

M É M O I R E S

DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE DE

BRETAGNE

TOME XCIX • 2021

ÉPIDÉMIES EN BRETAGNE DU MOYEN ÂGE AU XX^e SIÈCLE



LE PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL EN BRETAGNE
LE QUILLIO. ÉGLISE NOTRE-DAME-DE-DÉLIVRANCE
COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES
CHRONIQUE DES SOCIÉTÉS HISTORIQUES

Kou le corbeau de Tanguy Malmanche (1875-1953) ou la peste autre qu'elle paraît

Tanguy Malmanche est un auteur breton atypique. Né en 1875 à Saint-Omer, en Artois, il passe la plus grande partie de sa vie à Courbevoie, meurt à Clichy et est enterré à Dives-sur-Mer, dans le Calvados. Une grand-mère paternelle bretonne le rattache toutefois à la commune de Plabennec où il séjourne régulièrement entre ses 12 et 17 ans et où il découvre et apprend le breton. C'est d'ailleurs tantôt en breton et tantôt en français qu'il développe son écriture, majoritairement dramatique, entre 1900 et 1950. Dans les années 30, il se consacre pourtant également à des formes courtes en prose, écrites en français, qu'il publie dans diverses revues, et qui seront rééditées sous le titre de *Contes* en 1975.

En 1937, Tanguy Malmanche fait ainsi paraître son récit *Kou le corbeau* dans lequel il raconte la vie d'un fossoyeur de pestiférés à l'époque médiévale à Landerneau. Cette œuvre fournit au lecteur un assez grand nombre d'informations de nature historique et médicale sur la peste telle qu'elle pouvait être perçue au Moyen Âge et à l'époque moderne : les symptômes de la peste associaient une soif inextinguible à des vomissements, un hébètement et une indifférence (p. 30¹) ; dans la ville, on portait le mouchoir au visage pour s'en protéger (p. 17) ; l'hôpital de Landerneau contenait une salle basse où on rassemblait les malades et on les y accueillait en leur donnant un breuvage acide et un linceul de toile bise (p. 19) ; on y diffusait de la fumée de genêt brûlant (p. 18) ou de la vapeur de vinaigre et de nitre dans des pelles chaudes (p. 22) ; la tenue du fossoyeur était constituée d'une robe noire surmontée d'un capuchon pointu – d'où leur surnom de « corbeau » – recouvrant entièrement le visage, à l'exception de deux trous pour les yeux et contenant un tampon d'étoffe imbibé d'aromates au niveau du nez (p. 20) ; les infirmiers portaient des tenues semblables mais de couleur grise (p. 21) ; un médecin et un chirurgien aux cagoules de fine toile blanche, et une douzaine de religieux capucins aux cagoules de toile bise soignaient les malades (p. 22) ; l'un des remèdes consistait à appliquer un fer rouge à la nuque des malades, d'autres à boire de la poudre de fusil ou de l'urine de jument (p. 38) ; les modalités du service funéraire sont précisément

1. Toutes les indications de pages de cet article proviennent de l'édition suivante : MALMANCHE, Tanguy, *Contes*, Paris, Cit Éditions, 1975, p. 5-46.

décrites, avec un frère sonnait la clochette d'avertissement à 30 mètres devant un père portant la croix, lui-même à 20 mètres devant le cortège (p. 24) ; un rapide calcul permet d'établir à deux le nombre de morts par heure ; on y lit que la distinction sociale était marquée dans les linceuls, les croix et les cercueils : linceul de gros chanvre, croix de bois et *sparl-moc'h*² pour les indigents, linceul de lin, croix de cuivre et cercueils pour les riches (p. 30) ; on enterre les morts loin de la ville et on ne les fait passer que symboliquement, à l'aide de petites croix, par l'église³ (p. 24).

Le récit nous plonge, par ailleurs, sans conteste dans le Moyen Âge : le thème de la peste, le vocabulaire employé par l'auteur (à commencer par celui de « corbeau » pour nommer le fossoyeur⁴, mais aussi sire, écus, surcot, braies, bure, huppelande, casaque, maison de poste, haut-mal, chasse-coquins...), des indications qui soumettent le lecteur à la déduction (nous sommes à une époque où mourir à 46 ans est un âge avancé, on mesure l'espace en portées de flèche) et l'emploi fréquent de termes vieillis ou rares (ébaubi, assotté, galantises, caillebotte, le repas de midi se nomme dîner...) ne laissent pas de doute sur l'époque considérée et l'auteur semble en profiter pour balayer de la sorte la vision romantique idéalisée d'un Moyen Âge aux valeurs chevaleresques et la vision positiviste d'un Auguste Comte qui réinvente la religion à partir du modèle catholico-féodal d'un Moyen Âge débarrassé des superstitions, puisque Malmanche présente ici un monde rude et impitoyable que le lecteur se réjouit de n'observer qu'au travers d'un récit.

Pourtant, aussi riche que soit le récit d'indications potentiellement exploitables par les historiens, le propos de Malmanche n'est pas de retracer l'histoire de la peste à Landerneau. L'auteur fait paraître son récit dans la revue *Les œuvres libres*⁵ de Fayard, série de publications inédites formant une anthologie de textes relevant en grande partie de l'étrange, du fantastique, voire de la science-fiction. Par des choix d'écriture provoquant des effets d'écart par rapport au réel, l'auteur – qui a lui-même été victime de la grippe espagnole⁶ à la fin de la Grande Guerre et diagnostiqué comme

2. Le terme (« barre à cochons ou tribart à cochon ») est employé par Tanguy Malmanche. Il désigne un cercueil très rudimentaire, fait de deux planches et quelques bâtons de maintien, et est peut-être emprunté à LE BRAZ, Anatole, *La Légende de la mort*, [1^{re} éd. 1893], Paris, Champion, 1902, p. 303.

3. À ce sujet, le rapprochement proposé par Gwenole Bihannic (*Tangi Malmanche, Eus an hengoun d'ar skrid / De la tradition à l'écrit*, dactyl., thèse de doctorat de breton, Brest, Université de Bretagne occidentale, 2005) entre cette pratique et celle de la *broella* (pour les marins morts en mer dont on ne retrouve pas les corps) ne convient pas car il s'agit dans le cas de la peste de limiter la contagion : les corps sont présents symboliquement dans l'église, non car ils sont absents physiquement, mais plutôt car ils sont trop embarrassants.

4. Cabanès mentionne aussi l'emploi d'autres termes pour les nommer : mouchonniers, portefaix, ferratz, évacueurs de peste, capitaine de la peste, escarrabins... (CABANÈS, Augustin, *Mœurs intimes du passé*, cinquième série : *Les fléaux de l'humanité*, Paris, Albin Michel, 1908-1936, notamment p. 88, 109, 137).

5. *Les œuvres libres. Recueil littéraire mensuel ne publiant que de l'inédit*, Paris, Fayard, n° 192, juin 1937.

6. On a pu croire alors qu'il s'agissait d'une peste, controversé alimentée par le fait qu'à la suite de la grippe espagnole une épidémie de peste se déclara à Paris en 1920 qui en présentait les mêmes

condamné par les médecins – invite à une autre expérience de la maladie et de la mort massive, et explore d'autres manières d'appréhender le rapport de l'homme au monde.

Kou, outil narratif pour une autre expérience de la vie et de mort

Pour raconter cette histoire, Tanguy Malmanche s'inspire du conte : un personnage principal innocent entame un voyage, subit des épreuves et est confronté à la question de la mort. Il donne aussi au récit des marques d'oralité (le narrateur dit, par exemple, « ma foi » ou s'adresse au lecteur par l'intermédiaire du pseudo-narrateur⁷ qu'il tutoie). Mais il s'inspire aussi de la nouvelle en choisissant une narration autodiégétique qui permet au lecteur de suivre de l'intérieur le vécu de ce personnage-narrateur. De plus, il pousse loin la logique d'un personnage principal solitaire et sans attaches, en faisant de Kou un personnage libéré de tout lien familial (il est rejeté de sa famille d'accueil), filial (il ne sait pas qu'il a eu un enfant, qui est d'ailleurs victime d'un infanticide par sa génitrice), social (il a pour seule identité Kou⁸ ou Kou-fils-de-putain, personne ne veut l'embaucher, il souffre de pauvreté puisqu'il dort dans une grange et n'a reçu aucune instruction⁹, et de faim puisqu'il doit compléter ses repas par des racines de plantes) et même compatriotique (il est étranger dans la paroisse voisine). L'épreuve de la fuite dans les bois le réduit à l'état d'animal (il est nu, se frotte contre les arbres à cause de démangeaisons et mange des herbes et de l'écorce) et le fait ainsi mourir à l'humanité avant de le faire renaître en lui octroyant un retour parmi les hommes. Kou symbolise ainsi la seule appartenance physique au monde. Il est la réduction de l'homme à un corps, désinhibé car délivré de toute attache sentimentale et contrainte sociale (il ne connaît personne à Landerneau où il va se rendre) ou mémorielle (à Landerneau, il ne reparle ni repense jamais à sa vie d'avant), il est entièrement voué au présent et à ses facultés sensorielles¹⁰. Le lecteur est donc invité à vivre l'expérience que Kou a du monde.

symptômes. Cf., dans ce volume, l'article de J. Sainclivier, p. 275-302.

7. Un pseudo-narrateur s'exprime les trois premières lignes du récit pour donner la parole au véritable narrateur de l'ensemble de l'histoire, Kou, et on peut noter que le récit-cadre n'est pas refermé à la fin du texte.

8. Diminutif de Jakou.

9. « Je n'ai jamais su compter plus loin que les doigts de ma main » (p. 8).

10. Certaines descriptions apparaissent ainsi comme des tableaux, forgés par la vue, sans sentiments, comme « parfois, derrière les vitres des fenêtres closes, des visages figés nous regardaient... Sur certains même il y avait des larmes... » (p. 24) ; ou la première rencontre avec la femme de Mazé, entièrement vécue par le toucher : « Dans sa poitrine, où s'appuyait ma tête, son cœur battait à coups précipités. [...] Dans mes bras, elle semblait raidie, comme figée. Elle ne refusait pas mes baisers, mais chacun d'eux la faisait frissonner, comme si je l'eusse touchée d'un aiguillon... sur ses lèvres serrées, je ne sentais pas son âme... Qu'importe ! J'avais son corps, son corps dont la chaleur et l'odeur me grisait... » (p. 35), contrairement au deuxième soir : « ce fut un être souple, ardent et voluptueux qui vint de lui-même se coller à moi » (p. 36).

Or, cette expérience est plurifocale car Malmanche met en place un archipel d'écarts entre Kou et d'autres Kou. Premièrement, le narrateur n'est en fait pas Kou, mais le crâne de Kou¹¹, autrement dit Kou mort, et Malmanche joue entre le crâne de Kou qui semble désormais omniscient¹² et Kou vivant qui n'a qu'une vue partielle de la réalité et est marqué du sceau de la naïveté et de l'ignorance. Deuxièmement, le personnage est à la fois Kou et Kou cagoulé, autrement dit, Malmanche met en place un jeu sur la reconnaissance-méconnaissance autour de la question du masque (qu'il utilise dans d'autres œuvres sous forme de voile par exemple, comme dans *Gurvan, ar marc'hek estranjour*¹³). Cela lui permet de multiplier les quiproquos humoristiques dans le récit (confusion des deux corbeaux¹⁴, mésinterprétations¹⁵, tromperies etc.). Troisièmement, Kou est habité par une grenouille, symbole d'un certain rapport à l'au-delà (son crâne héberge une grenouille, comme une âme ; il vomit une grenouille après s'être fait jeter un sort par un vieux berger, comme s'il se défaisait du diable). En convoquant une grenouille dans un corbeau – ce qui rapproche le texte d'une parodie de fable – Malmanche déplace également les frontières entre l'humanité et l'animalité. Enfin, quatrième écart lié à ce personnage, celui de la langue. Bien qu'étant un jeune homme de 20 ans innocent, issu de la classe la plus basse de la société, Kou (ou son crâne) utilise un niveau de langue très élevé et raffiné. Des mélanges sociolinguistiques associant langue populaire et pseudo-locale (Garenne-d'en-haut, Job ar Mezer, char à fourrage, louée, calques ou pseudo-calques syntaxiques bretons¹⁶, notes ethnographiques sur des traditions locales¹⁷...), une langue médiévale et vieillie, et une langue châtiée (« je m'en ouvris sans ambages » p. 20, « aussi restai-je sot un tant soit peu » p. 23...), voire poétique (« elle agrémenta le tout d'un gobelet d'étain dans lequel elle versa, des flancs rebondis d'une cruche, une boisson que je pensais d'abord être de l'eau, mais qu'à sa belle couleur rouge je reconnus, pour mon immense ébahissement, être du vin » p. 19), imagée (« je m'étais approvisionné, sur les reliefs du souper » p. 27) ou philosophiquement distancié (« Dérisoire vanité que je n'eus même pas l'occasion

11. « Je te dis ceci maintenant, parce qu'étant mort [...] » (p. 8).

12. « Étant mort, je connais la vérité sur toute chose » (p. 8).

13. *Gurvan, ar marc'hek estranjour* (Quimper, Le Goaziou, 1923) ; *Gurvan, le chevalier étranger* (Paris, Librairie celtique, 1945).

14. « Celui dans la peau duquel je me trouvais malgré moi » (p. 27).

15. La femme du premier corbeau ne voit pas Kou, mais seulement sa cagoule, une « housse noire, une forme rigide et immobile » (p. 34).

16. Par exemple, « un gâteau j'achèterai », « je ne pouvais faire sans en avoir peur », « j'allais m'affaiblissant de jour en jour », « jusqu'à la quinzième année de mon âge » etc.

17. C'est le cas pour la Femme Rouge sur laquelle Malmanche fait une note de bas de page (p. 22) pour préciser qu'il s'agit de la personnification de la peste dans le mythe populaire breton. Cependant, quelques premières recherches n'ont pas permis de le vérifier. On note la mention chez Cabanès (*Mœurs intimes...*, op. cit., p. 377) de la qualification des sages-femmes qui s'occupaient des pestiférés de « sages-femmes rouges » par rapport à leur tenue de couleur écarlate.

de satisfaire, car, à cette heure tardive, hormis quelques pourceaux je ne rencontrais être vivant. », p. 27).

Malmanche organise sa narration autour d'un personnage fascinant d'équivoques sur le savoir, le dire et la perception du monde naturel et du monde surnaturel, puisque, à côté d'une description neutre du réel de la peste (il emploie les termes peste, maladie, mal, épidémie, fléau, ravages), il crée de l'hétérogénéité dans la perception du monde, il force la distanciation, provoque la profanation de la perception normale et normée, et entrouvre des mondes concurrents de l'ordre rationnel.

Des mondes concurrents

De cet archipel d'écarts dans les savoirs, perceptions et capacités à restituer l'expérience naît une tension entre le réel et le surnaturel. Malmanche explore ces différents niveaux de réalité par l'intermédiaire de plusieurs procédés. À commencer par le cauchemar. Il place dans le récit trois cauchemars du personnage principal : celui de la naissance de Kou sous forme hybride d'homme-agneau procréé par un berger-diable cornu et une brebis (p. 10) ; celui de la vision de la Femme Rouge, incarnation de la peste, qui cherche à s'emparer de Kou (p. 29) ; et celui de l'accouplement de Kou avec la Femme Rouge en signe de maîtrise de la femme-maladie (p. 35). Ces moments de démesure cauchemardesque font surgir l'hybridation et le monstre, comme dans cette description de la Femme Rouge avec son « œil torve dans sa face écarlate aux cheveux vipérins, tendant ses griffes aiguës pour les enfoncer dans ma chair » (p. 29). La vue de la réalité du handicap de la femme bigleuse à son réveil du troisième cauchemar apparaît finalement à Kou, par contraste, comme rassurant et soulageant.

Deuxièmement, l'épouvante s'exprime également par les sens. Plutôt que de l'exprimer par les sentiments, Malmanche dresse un tableau sensoriel ordonné de la découverte, par le corps de cet homme au ras de l'animalité, de la salle des pestiférés, donc de la tragédie et de l'angoisse par Kou. L'odorat est le premier sens convoqué, pour en dire le caractère indescriptible et puissant jusqu'au choc physique provoquant le vide du cerveau et la défaillance. Une odeur « indescriptible, tout au moins pour l'homme des champs que j'étais, parce que je n'y trouvais, même démesurément amplifiée, aucune senteur pourtant puissantes auxquelles j'étais habitué. » Puis, la vue fait saisir l'état de folie dans lequel se trouvent les malades, comparés à des bêtes : alignés, couchés sur de la paille à même le sol, tout habillés ou enveloppés d'un linceul, « croupiss [ant] sur leur litière, prostrés, au milieu de leurs déjections », haletant, délirant, comme l'un d'eux « assis sur son séant, laiss [ant] pendre, stupide, une langue énorme couleur de pourpre obscure, qu'il ravalait de temps à autre d'une saccade brusque » (p. 21). Malmanche frôle, là encore, le monstrueux en décrivant ces hommes à face noirâtre, aux yeux incandescents, comme des « spectres infernaux qui hantent, sur la terre, l'esprit des criminels » (p. 21). Puis l'effet sensoriel gagne en puissance quand l'auteur convoque enfin l'ouïe : la scène est baignée de silence

car « aucun ne criait ; très peu même, gémissaient, et encore très faiblement, très doucement », et de temps un temps « un hurlement [...] tellement atroce, tellement inhumain » (p. 22). N'y règne que l'« ombre muette » de l'*Ankou* (la mort), au point que Kou livre que « tout ce silence, tendu sur cette souffrance, [lui] apparut plus affreux que les pires cris de douleur » (p. 22).

Ce choc sensoriel et cet abattement font dire à Kou (ou à son crâne, qui sait désormais ce qu'est la mort) qu'on peut qualifier cette expérience d'enfer : entrer dans cette pièce est comme entrer dans un cercueil (p. 21), le corps ressent de l'effroi et tremble (p. 22), le sang se glace (p. 22). Kou répète trois fois que l'Enfer se trouve là, sur terre¹⁸ : « la vie est quelquefois pire que la mort, j'allais sans tarder m'en apercevoir » (p. 21), « moi qui venait de sortir du Paradis [après avoir mangé à satiété], je crus pénétrer dans l'Enfer » (p. 21) et finit par se résigner : « Allons donc, bonnes gens, pourquoi pleurer ? Ceux qui sont morts ne souffrent plus. Et ceux qui meurent de la peste vont droit au Paradis, la chose est sûre, puisqu'ils ont fait leur Purgatoire sur terre ! » (p. 24).

Cette inversion des valeurs rend le monde inquiétant et instaure un nouveau système de rapports au réel dans lequel la superstition, le surnaturel et l'étrange sont possibles. Emporté dans la logique de Kou, le lecteur se retrouve face à l'existence d'intersignes (p. 16), au secours de l'eau bénite (p. 8), à la crainte du « mauvais œil » (p. 7). Le lecteur découvre ce monde où l'on croit que les fantômes se lèvent à la tombée de la nuit et l'on fait un cercle autour de soi pour s'en protéger (p. 14), où l'on croit aux revenants, les *Anaon* (p. 32), où l'apparition de la sœur Radegonde dans la salle des pestiférés paraît à Kou comme celle d'un fantôme (p. 19), où la Femme Rouge aux « bras hideux » est qualifiée de « fantôme [qui] grinça des dents et disparut » (p. 23). Le lecteur est également témoin du fait que, après avoir fréquenté le vieux berger, Kou se sent possédé par le démon et doit être exorcisé par un prêtre et porter une chemise de chanvre sept fois sept jours (p. 10), à la croyance au fait que les bergers sont des sorciers qui ont une vaste connaissance, savent le nom des maladies des bêtes et les formules de guérison, savent conjurer le mauvais esprit et converser avec les morts, à l'instar de Job ar Mezer, moitié homme moitié bête, « avec son surcot de peau de mouton et ses jambières de cuir de vache, ce qui lui donnait l'air d'une espèce d'être fantastique » (p. 9), dont le portrait frôle le grotesque : « sa bouche édentée toute grimaçante, en me fixant de ses yeux creux où brûlait comme un feu d'enfer » (p. 10). Voir le monde au travers du regard de Kou, c'est voir Landerneau comme une ville irréaliste, abandonnée, silencieuse, grise, murée (p. 17) ; c'est voir le premier pestiféré croisé dans la rue comme un homme réduit à la matière monstrueuse qui en sort, dans une description

18. Malmanche l'écrit déjà dans l'introduction à *La vie de Salatin qu'ils nommèrent le fou* (Paris, Perrin, 1926) : « Le Ciel est dans le ciel, et l'enfer est sur la terre » (p. LXIV).

axée sur le contraste entre les couleurs de la morbidité et la lumière du feu de la folie, ne retenant de cet homme qu'un vomissement de « matière rougeâtre » et son « visage verdâtre, ses yeux rouges et étincelants » (p. 18).

La présence dans le récit de moments de métamorphoses irréelles des données de l'expérience du monde¹⁹, et en particulier de la mort, par l'intermédiaire de ce personnage de Kou, fait perdre son autorité au réel, ébranle l'approche normée du tragique et impose au lecteur une confrontation à cette contradiction qui débouche très souvent sur de l'humour.

Le tragique et l'humour

Le lecteur de *Kou le corbeau* est sommé de parachever l'œuvre de Malmanche par une lecture constructive qui doit sans cesse résorber la tension entre la naïveté du regard du personnage qui raconte sa vie en donnant l'impression de ne pas la comprendre et le tragique de la réalité décrite que le lecteur saisit mieux que le personnage. Il ressort de cette focalisation interne du récit sur ce personnage si particulier un décalage entre faits et récit des faits qui est créateur d'humour, que ce soit par la méconnaissance, le grotesque, le burlesque, le trivial, l'ironie, l'absurde ou le quiproquo.

La naïveté de Kou permet de semer le trouble entre le savoir et le non-savoir, et de générer quelques passages humoristiques, dont certains en enfilade, comme dans l'évocation de la procréation : le lecteur constate que Kou ne saisit pas le second degré (ou sens métaphorique) de la formule du berger lui donnant quelques indications sur sa naissance issue « de la pluie et du vent », puis le lecteur est quelque peu réconforté de constater que Kou déclare avec une pointe de fierté ne pas croire les superstitions locales qui font naître les enfants dans l'oreille d'un lièvre, avant d'être déstabilisé devant l'affirmation de Kou qui dit savoir assurément que c'est le mariage qui permet d'avoir des enfants (p. 10-12).

La perception qu'a Kou du monde est, par ailleurs, libérée de l'intellect et des émotions, et fortement conditionnée par les sens. La mise en relief des aspects sensoriels dans la restitution des faits par Kou apporte donc souvent du grotesque aux situations décrites. Cela apparaît, par exemple, dans le portrait rapide et monstrueux d'une femme inconnue chez qui il cherche du travail : « la maîtresse, dont les yeux ressemblaient l'un à celui d'une poule et l'autre à celui d'une chouette, me regarda avec les deux successivement, pour reprendre, après un rapide examen, son air indifférent » (p. 13). Ou dans des scènes tragiques tout orientées ici par la prégnance de la vue et de l'ouïe qui rendent grotesque la scène des cadavres transportés sur la charrette, transformés en objets, des « sacs de farine d'une drôle d'espèce, s'entre-choquant dans les cahots avec un bruit sourd et mouillé qui, joint

19. On relève, par exemple, cette étrange formule de Kou qui, épuisé, sombre dans le sommeil : « [...] avant même d'avoir pu me reconnaître, je perdis la conscience des choses et de moi-même » (p. 28).

au grincement aigre des moyeux, donne un air de biniou capable de troubler la tête au plus fanfaron » (p. 25).

L'humour provient aussi du fait que la mort sociale de Kou dans la première partie du récit fait de lui un homme libéré de la perception de la réalité au travers des normes de bienséance et de bonnes mœurs. Cela débouche donc parfois sur des scènes burlesques, comme dans cet exemple qui redonne une sorte de vie aux morts²⁰ : « au moyen de cordages nous arrimâmes nos clients, de crainte qu'ils ne s'échappent à la faveur des cahots » (p. 24). Kou permet de prendre le contre-pied du conventionnel et de l'élégance, tout en métaphorisant systématiquement les expressions (« jouer de l'orgue à boyaux » p. 43, « Mazé ne pouvait plus jouer de musique à sa femme, en raison d'une tumeur maligne qui nous avait obligé à lui enlever le sac à biniou, et le chalumeau avec ! », p. 43...), ce qui impose à la fois une transgression des tabous et une prise de distance par rapport aux événements tragiques.

Le trivial est régulièrement moteur de l'humour du texte, car Kou semble réduit à la contrainte de ses désirs corporels, et ce monde de pulsions donne une place centrale à la nourriture et aux désirs sexuels. L'importance d'avoir le ventre plein est mesurable puisque Kou indique, par exemple, qu'un « coup de vin vaut bien dix coups de cravache » (p. 10), qu'il est prêt à voler, à se battre, à endurer toute corvée ou à tuer pour avoir à manger, ou même qu'il envie les morts puisqu'ils ne connaîtront plus jamais la faim (p. 17). Le récit évoque ses excès de nourriture, utilise plusieurs fois le motif de l'abondance, fait d'un pain beurre viande arrosé de vin un festin, fait de Kou repu un roi au Paradis (p. 19-20). Du côté de l'attrait sexuel, la description du portrait de la femme de Mazé, le premier corbeau, montre aussi cette sélection qu'opère le regard de Kou pour le bonifier et justifier les pulsions qui l'habitent, en une sorte de contradiction d'artificialisation triviale : « un tout petit serre-tête noir dominait, sans les contenir, ses cheveux fous couleur de paille de seigle. Ses yeux bleus étaient clairs et vifs, et, mon Dieu, quand on n'en voyait qu'un à la fois, on ne s'apercevait pas qu'ils étaient bigles. Entre ses lèvres rouges comme de la chair saignante se montraient bon nombre de dents, dont quelques-unes étaient très blanches... » (p. 34).

Ces focalisations sur le trivial donnent un caractère obsessionnel au personnage. Si bien que même après avoir enterré nombre de cadavres de pestiférés, Kou retient de ses journées que « tout se passa comme une fête », que dans le vin il « puis[e] la joie de vivre et l'ardeur au travail » et que, tel le temps ensoleillé, son « cœur [est] empli d'une gaité débordante et inexplicable » (p. 31). Plus encore, la faim est qualifiée d'arme permettant de tout vaincre (p. 17), la nourriture donne à Kou une « force monstrueuse » (p. 20) qui le transforme, qui lui fait dépasser ses limites et rivaliser avec la Femme Rouge (p. 25). Manger une oreille de cochon à l'aide d'un couteau préalablement planté dans un cadavre de pestiféré apparaît comme

20. Dans l'introduction à *La Vie de Salaiïn qu'ils nommèrent le fou* (op. cit.), Malmanche dit en jouant sur les mots : « Somme toute, il n'est encore que les morts pour savoir vivre » (p. viii).

un symbole de relégation de la contagion et du pouvoir de la chair sur la peur. La pirouette finale du récit insiste d'ailleurs bien sur le fait que Kou a bien su maîtriser la peste en la gardant à distance, mais n'a pas su éviter une indigestion mortelle suite à une trop grande ventrée de tripes pas assez chaudes et trop arrosées de vin.

Malmanche pousse même cette primauté du trivial jusqu'à l'absurde, en inversant radicalement les priorités du personnage par rapport à la réception normale / normée du tragique : en suivant Kou dans sa logique instinctive, on finit par craindre avec lui la fin de l'épidémie car il y perdrait son métier et donc son gagne-pain quotidien (p. 30), on comprend que l'absence de morts est un peu vexant pour l'honneur de son métier (p. 31), on saisit sa déception quand trop peu de malades meurent alors qu'il se sent si vaillant : « je regrettai qu'il n'en fût pas trépassé davantage. J'aurais, d'un cœur joyeux, emballé tout l'hôpital ! » (p. 23-24). Kou place le lecteur face à des formules oxymoriques déconcertantes : « un autre divertissement s'offrit à moi : nous allâmes enterrer les morts » (p. 24), « fort heureusement, un peu avant midi, des entrées nombreuses se produisirent » (p. 30), ou cette formule tendant à fusionner la sustentation du corps par la nourriture et celle de la terre par les morts, comme signe du maintien de la vitalité : « Planant de mes noires ailes au-dessus de ces futures charognes, je trouvai belle ma vie de corbeau et je fis, ce jour-là, un fort joyeux dîner » (p. 30).

Enfin, si la naïveté et l'instinct de Kou lui font avoir des réactions décalées par rapport aux valeurs communes, et si celles-ci peuvent paraître empreintes de cynisme par rapport à la réalité fort tragique des situations décrites, le lecteur peine à le condamner moralement car ses actions ne sont pas motivées par l'analyse, la malice ou le péché. Les désirs sexuels sont, par exemple, subits (« un désir insensé me vint d'y mordre [dans les seins] » (p. 34), le sang bout et cela fait « renaître en mon cœur un désir impétueux » (p. 35), ce qui permet au lecteur de rire du quiproquo adultérin qui place Kou dans le lit de la femme de Mazé, en en retenant le comique de situation vaudevillesque plus que la faute morale.

L'humour du texte joue sur plusieurs ressorts et ne se réduit pas à un simple humour noir, froid et cynique. Il s'agit d'un essai de distanciation par la remise en cause des fausses évidences de la norme et de la réalité univoque du monde. Ce n'est qu'à de rares occasions que Kou évoque ses sentiments et la morale, et le fait-même qu'il les convoque l'excuse aux yeux du lecteur et surtout permet d'interroger l'orthodoxie du personnel d'Église par rapport à la morale chrétienne en ces circonstances tragiques :

« Ceci est une chose que je te dis à toi, comprends-tu bien, parce que je te montre tout nu le dedans de mon cœur. Je me serais bien gardé de parler ainsi à un autre, parce que c'est péché de souhaiter la fin de son prochain. Et pourtant, je suis certain qu'il y en avait d'autres que moi, et même des prêtres ordonnés, qui, au fin fond d'eux-mêmes, regrettaient que la mort ne vînt pas plus vite, puisqu'elle était le seul remède désormais capable de faire cesser le martyre de ces misérables, sur lesquels les drogues des hommes étaient impuissantes [...]. » (p. 31).

Le personnage de Kou, ses dédoublements et l'existence de mondes concurrents de la réalité tragique adossent toujours une autre dimension à l'humour noir ou à la grivoiserie qui permettent à Malmanche de proposer un récit qui n'est ni cruel, ni impudique, ni désespéré. Il nourrit plutôt la recherche d'équivocité, d'ambiguïté, d'étrangeté.

Un conte symboliste objectif

Si le mouvement littéraire symboliste a surtout exploré de nouvelles voies de connaissance par la poésie – et que les œuvres de Mallarmé ont en ce sens grandement contribué à focaliser l'attention sur ce genre littéraire – et dans une moindre mesure le théâtre, la narration et en particulier le conte ne sont pas exclus du panorama, tout en occupant une place très marginale²¹. C'est la poésie comme principe et comme valeur fédératrice du mouvement, plus que comme forme, qui est travaillée par les auteurs symbolistes. Malmanche, dont bon nombre de pièces de théâtre ne laissent par ailleurs pas de doute sur sa sensibilité symboliste²², écrit ce conte avec tout l'outillage symboliste : dédoublement, masque, cauchemar, étrange ou équivoque, dialectique vie-mort, et poésie de la langue qui fait de *Kou le corbeau* une fiction narrative entre la nouvelle, le conte par ses aspects irréels et le poème en prose, un conte poétique duquel on retient la signification, plus que les faits.

Par ailleurs, le principal mouvement opéré par les auteurs symbolistes a été de chercher à l'intérieur de soi d'autres manières de saisir le monde, ce qui relève de la subjectivation. Or, Malmanche me semble explorer ici une autre voie pour exprimer la diversité des appréhensions du monde : celle qui consiste à s'emparer d'un « objet » extérieur à soi, ici Kou, d'en faire un narrateur autodiégétique pour focaliser l'expérience sur lui, et de pousser loin sa vision du monde, le laissant pleinement agir, afin de faire bouger les frontières du connu, du convenu, du normal et du normé. Je qualifierais pour cette raison ce symbolisme d'objectif²³.

21. VIBERT, Bertrand *et al.*, *Poète, même en prose. Le recueil de contes symbolistes (1890-1900)*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2010.

22. On sent dans l'œuvre de Malmanche une influence du symbolisme littéraire, mais également du symbolisme pictural, notamment dans sa confection, par les mots, de tableaux, dans l'importance du regard dans la description des lieux (la ville, la salle-basse, etc.) et des portraits (comme celui de la femme de Mazé, le pestiféré vomissant ou les images de la Femme Rouge). Le symbolisme est une recherche pluri- et transdisciplinaire de compréhension du monde, dont le « noyau » s'est développé en école à Paris à la fin du XIX^e siècle, et dont les « mouvements » qui s'en font l'écho s'inscrivent dans une plus longue durée au XX^e siècle.

23. Dans l'introduction de *La Vie de Salaïin qu'ils nommèrent le fou* (*op. cit.*), Malmanche qualifie et définit son théâtre précisément d'« objectif » (p. XXXIX-XL), ce qui ne revêt pas du tout le sens de « réaliste ».

La poésie travaillée ici par Malmanche découle en grande partie du choix de l'objet servant de prisme, Kou, qui permet un luxe de lexique et d'images dépaysantes. Sa situation de Bas-Breton au Moyen Âge avec sa langue mêlant des connotations médiévales et locales, sa condition et ses dédoublements qui débouchent sur des jeux métaphoriques (« je pris le large sans autre aubade » p. 35) ou oxymoriques dus à sa perception du monde frôlant l'absurde comme on l'a vu, mais aussi des parallélismes jouant avec une fausse naïveté sur le sens des mots (« pendant que je vidais le restant de mon vin la sœur me bourra de recommandations » (p. 26), « la nuit était déjà close et notre journée bien finie » (p. 26)...), des énumérations en trois temps (« j'étais abruti, éreinté, anéanti » (p. 28), « je me voyais déjà pendu, roué, écartelé » (p. 42), « un visage tour à tour inquiet, anxieux, angoissé » (p. 44), « je prévoyais une révolte, un effarement, un étonnement tout au moins de sa part » (p. 34)...), dans lesquels se fondent force descriptions à l'aide d'épithètes relevant du sensoriel, dans le but de suggérer sans démontrer, d'évoquer sans décrire. Si l'on ne peut exclure dans le cas précis de *Kou le corbeau* une influence du décadentisme, par le choix du sujet de la maladie et de la mort²⁴, par son traitement jubilatoire par l'humour et la poésie, par l'emploi de vocabulaire typique (par exemple les adjectifs de couleur en – âtre, comme chez Huysmans dans *À rebours* en 1884), le caractère « objectif » du symbolisme de Malmanche préserve toutefois son approche de l'exhibition de la morbidity pour elle-même puisque la considération de la mort est conditionnée par ce qu'en perçoit le personnage principal.

La peste médiévale de Landerneau est saisie de la sorte autre qu'elle ne paraît. De ses caractéristiques factuelles et concrètes, elle devient sous la plume de Malmanche une autre voie de connaissance du monde par l'irréel, une lucidité par le fantastique. Comme de nombreux auteurs de cette génération, Malmanche abandonne le réalisme pour le symbolisme, non pas en opérant quelques déformations sur la réalité²⁵, mais en affirmant la nécessité de dépasser les frontières du connu pour saisir le sens de ce qui se cache derrière l'apparence des choses et des êtres. Malmanche interroge d'ailleurs explicitement le sens des mots dans *Kou*, confrontant le signifiant et le signifié, la réalité et le sens profond : « mais elle ne me traitait pas d'ivrogne, ce soir-là. Ce qui montre bien que les choses ne possèdent pas de noms vrais ; elles n'ont jamais que ceux qu'on leur donne » (p. 34). La difficulté à définir les choses, les fonctions et les relations, donc à dire la réalité, est parfois abordée avec humour (comme ici : « j'arrivai chez ma femme... je veux dire chez celle qui aurait été ma femme si j'avais été son mari » p. 39), mais elle n'en révèle pas moins une véritable

24. Dans l'introduction à *La Vie de Salaiïn qu'ils nommèrent le fou* (op. cit.), Malmanche écrit qu'il ne connaît, « pour faire la conversation, personne de plus agréable que les têtes de morts » (p. vii).

25. Il ne me semble donc pas que l'on puisse qualifier ce conte, comme le fait Mickaela Kerdraon (*Tanguy Malmanche : témoin du fantastique breton*, Paris, Cit Éditions, 1975, p. 77), de récit qui se veut réaliste, d'un réalisme absolu, ou encore d'un traitement de la réalité que l'auteur déforme légèrement.

question existentielle chez Malmanche sur la force de la pulsion de vie sur la mort, sur la nature de la relation de l'homme à l'univers, sur la nature du réel et les limites de la raison dans sa capacité à les restituer à elle toute seule.

Nelly BLANCHARD
professeure de langue et littérature bretonnes
Université de Bretagne occidentale
Centre de recherche bretonne et celtique

RÉSUMÉ

Tanguy Malmanche (1875-1953) fait paraître son récit *Kou le corbeau* en 1937 dans la revue *Les œuvres libres* de Fayard, qui publie des inédits en grande partie liés à l'étrange et au fantastique. L'auteur y traite d'une épidémie de peste à Landerneau au Moyen Âge, mais les choix d'écriture, notamment celui qui consiste à focaliser le récit sur un « corbeau », autrement dit un fossoyeur de pestiférés, libéré de toute attache sentimentale et voué à ses propres instincts, permettent à l'auteur de provoquer des effets d'écarts par rapport au réel, typiques d'une approche symboliste que l'on retrouve par ailleurs dans son théâtre. Il propose ainsi au lecteur une autre expérience de la maladie et de la mort massive, en passant par un humour qui serait tout à fait noir si ses connotations grotesques, voire burlesques, exprimées dans une langue poétique ne le préservaient du cynisme.

Bruno ISBLED – Avant-propos : un volume de *Mémoires* exceptionnel pour un centenaire contrarié

Épidémies en Bretagne du Moyen Âge au XIX^e siècle

Dominique LE PAGE – Introduction

Benjamin FRANCKAËRT – Les Bretons et la peste de Justinien (VI^e-VIII^e siècles)

André-Yves BOURGÈS – Épidémies, pandémies et endémies en Bretagne au Moyen Âge : des sources hagiographiques très discrètes

Julien BACHELIER – « Contagion, pestilance et mortalité ». La peste en Bretagne du XIV^e siècle au début du XVI^e siècle

Dominique LE PAGE, Jean-Luc BLAISE, Gilles FOUQUERON, Marc JEAN

Le port de Saint-Malo face aux épidémies à l'époque moderne

Alain J. LEMAÎTRE – La lutte contre les épidémies en Bretagne au XVIII^e siècle

Guy SAUPIN – La municipalité nantaise face à la peste de Marseille : réactivité dans l'élaboration d'une politique de protection (1720-1721)

Françoise CASSIGNEUL-COHAN – De la pratique spirituelle à l'appropriation civique : la confrérie Saint-Roch,

matrice de la politique sanitaire à Dinan au XVIII^e siècle

Isabelle GUÉGAN – Malades des villes et malades des champs. Traitement différencié d'une épidémie de typhus à Brest

et dans les campagnes bretonnes (1757-1758)

Thierry FILLAUT – Indications bibliographiques et sources relatives à l'histoire contemporaine des maladies infectieuses en Bretagne

Thierry FILLAUT – Une épidémie opportune : Henri Monod et le choléra dans le Finistère (1885-1886)

Fañch BROUDIC – Choléra : l'affiche bilingue du préfet Henri Monod

Jacqueline SAINCLIVIER – La grippe infectieuse dite « espagnole » en Bretagne, 1918-1919

Yves POINSIGNON, Alain CAUBET, Cédric PRESLE – L'épidémie de variole à Vannes et à Brest en 1954-1955

Fañch POSTIC – « Voulez-vous la mettre en fuite, chantez-la. » *La Peste d'Elliant*

Nelly BLANCHARD – *Kou le corbeau* de Tanguy Malmanche (1875-1953) ou la peste autre qu'elle paraît

Varia

Julie LÉONARD et Charles QUIMBERT – Le patrimoine culturel immatériel. De l'UNESCO à la Bretagne :

itinéraire d'une catégorie patrimoniale

Christine JABLONSKI et Jean-Jacques RIOULT – Le Quillio (Côtes-d'Armor). Église Notre-Dame-de-Délivrance.

Nouvelles découvertes sur l'édifice médiéval

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

Assemblée générale ordinaire de 2020

Liste des membres

Thierry HAMON – *In Memoriam*. Marie-Yvonne Crépin (1941-2020)

Publications des sociétés historiques de Bretagne en 2020



S · H · A · B

FÉDÉRATION DES SOCIÉTÉS HISTORIQUES DE
SOCIÉTÉ D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE DE BRETAGNE
