende bien», p. 80). Si Hannebarde n'a pas réussi à faire partager aux autres sa vision du monde, s'il a vécu un long désespoir, dans lequel ses facultés créatrices étaient étouffées, qu'importe désormais! Il a découvert qu'avant tout il fallait dire l'amour et la beauté (le «crier») et les vivre lui-même. Le reste lui devient indifférent:

> Il [Hannebarde] ne voulait rien savoir de ce qui se passait au-dehors, [...]; il restait fermé en lui-même comme une montagne (p. 79).

Si Hannebarde est sensible aux moindres secrets de la nature, s'il porte une attention infinie à tout ce qui l'entoure, de la forme d'une feuille au système des étoiles, il est étrangement aveugle en ce qui concerne l'attitude du bourg face à lui. Dans ce texte, «ne pas voir», «ne pas savoir» apparaissent non comme des manques, comme ignorances condamnables, mais comme *valeurs*. Ne pas voir, c'est à la fois refuser d'entrer dans le système de l'épiement propre à la petite ville et accepter le mystère. L'important, c'est de vivre l'acte créateur, quel qu'il soit et quelque accueil qu'on lui réserve.

Lorsque Hannebarde sonne pour les enterrements, la «leçon» qu'il tire de son travail, c'est:

> Elles [les cloches] chantaient, c'était l'essentiel (p. 25).

L'essentiel est la présence agissante de l'homme; le rôle de l'artiste (du poète) est de dire ce qui existe, vie ou mort.

Dans *Hannebarde*, c'est la vie qui finalement triomphe, c'est la vie qui est précieuse, digne de toutes les attentions, c'est elle qu'il faut chercher à comprendre. La position métaphysique de Hannebarde se résume dans cette petite phrase:

> Il se disait que la vie était assez pleine de mystère et de gravité sans qu'on aille encore en chercher dans la mort (p. 25).

A l'encontre des conceptions habituelles, c'est la vie qui est «mystère», non la mort. Et même en mourant, Hannebarde, l'artiste, a encore le temps et la force de dire cette vie:

> — Bridille... le printemps, c'est le prin-temps... (p. 82)

Et exalter la vie (produire une œuvre d'art), n'est-ce pas échapper quelque peu à la mort?

Trois ans plus tard, Werner Renfer est sur son lit de mort et, dans un instant de lucidité, trace alors ces quelques mots, les derniers:

> Elles [les choses] vivent sans rien nous demander, fleurs coupées et pourtant éblouissantes dans un vase posé à même le cœur, cette table éclatante où jouent tous les éclairages de la Vie.[17]
>
> Werner Renfer.

*En guise de conclusion*

Outre le fait que cette exaltation de la vie appartient à l'époque, elle est également, et surtout, caractéristique de Renfer lui-même. Elle apparaît avec force dans ses œuvres et dans sa correspondance. Renfer écrivit un jour à Albert Schnyder:

> La vie est belle, la vie est une merveille, je ne sais ce que c'est, une chose inouïe, une chose à en mourir de joie. [...] Je suis comme si je sortais de la mer éternelle, une boule, un oiseau, un Hannebarde de l'an 10 000. Et je crois bien que la Vie recommence à vivre pour nous le temps fabuleux de la poésie.[18]

Si la vie est une merveille, elle ne l'est que parce que transformée par l'art. Elle prend son sens parce qu'un homme, le poète, perce les secrets des choses, dévoile le monde. Dans l'un des poèmes de *La Beauté du monde*, Renfer affirme:

> [...] je prends l'herbagère mélodie des sapins et je suis l'homme qui musicalise les destins.[19]

Dans *Hannebarde*, le musicien peut mourir à la fin du texte: ce ne sont quand même pas les villageois qui triomphent (ni une vision

désespérée), mais le poète, puisqu'il a retrouvé le principal, sa vérité. L'euphorie du texte est celle de la création artistique.

La profession de foi de Renfer est contenue tout entière dans la même lettre à Schnyder: «Je crois aux astres, aux encriers, aux lampes», c'est-à-dire à tout ce qui révèle le monde, ce qui projette sur lui une autre lumière. L'écriture a, comme la flamme, le pouvoir de transformer le monde existant en une autre réalité, beaucoup plus précieuse et plus vraie. Et c'est ce qui nous est donné à lire tout au long de ce texte, au fur et à mesure de la prise de conscience du sonneur qui, émerveillé, découvre dans la réalité quotidienne un univers insoupçonné.

Isabelle KISSLING.

NOTES

[1] En tête de cette étude, il est essentiel de mentionner M. Pierre-Olivier Walzer, qui, en 1958, a attiré l'attention des lecteurs sur un écrivain alors oublié en publiant les *Œuvres* de Werner Renfer (trois volumes édités par la Société jurassienne d'émulation).

Toutes les références ayant trait à *Hannebarde*, *Blosse* et *La Tentation de l'aventure* se rapportent à l'édition de la Bibliothèque romande, parue en 1973, avec une postface de P.-O. Walzer.

*Le Dialogue ininterrompu*, chroniques de Werner Renfer réunies par Hughes Richard (Porrentruy, Ed. du Pré-Carré, 1978, p. 112).

[2] Cette phrase de W. Renfer est tirée d'un article de Claude Depoisier, intitulé «W. Renfer: un Cendrars aux ailes rognées», in *L'Ecritoire* (Revue romande d'art et d'idées, publiée à Genève), 6e année, N° 5, décembre 1963, pp. 4-5.

[3] *Œuvres*, t. III, pp. 195-198.

[4] *Œuvres*, t. II, p. 256.

[5] Charles Baudelaire, «Causerie», *Les Fleurs du Mal*, Paris, Garnier, 1961, p. 61.

[6] *Œuvres*, t. II, p. 113.

[7] Charles Baudelaire, «Correspondances», *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 13.

[8] Werner Renfer, «Un grand poète moderne: Guillaume Apollinaire», in *Œuvres*, t. III, pp. 161-191.

[9] Jean Giraudoux, *Intermezzo*, Paris, B. Grasset, 1933; Livre de Poche, n° 1209, 1969, p. 15.

[10] Ibid., p. 81.

[11] *Le Dialogue ininterrompu*, p. 75.

[12] *Œuvres*, t. II, p. 54.

[13] Ibid., p. 59.

[14] Ibid., p. 57.

[15] Ibid., p. 63.

[16] Ibid., p. 64.

[17] *Œuvres*, t. III, p. 217.

[18] Cité par P.-O. Walzer, *Visage et vertus du poète jurassien Werner Renfer*, Porrentruy, Ed. du Provincial, 1954, pp. 50-51.

[19] *Œuvres*, t. I, p. 105.