



Université Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem
Faculté des Langues Etrangères
Département de Français



Ecole Doctorale
Pôle Ouest
Antenne Mostaganem

Représentations familiales et enjeux identitaires dans l'œuvre d'Henri Bosco

THESE DE DOCTORAT

Spécialité : Sciences des Textes Littéraires

Présentée par

Chahinez DAMERDJI épouse BENSENANE

Sous la direction de

Monsieur Mohamed El Badr TIRENIFI

Soutenue publiquement le jeudi 13 juin 2019

Membres du jury

Président :	Mansour BENCHEHIDA	MCA	Université Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem
Rapporteur :	Med El Badr TIRENIFI	MCA	Université Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem
Examineur :	Med El Amine ROUBAI-CHORFI	Professeur	Université Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem
Examineur :	Saadeddine FATMI	MCA	ENS Oran
Examineur :	Samira BOUBAKOUR	MCA	Université de Batna
Examineur :	Belabbes BOUTERFAS	Professeur	Centre Universitaire Aïn-Témouchent

Année universitaire 2018-2019

DEDICACES

Je dédie cette thèse

A mon tendre mari : *DJAOUED*, qui a enduré mon long cursus, qui a su me remonter le moral et me soutenir dans mes recherches ;

A mes chers parents : *LEILA* et *BACHIR*, présents dans les moments les plus durs, à leur soutien incomparable et à leur amour inconditionnel ;

A mes deux enfants adorés : *RAMZI* et *NEILA*, les amours de ma vie, que j'ai délaissés tout au long de mon parcours ;

A ma belle famille et particulièrement à mon défunt beau-père : Monsieur *ABDELMADJID BENSENANE*, un homme remarquable, que je regrette et respecte énormément ;

A mon défunt grand-père maternel, le premier directeur d'école en 1962 : *ALLAL BEDRANE*, qui était un homme de culture, aux qualités exceptionnelles ;

A mon cher frère : *NAZIM*, pour ses conseils, pour son aide et ses encouragements ;

A mes deux sœurs adorées : *AMEL* et *WAFAA* pour leur écoute et leurs encouragements ;

Ainsi qu'à ma chère amie *AWATEF SAHNOUN*, qui a su m'écouter dans les moments les plus pénibles et m'apporter des solutions inespérées.

REMERCIEMENTS

Ma profonde gratitude et mes remerciements les plus distingués vont à l'égard de mon directeur de recherche, Monsieur *Mohamed El Bard TIRENIFI*, pour sa disponibilité, son suivi continu et ses orientations qui m'ont éclairée tout au long de ce travail.

Un immense merci au Professeur : *Hadj MILIANI*, pour ses précieux conseils, ses encouragements, son professionnalisme et ses nombreux séminaires instructifs.

Un grand merci au professeur : *Denis LABOURET*, pour m'avoir si bien dirigée lors de mon stage d'étude à l'université de la Sorbonne, ses conseils précieux, son orientation, la bibliographie enrichissante qu'il m'a énumérée, m'ont permis de parachever mon travail. Cela reste un privilège inoubliable de mon expérience doctorale.

Je remercie également les membres du jury pour avoir consenti à lire et à évaluer ce modeste travail.

Un grand merci à l'ensemble des enseignants de mon cursus universitaire, en l'occurrence les enseignants de l'université d'Oran 2 et de l'université d'Abdelhamid Ibn Badis de Mostaganem, ainsi qu'à tous ceux, qui de près ou de loin, ont contribué à l'aboutissement de ce travail,

SOMMAIRE

Introduction générale	1-12
Première partie : Imaginaire domestique et familial	13-138
Premier chapitre : L'univers domestique.....	14-52
Deuxième chapitre : Le roman familial.....	53-82
Troisième chapitre : Filiation cyclique des personnages.....	83-112
Quatrième chapitre : L'héritage familial.....	113-138
Deuxième partie : Constructions et significations identitaires	139-253
Premier chapitre : L'identité fictionnelle.....	140-158
Deuxième chapitre : Anthroponymie romanesque.....	159-183
Troisième chapitre : La symbolique des objets domestiques chez BOSCO.....	184-217
Quatrième chapitre : La symbolique de la maison.....	218-253
Conclusion générale	254-259
Bibliographie	260-273
Résumé en trois langues	274-277
Table des matières	278-284

DEDICACES

Je dédie cette thèse

A mon tendre mari : *DJAOUED*, qui a enduré mon long cursus, qui a su me remonter le moral et me soutenir dans mes recherches ;

A mes chers parents : *LEILA* et *BACHIR*, présents dans les moments les plus durs, à leur soutien incomparable et à leur amour inconditionnel ;

A mes deux enfants adorés : *RAMZI* et *NEILA*, les amours de ma vie, que j'ai délaissés tout au long de mon parcours ;

A ma belle famille et particulièrement à mon défunt beau-père : Monsieur *ABDELMADJID BENSENANE*, un homme remarquable, que je regrette et respecte énormément ;

A mon défunt grand-père maternel, le premier directeur d'école en 1962 : *ALLAL BEDRANE*, qui était un homme de culture, aux qualités exceptionnelles ;

A mon cher frère : *NAZIM*, pour ses conseils, pour son aide et ses encouragements ;

A mes deux sœurs adorées : *AMEL* et *WAFAA* pour leur écoute et leurs encouragements ;

Ainsi qu'à ma chère amie *AWATEF SAHNOUN*, qui a su m'écouter dans les moments les plus pénibles et m'apporter des solutions inespérées.

REMERCIEMENTS

Ma profonde gratitude et mes remerciements les plus distingués vont à l'égard de mon directeur de recherche, Monsieur *Mohamed El Bard TIRENIFI*, pour sa disponibilité, son suivi continu et ses orientations qui m'ont éclairée tout au long de ce travail.

Un immense merci au Professeur : *Hadj MILIANI*, pour ses précieux conseils, ses encouragements, son professionnalisme et ses nombreux séminaires instructifs.

Un grand merci au professeur : *Denis LABOURET*, pour m'avoir si bien dirigée lors de mon stage d'étude à l'université de la Sorbonne, ses conseils précieux, son orientation, la bibliographie enrichissante qu'il m'a énumérée, m'ont permis de parachever mon travail. Cela reste un privilège inoubliable de mon expérience doctorale.

Je remercie également les membres du jury pour avoir consenti à lire et à évaluer ce modeste travail.

Un grand merci à l'ensemble des enseignants de mon cursus universitaire, en l'occurrence les enseignants de l'université d'Oran 2 et de l'université d'Abdelhamid Ibn Badis de Mostaganem, ainsi qu'à tous ceux, qui de près ou de loin, ont contribué à l'aboutissement de ce travail,

SOMMAIRE

Introduction générale	1-12
Première partie : Imaginaire domestique et familial	13-138
Premier chapitre : L'univers domestique.....	14-52
Deuxième chapitre : Le roman familial.....	53-82
Troisième chapitre : Filiation cyclique des personnages.....	83-112
Quatrième chapitre : L'héritage familial.....	113-138
Deuxième partie : Constructions et significations identitaires	139-253
Premier chapitre : L'identité fictionnelle.....	140-158
Deuxième chapitre : Anthroponymie romanesque.....	159-183
Troisième chapitre : La symbolique des objets domestiques chez BOSCO.....	184-217
Quatrième chapitre : La symbolique de la maison.....	218-253
Conclusion générale	254-259
Bibliographie	260-273
Résumé en trois langues	274-277
Table des matières	278-284

INTRODUCTION GENERALE

L'Histoire du XIXe siècle est particulièrement marquée par une richesse sur le plan artistique et littéraire. Beaucoup d'écrivains se sont employés à dépeindre la société tel que Honoré de BALZAC qui s'est illustré dans l'art de la description réaliste ou encore Victor HUGO qui a mis à l'honneur les états d'âme de ses personnages. La représentation de la famille selon la conception réaliste de BALZAC dans *Le Père Goriot*¹ mais aussi celle de FLAUBERT dans *Madame Bovary*², est l'expression de leur propre vision du monde. Henri BOSCO fait partie de ces écrivains qui mettent en scène le cadre familial à travers différentes générations, ainsi que les relations qui existent entre ces membres de la même famille et leurs héritages, à l'image du roman *Malicroix*³. Ce romancier met en exergue les secrets que peuvent garder les familles durant des générations comme nous l'exposent clairement le roman *Les Balesta*⁴ ou encore *Sabinus*⁵ qui explorent cette identité familiale à travers l'écriture.

Cette période de l'Histoire est marquée par la différence entre la classe ouvrière et la classe bourgeoise, comme l'illustre Emile ZOLA dans son roman *Germinal*⁶ en plaidant en faveur des prolétaires. Effectivement, cette ère est dominée par ces inégalités où la France est sous l'emprise de l'Église qui compte sur le mécénat d'une bourgeoisie influente. Cette domination se nourrit de l'exploitation de la classe ouvrière et vit dans des conditions enviables.

*Une Histoire sans nom*⁷ de Jules BARBEY D'AUREVILLY⁸ explore ce point, allant jusqu'à bousculer les conventions entre une mauvaise mère et une fille innocente⁹.

¹ Honoré De BALZAC, *Le Père Goriot*, Edmond Werdet, Scènes de la vie privée, Paris, 1835, 270 p.

² Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, Michel Lévy frères, Paris, 1857, 479 p.

³ Henri BOSCO, *Malicroix*, Gallimard, Folio, Paris, 1948, 382 p.

⁴ Henri BOSCO, *Les Balesta*, Gallimard, NRF, Paris, 1955, 350 p.

⁵ Henri BOSCO, *Sabinus*, Gallimard, NRF, Paris, 1957, 325 p.

⁶ Emile ZOLA, *Germinal*, Le livre de poche, France, 1971, 608 p.

⁷ Jules BARBEY D'AUREVILLY, *Une Histoire sans nom*, Flammarion, Garnier Flammarion/littérature française, Paris, 1990, 192 p.

⁸ Ce roman raconte l'histoire d'une mère agressive qui délaisse sa fille.

Ce récit, ayant pour cadre la campagne, se focalise sur la relation, loin d'être conventionnelle, d'une mère avec sa fille, tout en mettant en relief la place qu'occupe l'église dans la vie de cette mère, quitte à ce qu'elle abandonne et néglige sa fille pour se consacrer entièrement à la dévotion. En outre, George SAND, dans *La Mare au diable*¹⁰, donne à voir une histoire de famille¹¹ qui met en scène un homme veuf et son beau-père. Dans ce roman, nous assistons à la description de l'univers rural. En effet, se déroulant dans les bois, la description de la nature y est manifeste, celle-ci transparaît à travers l'évocation du brouillard, de la forêt et du labour.

Ainsi, la littérature représente diversement l'univers domestique et le thème de la famille. Chacun ayant son aspect propre : dans *Le Père Goriot*, nous sommes en présence d'une relation père-filles¹². BALZAC brosse, avec une description minutieuse, un décor rustique du lieu où réside la plupart de ses personnages. Ce type de description est manifeste chez BOSCO notamment dans *Malicroix*. En effet, le personnage principal, résidant dans la maison de son grand-oncle, n'est autre que le narrateur, décrivant fidèlement cette demeure en mettant en relief ses attributs rustiques. Quant au roman *Madame Bovary* de FLAUBERT, nous sommes en présence de la vie conjugale et de ses aléas. Dans l'intrigue de ce dernier, l'auteur fait la description d'espaces antinomiques : espace intérieur et espace extérieur. Tantôt de l'extérieur où nous assistons à l'apologie d'une campagne rude mais aux atours charmants, tantôt de l'intérieur d'où le lecteur découvre une maison chaleureuse avec le bois qui se consume dans la cheminée et le repas qui exhale les senteurs du menu. Ce type de description apparaît chez Henri BOSCO,

⁹ Dans ce roman, l'auteur raconte l'histoire d'une femme qui, suite à la mort du conjoint, se consacre à la prière en négligeant sa fille. Cette dernière finit par se retrouver en manque d'affection et d'attention.

¹⁰ George SAND, *La Mare au diable*, J'ai lu, Librio, France, 2003, 122 p.

¹¹ Suite à la mort de la femme du protagoniste, le beau-père de ce dernier lui recommande une veuve qui cherche à se remarier. Il épouse une autre femme plus jeune qui l'avait accompagné un jour à son travail.

¹² Ce roman met en scène un père qui adore ses filles mais la réciprocité est réduite à néant. Il se retrouve dans une pension avec des colocataires et noue une amitié avec un jeune homme venu de campagne.

notamment dans *Un Rameau de la nuit*¹³, ou encore dans *Hyacinthe*¹⁴. En quête d'évasion, le narrateur qui est le personnage principal dans le premier roman, habite une maison de campagne, il décrit cette demeure et parallèlement peint ce qui se passe à l'extérieur : les arbres, le chant des oiseaux et la fontaine. Ainsi, dans le second roman, le protagoniste habite dans une résidence rurale, décrit tantôt sa maison, tantôt l'extérieur en lui donnant une touche de mystère empreinte d'effroi. Quant à ZOLA, dans *Germinal*, il présente deux cadres familiaux divergents, d'un côté celui des bourgeois et de l'autre celui des ouvriers. De ce fait, l'auteur expose deux modes de vie différents : d'abord celui de la vie familiale des travailleurs qui s'articule autour du travail pénible et mal rémunéré, auquel correspond une identité propre ; ensuite celui des riches, serein mais égoïste, jalonné de festins et qui suppose une autre identité.

Incontestablement, la littérature française a mis en scène l'univers domestique et familial indispensable au décor de l'intrigue. Nous remarquons ainsi que les différents auteurs utilisent la description minutieuse de l'espace domestique afin d'ajouter une certaine chaleur familiale susceptible d'illustrer l'identité du personnage.

Au XXe siècle, après les deux Guerres Mondiales, nous assistons à la naissance de différents courants, tels que le surréalisme et l'existentialisme. En effet, les auteurs, face aux massacres des deux guerres, expriment leur angoisse existentielle. Les romans d'Henri BOSCO l'illustrent par l'entremise de la solitude du personnage livré à lui-même, en proie à ses propres tourments. Par ailleurs, ce personnage reste toujours attaché à sa famille par un lien symbiotique, par ses pensées, se définissant en permanence grâce à l'attention que lui portent ses proches. Cette évocation de la famille est à la fois présente dans l'histoire du personnage et dans celle de l'auteur. BOSCO, dans une période de sa vie, a été élevé par sa

¹³ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, Gallimard, NRF, Paris, 1950, 509 p.

¹⁴ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, Gallimard, Folio, Paris, 1945, 241 p.

tante, d'où la présence manifeste de cette dernière dans ses romans, en l'occurrence dans *L'Enfant et la rivière*¹⁵. D'ailleurs, cette constante se vérifie dans le déroulement de l'histoire qui se passe en Provence, tout en rappelant que l'auteur a vécu une bonne partie de son enfance dans la campagne. En outre, le fait que le protagoniste dans *Un Rameau de la nuit* se met à enseigner le dessin et la lecture à un petit garçon, nourrit l'atmosphère qui se retrouve dans sa biographie notamment quand sa mère fut sa première institutrice.

Outre la figure de la tante, la constellation familiale est évoquée dans l'œuvre d'Henri BOSCO sous différents aspects, qu'il s'agisse de l'évocation de la relation des parents avec leurs enfants, celle de la tante avec l'oncle ou encore du neveu avec les cousins.

Henri BOSCO est un auteur qui a centré ses romans autour du thème de la famille, cette dernière demeure un agencement constitué d'individus appelés à communiquer, à partager les mêmes règles et les mêmes précarités de la vie. En dépit de la récurrence du lexique de la solitude, l'auteur valorise les relations familiales et leurs représentations. Il dénote, à travers l'écriture, que la relation familiale est primordiale dans la vie de son personnage, comme l'illustre Martine BARTHELEMY :

« La famille ne représente plus une maison, un nom, une identité ou un lignage. Elle suscite plutôt des représentations directement rapportées à ce qu'on vit et connaît soi-même. C'est une cellule de vie qui se définit d'abord au présent, et dont l'identité ne prend corps qu'au travers du seul personnage et évènement fondateur que représente l'enfant. C'est avant tout une relation affective entre des personnes vivantes, peu nombreuses et proches »¹⁶.

En effet, les réseaux que constituent les relations familiales façonnent le destin des personnages et déterminent leur vie intérieure et même leur identité. Subséquemment, à

¹⁵ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, Gallimard, Folio, Paris, 1953, 154 p.

¹⁶ Martine BARTHELEMY, Anne MUXEI, Annick PERCHERON, *Et Si Je vous dis famille... Notes sur quelques représentations sociales de la famille*, in *Revue française de sociologie*, 1986, Volume 27, numéro 27-4, p. 716.

travers une analyse de l'écriture bosquienne, nous aurons quelques éléments qui nous dévoileront cette identité qui peut être perceptible d'abord à travers des référents historiques, c'est-à-dire, de tout ce qui a trait aux origines, comme le nom, le géniteur, la parenté, les filiations, etc., ensuite les évènements marquants, les croyances, les coutumes, les traumatismes, l'éducation, ainsi que d'autres éléments importants à la construction de l'identité telle que l'appartenance à une religion et à des valeurs.

Il en ressort que l'identité reste problématique et complexe. A la lumière des présupposés ayant trait au paradigme familial et son corollaire identitaire, nous sommes en mesure d'avancer que les représentations de la famille manifestes dans l'œuvre de BOSCO ont pour effet de dévoiler une et/ou des identités propres, par le biais de la présence de certains aspects de l'écriture ou encore leur occultation.

Problématique

L'écriture sert à exprimer les états d'âme de l'écrivain aux prises avec les vicissitudes de la vie. Cette empreinte subjective ou existentielle dans l'écriture révélerait une dominante identitaire pour émerger au gré du contexte. En outre, la narration se déroule conformément à une vision propre à son auteur et à sa sensibilité. Il y aurait par conséquent une espèce de constante qui permettrait de révéler cette identité dans l'univers romanesque de chaque écrivain. A cet égard, le personnage dans l'univers de BOSCO emploie souvent un lexique apparenté à la généalogie, notamment l'évocation itérative des termes "descendance", "filiation", "tante", "grand-oncle" et "cousin". C'est pourquoi l'auteur de *Hyacinthe* nous donne à voir des scènes avec des personnages ancrés dans un espace domestique ou familial. En effet, cette atmosphère faite tantôt d'indifférence, tantôt de chaleur, est médiatisée par le recours à des procédés narratifs où l'auteur use d'un lexique qui projette le lecteur dans cette ambiance : une vieille maison exhalant l'odeur du

vieux, un mobilier rustique induisant un effet nostalgique ou encore une cheminée au milieu du salon qui favorise les retrouvailles familiales.

De plus, le personnage témoigne d'une aspiration vers la découverte, il est animé d'une curiosité à l'égard d'un passé qui fonde justement cette identité filiale. Tout se passe comme si cette identité était loin d'être individuelle mais plutôt plurielle, faite de convergences ayant trait à l'héritage familial, d'indications généalogiques qui confortent le caractère filial d'une quête identitaire.

A la lumière de ces présupposés, notre problématique s'articule autour de la question suivante : quelles sont les significations identitaires qui transparaissent à travers une écriture privilégiant les différents aspects liés à la vie domestique ou familiale ?

Nous partirons du postulat selon lequel la production romanesque d'Henri BOSCO est composée de romans éclectiques, néanmoins ils se rapprocheraient par une parenté thématique et lexicale qui fonde l'unité de l'œuvre autour d'une vision du monde où la vie familiale est prégnante. A ce titre, l'œuvre dévoile l'identité du personnage à travers le prisme des relations familiales. L'univers domestique en général et celui de la famille en particulier, occupant une place primordiale dans les romans, recéleraient une esthétique qui converge autour de cette conception. Ce phénomène suppose que le personnage serait en quête d'une identité qui se définirait au gré de repères familiaux.

Afin de vérifier ces hypothèses, nous retiendrons une approche thématique qui nous permettra d'envisager une hiérarchisation à même d'établir les corrélations nécessaires entre les thèmes principaux ayant trait à l'univers domestique et les retombées identitaires qui s'y apparentent. L'étude thématique et l'analyse des procédés narratifs constitueront pour nous l'outil qui contribuera au repérage des marques identitaires dans le texte.

Notre plan de recherche se décline en deux parties :

Première partie

L'univers domestique chez BOSCO est jalonné d'indices textuels et de symboles qui orienteront notre recherche vers d'autres horizons. Cette étude, du général au particulier, apportera des pistes d'analyses susceptibles de guider notre travail vers le résultat escompté.

La question du roman familial reste inévitable. De manière consciente ou inconsciente, l'auteur a tendance à évoquer son histoire personnelle à travers ses personnages, ses intrigues, ou alors à améliorer ou à combler un vide ressenti durant sa vie. En effet, la vie de l'auteur a véritablement une influence consciente ou factuelle sur l'imaginaire de l'écrivain, selon le propos de Christian CHELEBOURG : « *L'imagination, pour Sartre, est la conscience libérée des contraintes de la réalité perçue par nos sens ; elle engendre des images mentales en concevant intentionnellement l'irréalité des objets ou des êtres représentés* »¹⁷ . Autrement dit, l'auteur, involontairement, exprime son identité à travers un choix de situations dans lesquelles ses personnages sont immergés. FREUD affirme que l'auteur, étant tourmenté par un évènement vécu, tend à rendre ce dernier sensible dans l'écriture l'amenant à reproduire cet épisode dans ses écrits ; le propos de Hélène MAURUD MÜLLER abonde dans le même sens : « *Evidemment, en présence d'un épisode réapparaissant avec une fréquence obsessionnelle, on est en droit de se demander s'il ne s'agit pas d'un élément autobiographique (réel ou fantasmé)* »¹⁸ . Les recherches de Geneviève DELAISI DE PARSEVAL sur FREUD concluent que « *Le*

¹⁷ Christian CHELEBOURG, *L'Imaginaire littéraire des archétypes à la poétique du sujet*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 19.

¹⁸ Hélène MAURUD MÜLLER, *Filiation et écriture de l'histoire chez Patric Modiano et Monica Maron*, Thèse présentée à l'Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 2009, p. 60.

roman familial a été chez Freud, plus qu'un fantasme, une réalité : un secret de famille »¹⁹.

Cette thèse ne se focalisera pas que sur l'approche autobiographique, néanmoins, par l'entremise du recours au paradigme du roman familial, nous consacrerons une partie abordant la corrélation entre la vie de l'auteur et ses écrits romanesques. Pour ce faire, il nous incombe d'étudier le vécu du protagoniste, son passé, sa famille, mais aussi la vie de son créateur. Ainsi, au cours du deuxième chapitre de la première partie, nous nous attarderons sur cet aspect.

Notre réflexion ne saurait faire l'économie de l'étude de filiation entre les personnages. D'ailleurs, les résurgences de certains personnages de BOSCO et leur évolution à travers l'œuvre sont significatives. A ce titre, il nous apparaît pertinent d'examiner les différents retentissements sémantiques de la prédilection du protagoniste pour la fugue et l'aventure. Cette inclinaison particulière accentue l'inquiétude de ses proches et accroît ce sentiment d'amour filial, au même titre que le délire provoqué par la volonté de conjurer le don maléfique. Ce dernier, consécutif à un sentiment d'altérité - solitude et activité onirique- remet en cause la dimension familiale d'une quête identitaire.

Nous aborderons aussi toutes formes d'héritage. En effet, c'est l'un des thèmes phares chez BOSCO. A cet égard, il serait opportun d'aborder l'héritage onomastique, matériel tel que la maison, immatériel en l'occurrence le don et enfin ancestral.

¹⁹ Geneviève DELAISI DE PARSEVAL, *Le Roman familial d'Isadora D*, Odile Jacob, 2002, p. 205.

Deuxième partie

Consacrer tout un chapitre à l'identité fictionnelle reste primordial. Ainsi l'identité, objet de notre recherche, suscite des convergences que nous aborderons lors du premier chapitre de cette partie. Nous amorcerons dans ce chapitre la définition de l'identité et son rapport avec notre corpus, en établissant les relations entre l'identité et le milieu ainsi que la solitude du personnage. Nous approcherons aussi le retour aux origines, le rapport du rêve ou la rêverie ainsi que le secret avec la problématique identitaire.

Nous entreprendrons une étude sur l'anthroponymie romanesque, en étudiant la manière dont le nom se manifeste dans les romans de BOSCO. Nous chercherons à comprendre si le nom possède une signifiante et à examiner les procédés qui sous-tendent sa formation. Ainsi, existe-t-il des personnages anonymes et quel en serait l'impact sur les constructions identitaires dans l'écriture ?

En outre, la symbolique est un aspect emblématique qui fera l'objet de notre analyse. Cette présence symbolique ne saurait être fortuite ; dans *Le Cahier de l'amitié n° 26*, dédié à BOSCO, un passage étaye notre propos :

« Un familier de la bible, quand il découvre la poétique bosquienne, ne doit pas manquer d'être frappé par ce goût du symbole qui caractérise l'une et l'autre. A chaque page foisonnent les images symboliques, des images qui nous ramènent toujours aux éléments essentiels de la nature, de la vie simple des hommes simples qui ignorent l'artificiel, le frelaté : au feu, à l'eau, au silence, au désert, à la maison »²⁰.

Cette approche semble nécessaire pour déboucher sur une étude approfondie ayant trait à l'aspect identitaire. La symbolique révèle des sous-entendus et des pensées inavouées par le narrateur. En nous référant à la symbolique, nous ferons appel à une approche psychanalytique du personnage. Selon Mircea ELIADE,

²⁰ *Les Cahiers Henri Bosco n°26, L'Amitié Henri Bosco*, Publié avec le concours du Centre national des Lettres et du Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur Office Régional de la Culture, Diffusion Edisud, La Calade, Aix-en-Provence, France, 1986, p. 132.

« Le symbole révèle certains aspects de la réalité -les plus profonds- qui défient tout autre moyen de connaissance. Les images, les symboles, les mythes, ne sont pas des créations irresponsables de la psyché ; ils répondent à la nécessité et remplissent une fonction : mettre à nu les plus secrètes modalités de l'être. Par suite, leur étude nous permet de mieux connaître l'homme »²¹.

Ce propos montre que la symbolique facilite l'accès à la psyché du personnage. Notre méthode d'analyse consiste à repérer les éléments récurrents qui obsèdent ce personnage, en l'occurrence quelques éléments textuels récurrents telles que certaines couleurs ou encore la présence de la lampe dans chaque roman. Le protagoniste est comme obsédé par cette présence singulière d'une simple lampe dans chaque maison qu'il décrit. Cette régularité remplit un rôle bien plus important que sa fonction de base qui est d'illuminer une pièce. En outre, il importe d'examiner la signification de quelques objets faisant référence à la mémoire ancestrale. Puis, nous remarquons la solitude du protagoniste qui constitue un thème principal dans les romans de BOSCO, révélant sans équivoque une symbolique susceptible de dévoiler des indices sur l'identité. Nous avons en l'occurrence le symbole d'un lieu que nous retrouvons dans notre corpus, à savoir la rivière. Ainsi, la répétition dans l'écriture n'est pas anodine, celle-ci joue un rôle dans le décryptage de la personnalité du protagoniste.

Nous retrouvons aussi l'emblème de la maison, autrement dit, ce lieu représente une place capitale. Si bien que nous nous interrogerons si elle ne jouerait pas le rôle d'un personnage. Ainsi nous étudierons son impact sur le personnage, sans oublier le caractère solitaire de cette maison à l'image de son propriétaire dont les caractéristiques influent sur la psyché de ce dernier. Ce phénomène revêt une originalité que nous tenterons d'approcher, sans omettre de justifier la corrélation entre cet aspect itératif de la maison et l'énigme identitaire du personnage bosquien.

²¹ Mircea ELIADE, *Image et symboles*, Gallimard, Tel, France, 1980, p. 18.

Présentation du corpus d'étude

Notre recherche a comme objet d'étude les romans de BOSCO dont l'ordre de parution est le suivant : tout d'abord *Hyacinthe*, édité en 1945, est un roman où la solitude du personnage principal est omniprésente. Dans ce roman, l'identité se décline par de nombreux indices. Ensuite, *Malicroix*, paru en 1948, est l'histoire d'un héritage, d'une famille, d'un personnage qui découvre en lui-même une double identité. Nous avons aussi sélectionné *Un Rameau de la nuit*, paru en 1950, ce roman met en scène le thème du voyage, la nature y est très présente, mais le thème principal est celui de la possession, des fantômes, des âmes qui hantent l'univers familial. Ce roman est le théâtre de l'emprise de la disparition d'un membre de la famille, en l'occurrence celle de l'oncle, sur les diverses déclinaisons identitaires du protagoniste.

En outre, *L'Enfant et la rivière*, publié en 1953, évoque les péripéties d'un enfant parti à l'aventure afin d'affirmer une identité en dehors du paradigme familial. Aussi, *Les Balesta*, paru en 1955, présente-t-il la famille Balesta dont la protagoniste Philomène se découvre l'identité de la mère protectrice de Melchior, son frère benjamin. Et enfin, *Sabinus*, sorti en 1957, est la continuité du roman précédent, mettant à l'honneur une identité marquée par la bravoure de la famille les Balesta, dont le personnage Sabinus se réclame ouvertement.

PREMIERE PARTIE

Imaginaire domestique et familial

PREMIER CHAPITRE

L'univers domestique

Introduction

Dans ce premier chapitre, nous allons aborder la problématique de la description en général et celle de l'espace domestique en particulier. La description minutieuse de l'univers domestique tend à rendre signifiante et conviviale l'atmosphère familiale dans laquelle les personnages sont immergés.

Cette recherche met en exergue les enjeux de la description et les perspectives narratives relatives au motif de la famille chez le personnage bosquien. A cet égard, même si le personnage a recours au lexique propre à la solitude, il parvient à actualiser une perspective littéraire où les enjeux sémantiques et symboliques des relations familiales sont prééminents.

Nous allons étudier l'espace domestique et ses représentations. C'est précisément parce que cet espace est omniprésent dans l'œuvre de BOSCO que nous évoquerons, à mesure qu'avance notre recherche sur cet aspect, les différentes significations que revêt la spatialité en rapport avec l'univers domestique chez l'auteur de *L'Enfant et rivière*.

L'espace domestique dans la littérature est le reflet d'une société, de sa culture et de son héritage. En effet, chaque objet constitutif de cet espace en dit long sur son propriétaire. Aussi les objets présents dans une pièce marquent-ils un âge précis : enfance, adolescence ou vieillesse. Ainsi, en l'occurrence une maison ou une pièce évoque l'histoire de ses habitants, leurs souvenirs et leurs empreintes. En effet, Michel WATIN souligne que la maison «...*Garde la mémoire du passage des hommes et des femmes qui y ont laissé leurs marques, aussi bien dans les lieux qu'ils ont largement ouverts aux autres, que dans ceux qu'ils ont voulu préserver du regard extérieur* »²².

²² Michel WATIN, *Approche anthropologique de l'espace domestique à La Réunion*, Humanities and Social Sciences, Thèse soutenue à l'Université de la Réunion, 1991, p. 6.

Au cours de ce chapitre, nous démontrerons que le déploiement des catégories domestiques dans le traitement de l'espace n'est nullement fortuit. En effet, chaque séquence descriptive, selon sa longueur, nous révèle des détails qui contribuent à la compréhension de l'histoire. Décrire c'est permettre aux lecteurs d'imaginer la scène, le personnage et l'action.

Ce chapitre tend à appréhender les motivations esthétiques, narratives et scripturales qui sous-tendent le recours à la description du motif domestique chez BOSCO. Nous appréhenderons différents éléments de l'univers domestique. Notre point de départ est d'approcher de façon succincte la fonction symbolique de la description et des couleurs. Nous survolerons ces procédés puisque nous les aborderons en détails dans la seconde partie consacrée à cet effet. Nous examinerons dans l'univers domestique les personnages bosquiens et c'est dans ce sillage que nous approcherons le portrait du personnage féminin qui revêt dans l'univers bosquien une dimension singulière.

Dans cet univers, nous percevons aussi la mémoire filiale des objets, en l'occurrence celle d'une lampe. Cette lampe, nous le discernerons, ne remplit pas seulement sa fonction de base qui est d'éclairer un lieu sombre. Et enfin, nous étudierons la description des divers lieux empruntés par le protagoniste. Bien évidemment, notre analyse ne prend sens et forme que par rapport à des passages de notre corpus que nous citerons au fur et à mesure qu'avance la réflexion.

1- L'espace domestique

L'espace dans un roman représente un élément capital. Pouvons-nous concevoir une fiction sans espace ? Jean Yves TADIE ne dit-il pas que « *Tout texte est espace* »²³ ? Dans l'étude d'une fiction, il serait primordial de passer par l'analyse des agencements des

²³ Jean Yves TADIE, *Le Récit poétique*, Gallimard, Tel, Paris, 1994, p. 47.

signes spatiaux. Cette démarche nous permet de mieux cerner les personnages, qui évoluent dans cet environnement. En effet, en littérature, le recours à l'évocation de "la maison" est très courant. Procéder à la description d'une maison nous apporte des indices sur l'action, c'est un moyen de sensibilisation du lecteur, dans le sens où le personnage, avant d'accomplir sa mission, vit dans un lieu où son empreinte et son mode de vie sont enracinés, tel que l'affirme Michel RAIMOND : « *Le drame est inscrit sur les visages et dans les lieux avant de constituer le déroulement de l'aventure* »²⁴. La maison fournirait des indications à propos de l'action à venir. L'état des lieux n'apparaît pas pour enjoliver l'intrigue mais pour donner un avant-goût des péripéties.

En effet, la maison est un lieu de vie. Ce lieu peut réunir tantôt des personnages apparentés vivant sous le même toit, en l'occurrence le père, la mère et les enfants ; tantôt une famille élargie aux grands-parents, aux oncles, aux tantes et aux cousins. Dans *Malicroix*²⁵, le protagoniste vit avec ses oncles et ses tantes puisqu'il rappelle : « *Les miens (mes parents étant morts) c'étaient mes oncles, mes cousins et tout un monde affectueux de tantes, de cousines, qu'un rien attendrissait. Je m'attendrissais avec eux, et je me sentais Mégremut à leur contact, car ils ont la douceur très communicative* »²⁶. Dans *L'Enfant et la rivière*²⁷, le personnage cohabite avec ses parents et sa tante, il déclare : « *La maison qui nous abritait n'était qu'une petite métairie isolée au milieu des champs. Là nous vivions en paix. Mes parents gardaient avec eux une grand-tante paternelle, Tante Martine* »²⁸.

À contre-courant de cette représentation conventionnelle, la maison peut aussi abriter des personnages enclins ou contraints à cohabiter comme colocataires, à l'image de *Malicroix* où le protagoniste quitte le domicile pour vivre dans la maison de son grand-

²⁴ Michel RAIMOND, *Le Roman*, Armand Colin, Paris, 1987, p. 185.

²⁵ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*

²⁶ *Ibid.*, p. 15.

²⁷ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 155.

²⁸ *Ibid.*, p. 13.

oncle afin de veiller sur son héritage. Un notaire vient expliquer au protagoniste qu'il hérite la maison de son grand-oncle sous condition. Cette dernière est qu'il habite sa maison durant trois mois et cela sans en sortir. Puis il rajoute qu'un majordome nommé « Balandran » sera à sa disposition et bien évidemment contraint à cohabiter avec lui, telle est la teneur des propos du notaire : « *M. Cornélius, votre grand-oncle, en vous faisant son héritier (d'ailleurs sous condition, comme vous le verrez) ne vous a légué que des biens modestes [...], vous aurez aussi Balandran* »²⁹.

2- La description chez BOSCO

Henri BOSCO s'attarde sur la description des lieux, des chambres, où se manifeste le personnage, immergeant ainsi le lecteur dans cette atmosphère empreinte d'intimité familiale. En effet, chaque objet évoqué, chaque odeur, chaque ressenti du personnage nous apporte des informations précieuses à la compréhension de l'histoire et l'imaginaire de l'auteur. Dans cette perspective, « *La spatialisation du récit découle de l'érosion de l'expérience personnelle qui a émancipé la narration du fil du récit* »³⁰.

La découverte de cette maison par le personnage intervient à la faveur d'une description minutieuse, ainsi qu'il l'explique :

« Je décrochai la lampe pour mieux voir la pièce. Elle était basse, longue et plafonnée de roseaux. Peu de meubles. Devant le feu, un fauteuil de bois et un tabouret. Contre le mur du fond un lit bas en fer. Par-dessus, suspendu à deux clous, horizontalement, un vieux fusil...»³¹.

Cette longue description qui s'étale sur quatre pages, décrit un environnement domestique dès l'abord de la maison par le personnage principal. Il évoque, à partir du lieu où il se trouve, les objets, leurs matières, leurs formes et leurs dispositions dans le séjour.

²⁹ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, pp. 31-32.

³⁰ Daniel-Henri PAGEAUX, Juliette VION-DURY, Jean-Marie GRASSIN, Bertrand WESTPHAL, *Littérature et espaces*, Presses Univ. Limoges, 2003, p. 116.

³¹ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 20.

Le lecteur a une vision quasi intime de cet espace domestique. L'auteur utilise une focalisation externe, un point de vue narratif où les perceptions du personnage sont mises en avant. La narration, dans cette citation, joue le rôle d'un objectif qui s'emploie à nous donner une vision globale de l'espace dans lequel se trouve le protagoniste.

L'espace domestique romanesque sert non seulement à identifier une pièce, une maison, mais illustre toute une symbolique, d'où l'intérêt de la description. Ainsi, les objets présents dans une chambre en disent long sur la personne qui l'occupe. Le prolongement de la description précédemment citée, en est la démonstration : « *Un vieux fusil. Au chevet, une croix faite de deux roseaux. Au pied un coffre. De l'autre côté de la pièce tout au fond, une porte fermée. Sur le sol de terre battue, deux nattes de jonc* »³². A travers les lexies « Vieux », « Croix faite de deux roseaux », « Sol de terre battue », nous ressentons que cet espace abritait une vieille personne, au goût rustique, qui ne s'attache qu'aux objets anciens et que la modernité est reléguée au second plan.

Dans un autre roman, *L'Enfant et la rivière*, le personnage est face à la même situation, une atmosphère qui rappelle une vie antérieure en réhabilitant les coutumes ancestrales. La description du contenu d'une pièce, où la tante du personnage principal a l'habitude de rester longtemps, est significative :

« Là s'alignaient d'antiques malles cloutées de cuivre et revêtues de poils de chèvre. Des malles centenaires. Elles étaient bourrées de vieux habits : jaquettes à fleurs, gilets de satin, dentelles jaunies, broderies, escarpins à boucles d'argent, bottes vernies. Et quelles robes ! Toutes soies roses, côtes lamées, paillettes d'or, rubans puce, feu, pourpres ! Couleurs fanées, sans doute, et qui sentaient le vieux, mais de quel charme ! »³³.

Ce passage qui s'étale sur toute une page se réfère à un lexique se rapportant au même thème : ce dernier a trait au décor antique et à l'évocation des ancêtres. Nous y

³² Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 20.

³³ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 20.

relevons d'ailleurs les lexies : « Antique », « Poile de chèvre », « Centenaires », « Vieux », « Gilets de satin », « Jaunies » et « Fanées ».

Le personnage, en dépit de son jeune âge, est en adoration face à cet amas d'objets anciens, comme le souligne le protagoniste : « *Car tout cela fleurait encore la lavande et la pomme reinette. J'en raffolais. Et ce n'étaient pas les seules merveilles !* »³⁴. Et afin d'accentuer le sentiment d'émerveillement, le recours au point d'exclamation introduit une excitation face à cette découverte.

En outre, nous retrouvons cette ambiance dans un autre roman, *Un Rameau de la nuit* où le personnage principal part à l'aventure et loue une chambre dans une auberge dont la description met en exergue le caractère spartiate et dépouillé des lieux. Néanmoins, cette sobriété est loin de l'incommoder, le narrateur décrit :

« J'avais pour mon usage une petite chambre, toute tapissée de fleurettes roses. Il y avait là un lit à bateau, une vieille commode de noyer, une chaise et un bout de table qui branlait. Les draps rudes sentaient le savon et l'aspic [...]. Là je dormais avec délices ; car j'y rencontrais des sommeils qui m'entraient tout droit dans les yeux, de ces sommeils qui donnent de longues nuits de repos ; traversés par de calmes lumières. J'aimais cette chambre »³⁵.

La sobriété des attributs de la chambre y est palpable. Le personnage reste admiratif à la vue de ces meubles et de ce décor rustique propice aux veillées familiales. Toutefois, ces descriptions champêtres insinuent-elles que les romans sont conventionnels ? Nous répondrons à cette énigme dans le troisième chapitre de cette partie. Par conséquent, la simplicité du décor étant prégnante chez notre auteur, a-t-elle, dans ce cas, une symbolique ou l'auteur l'emploie-t-il en guise d'intermède ?

³⁴ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 20.

³⁵ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, pp. 32-33.

3- La fonction symbolique de la description

La description dans un roman est quasiment obligatoire, car Michel RAIMOND déclare qu' « *Il est difficile de concevoir un récit sans un minimum d'indications descriptives ; selon la formule de Gérard Genette : " il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire" »*³⁶. De ce fait, nous gagnerons à nous interroger sur la symbolique que revêt la description de l'espace, bien que certains n'apprécient guère la peinture des lieux, tel que STENDHAL. Selon Michel RAIMOND : « *L'ennui de la faire m'empêche de faire des romans »*³⁷. D'autres, en revanche, s'emploient à décrire plus qu'à raconter, à l'image du roman *Le Père Goriot*, d'Honoré DE BALZAC. Sa description minutieuse tend à rendre l'intrigue vraisemblable, notamment quand le narrateur décalre : « *All is true »*³⁸. Cela dénote-t-il que tous les romans à descriptions minutieuses prétendent à la vraisemblance ? A ce niveau, la description attribue-t-elle un décor à l'histoire ou joue-t-elle un rôle dans la compréhension du récit ? Pour répondre à ces questions, nous pouvons remarquer que dans les romans de BOSCO, l'auteur a recours à la symbolique dans la description qui n'a ainsi plus sa fonction référentielle mais plutôt une fonction analogique. Par ces symboles, la description révèle des détails aussi bien sur le personnage que sur les éléments qui président à l'organisation du monde naturel qui l'entoure. En effet, « *Loin de jouer son rôle habituel de "pause" dans l'action, la description est parfaitement intégrée à la trame narrative »*³⁹. De même, Michel RAIMOND déclarait à propos de Mme Vauquer⁴⁰ que « *Toute sa personne explique la pension comme la pension implique sa personne »*⁴¹. Dans une perspective comparable, l'œuvre de BOSCO, en matière de description, s'emploie à lui attribuer un sens. L'utilité de cette description

³⁶ Michel RAIMOND, *Le Roman*, *Op.cit.*, p. 183.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Honoré DE BALZAC, *Le Père Goriot*, *Op.cit.*, p. 4.

³⁹ Vincent JOUVE, *Poétique du roman*, Armand Colin, Coursus, Paris, 2015, p. 199.

⁴⁰ Personnage dans le roman *Le Père Goriot*.

⁴¹ Michel RAIMOND, *Le Roman*, *Op.cit.*, p. 185.

réside essentiellement dans la trame narrative. Analysons à présent les différentes symboliques chez l'auteur de *Malicroix*.

3-1 La symbolique du feu

Le feu est allumé, ravivé pour plusieurs raisons : se réchauffer, se protéger pour le plaisir de voir la flamme et pour se nourrir. Il ressort ainsi qu'il a plusieurs fonctions. Le feu est présent dans notre corpus. Il donne des significations multiples quant à son utilisation ainsi qu'aux différentes situations dans lesquelles il est alimenté. Or, le feu reste le même : une flamme, une combustion rapide et une diffusion de lumière et d'énergie. Toutefois, sa signification diffère d'une situation à une autre. Par exemple, dans un cadre mélancolique, Gaston BACHELARD avance qu'« *Il ne faut qu'un soir d'hiver, que le vent autour de la maison, qu'un feu clair, pour qu'une âme douloureuse dise à la fois ses souvenirs et ses peines* »⁴². Le rêve est impérativement présent dans cette situation. Comme il ajoute dans son recueil *La Psychanalyse du feu*, à propos de la rêverie : « *Le savant lui-même, quant il quitte son métier, retourne aux valorisations primitives* »⁴³.

Comme nous allons le voir dans ce chapitre, le feu peut aussi signifier deux choses complètement contradictoires, BACHELARD explique que « *Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse* »⁴⁴. Dans ce passage, le feu imprégné d'une double connotation, exprime deux sens antinomiques. Ce dernier peut être doux, allumé en faible flamme dans une cheminée un soir d'hiver ; comme il peut être cruel et dévastateur quand il se déclenche en pleine forêt pour ravager tous les arbres. Le feu est intégré au sein d'une

⁴² Gaston BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Folio, Paris, 1949, p. 15.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 23.

famille dès le jeune âge de l'enfant. Au départ, les parents lui interdisent d'y toucher, puis ils commencent à lui raconter de petites histoires incendiaires pour mieux expliquer l'interdit et l'effrayer. Dans cette optique, BACHELARD souligne que le feu « *Est plutôt un être social qu'un être naturel* »⁴⁵, d'où son importance. D'ailleurs, il nous explique que devant la cheminée, la rêverie se déclenche, c'est précisément pour cette raison qu'« *Elle est si bien définie que c'est devenu une banalité de dire qu'on aime le feu de bois dans la cheminée* »⁴⁶. Autrement dit, « *Le feu enfermé dans le foyer fut sans doute pour l'homme le premier sujet de rêverie, le symbole du repos, l'invitation au repos. On ne conçoit guère de philosophie du repos sans une rêverie devant les bûches qui flambent* »⁴⁷.

Dans cette perspective, le narrateur de *Sabinus* décrit un désastre qui se produit en montagne, un feu détruisant tout sur son passage et menaçant « *Tante Philomène* »⁴⁸ et ses hommes partis avec le troupeau pour les Alpes. Dans cette scène, le feu représente une destruction, un effacement. En outre, il a aussi une fonction réparatrice qui consiste à protéger les Balesta contre les habitants de la ville qui les accusent du mal qui les frappe et émanant du pouvoir du « *Don* »⁴⁹. La scène décrite dans ce roman est celle d'un incendie, symbolisant la bravoure des Balesta et leur résistance. Fabien CHARTIER avance que

« Ce don des Dieux qu'est le feu -feu solaire, lumière, âtre, armes- érigé en symbole [...], ne peut être dominé que par un héros ou un prophète que soutiennent les Dieux et les siens. Seul, il subirait le sort de prophète ou serait livré à la puissance destructrice de cet élément »⁵⁰.

⁴⁵ Gaston BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, *Op.cit.*, p. 27.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 36-37.

⁴⁸ C'est la tante du protagoniste. Personnage qui apparaît dans les deux romans, *Sabinus* et *Les Balesta*. Elle a un rôle important et représente la femme qui défend le personnage principal et ne vit que pour son bonheur.

⁴⁹ Le don est un héritage des Balesta qui consiste à se réunir pour prier contre une personne et ainsi la punir. Par cette prière, cette victime, quelques jours plus tard, est atteinte d'une malédiction : soit une mort ou une maladie très grave. C'est un aspect que nous allons développer dans le troisième chapitre.

⁵⁰ Fabien CHARTIER, Kolawolé ELECHO, *Le Feu, symbole identitaire*, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 11.

Ainsi, nous déduisons que par la scène décrite dans *Sabinus*, l'auteur présente les Balesta comme des héros qui osent et réussissent à affronter ce feu lequel a failli détruire toute la forêt et tout le village par la suite. Par ailleurs, le feu symbolise, comme nous l'avons évoqué plus haut, la destruction. Cette dernière préside au concept du « Don ». Rappelons-le, le « Don » a un pouvoir maléfique qui consiste à punir, voire exécuter tous ceux qui osent heurter un des Balesta. Ainsi, à terme le feu rappelle cette notion dévastatrice, qui au final nous donne à voir un héritage impur et maudit renvoyant au châtement de l'enfer. A cet égard, René FERNET mentionne que « *Le feu produit habituellement deux effets. Dans son premier effet, il purifie, de cette purification, sort quelque chose de bon, de durable d'éprouvé. Dans un second effet, le feu détruit* »⁵¹.

Le feu pourrait renvoyer à une autre symbolique qui est celle de l'unité familiale. En effet, les membres de la famille se retrouvent autour d'un feu de cheminée, dans une atmosphère chaleureuse. Renaud LIEBERHERR pose que « *Le feu est intimement lié à l'idée de groupement familial* »⁵².

D'un autre point de vue, le feu retrouve son sens dénotatif ou encore sa dimension utilitaire dans l'art culinaire, car selon LIEBERHERR :

« On sait qu'aux siècles passés en Europe, l'essentiel de la vie domestique se déroulait dans la pièce qui contenait le feu. De nombreuses activités s'y superposaient de manière informelle préparation et cuisson des aliments, repas, soins corporels, sommeil »⁵³.

Dans *L'Enfant et la rivière*, le recours au motif du feu s'inscrit dans la même optique en ce qu'il joue son rôle de protecteur en tant que source de chaleur, mais pas seulement, il est aussi la preuve d'une présence, un moyen de cuisson ou encore une source de frayeur. Quelques séquences de ce roman illustrent ces différentes fonctions : le

⁵¹ René FERNET, *Le Symbole un messenger*, Illustrée, Mediaspaul, 2001, p. 147.

⁵² Renaud LIEBERHERR, *Le Feu domestiqué, Usages et pratiques dans l'architecture mondiale*, Unesco, 54 Établissements Humains et Environnement Socio-Culturel, 2006, p. 8.

⁵³ *Ibid.*, p. 9.

protagoniste raconte que « *L'hiver, passe encore : il fait froid, le vent hurle, la neige tombe, courir la campagne est folie. On se sent bien devant le feu, et on s'y tient* »⁵⁴. Ainsi que l'atteste ce passage succinct, le personnage s'épanouit, il est paisible et comme protégé des intempéries de l'hiver. Dans une autre séquence, le personnage n'ignore point si un lieu est fréquenté ou déserté, et ce, selon l'absence ou la présence d'un feu allumé. C'est sans doute pourquoi le narrateur déclarait : « *Entre les feuillages des arbres, s'éleva un fil de fumée, pur, bleu. L'île était habitée* »⁵⁵. A cet égard, les propos de Renaud LIEBERHERR attestent ce postulat :

« De plus, pour certains auteurs, le feu a eu un rôle important dans la diffusion des idées, car il représente presque symboliquement le lieu de réunions et d'échanges. Ainsi, pour eux, outre l'intégration du groupe et sa structuration, le feu aurait favorisé les échanges et la transmission du savoir et, partant de là, l'élaboration d'un langage »⁵⁶.

A ce niveau, le feu peut remplir une autre fonction qui est celle de « *La cuisson des aliments et élargit ainsi les possibilités alimentaires de l'homme tant sur le plan qualitatif que quantitatif* »⁵⁷. Cette conception prévaut dans le roman cité plus haut, ainsi que le déclare le narrateur : « *Sur la terre battue, on avait disposé trois pierres. Là, brûlait un peu de feu. La fumée qui s'en élevait léchait une grosse marmite* »⁵⁸.

Néanmoins, dans un autre passage, le feu est synonyme de frayeur et lieu d'incantations ou de conjurations ainsi qu'en témoigne le passage : « *Accroupie devant le feu, se tenait la vieille sorcière* »⁵⁹. Dans un autre paragraphe, le narrateur évoque les quatre éléments, suggérant que le personnage aurait ressenti une sorte de perception : « *L'eau, la terre, le feu et l'air nous furent révélés* »⁶⁰.

⁵⁴ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 18.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁶ Renaud LIEBERHERR, *Le Feu domestiqué*, *Op.cit.*, p. 17.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁸ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 41.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 67.

Dans *Sabinus*, le feu est symbole de paix et d'hospitalité si bien qu'en entrant dans la maison de sa cousine, le personnage « *Sabinus salua Philomène et le feu* »⁶¹. En saluant sa cousine, il perçoit la flamme et prend soin de la saluer. Ce geste est significatif pour Sabinus. De ce fait, il explique à Philomène la représentation de cet élément, il précise que « *Pour nous, marins, qui luttons contre l'eau des mers, c'est un signe de bon accueil, cousine Philomène. Je le prends, ici, comme tel, étant en somme, ici, dans ma famille* »⁶². Dans ce contexte, le personnage relève l'importance du feu et sa fonction vis-à-vis des marins. Ces derniers se retrouvent constamment confrontés au danger de la mer, de la houle ; le feu qui est le contraire de l'eau, représente un signe de bienvenue. Et le personnage le considère même comme faisant partie de sa famille.

Par ailleurs, le feu peut aussi symboliser la protection dans cette partie du roman. L'auteur l'évoque, loin de son sens dévastateur et fait sienne une dimension protectrice en projetant son protagoniste dans un combat héroïque pour la survie des autres personnages. En outre, il convient d'émettre le postulat d'une protection assurée par la sœur du personnage principal qui s'est tant occupée de lui durant son enfance. Nous évoquerons un passage du roman *Les Balesta*, qui, rappelons-le, précède *Sabinus*. Ce passage rappelle parfaitement l'attachement de la sœur à son petit frère :

« Melchior avait éprouvé dans sa jeunesse une désillusion sentimentale. Elle l'avait blessé au point que, repoussé du seul amour qu'il eût rêvé, il n'en avait jamais accepté d'autre, et ainsi était demeuré célibataire [...]. Philomène, qui avait souffert de voir souffrir son frère, lui savait gré de sa souffrance. Une peine si vive, des larmes si proches, lui avaient permis d'aimer un peu plus son Melchior. En sœur qui s'attendrit, un peu aussi en mère qui console »⁶³.

Alors, le personnage principal sauve bravement « Tante Philomène » (sa sœur) des ravages du feu qui l'avait encerclée et emprisonnée au milieu de la forêt, ce geste de

⁶¹ Henri BOSCO, *Sabinus, Op.cit.*, p. 58.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Henri BOSCO, *Les Balesta, Op.cit.*, p. 79.

bravoure est perceptible dans *Sabinus*. Cet acte héroïque, nous semble-t-il, demeure légitime face à la présence et le soutien de cette sœur envers son frère.

L'avons-nous vu, le feu par sa présence a exprimé ou a représenté différentes symboliques qui à chaque fois nous apportent des éléments essentiels à la compréhension de l'histoire. A présent, nous entamerons l'analyse d'une autre symbolique qui est celle de la couleur.

3-2 La symbolique des couleurs

Outre la symbolique du feu, la présence des couleurs est significative dans l'œuvre de BOSCO. En effet, le narrateur raconte et décrit en ayant recours constamment à l'usage des couleurs. Dans cette optique, est-ce que le recours aux couleurs correspond à une description *stricto sensu* ou serait-il plutôt porteur de sens, d'énigme ou de symbole qu'il convient de décrypter ?

Parmi les nombreuses couleurs employées dans la description, le bleu est prédominant. Au sens large, cette couleur est polysémique et ses référents se recoupent de manière significative. A cet égard, citons Bomaud HOFFMANN : « *En effet, dans la tradition judéo-chrétienne, comme pour de nombreuses civilisations, le bleu est une couleur qui revoie à l'au-delà [...]. Chez les artistes de l'ancien Occident, il représentait l'immortalité, valeur familière à de nombreuses civilisations* »⁶⁴. Par ailleurs, selon le même auteur, le « *Bleu est la couleur du deuil de l'absence de la mère, à qui le narrateur/ personnage a été enlevé dès son jeune âge* »⁶⁵.

Nous allons nous focaliser sur le roman *L'Enfant et la rivière* pour analyser la symbolique de la couleur bleue. Rappelons que le personnage principal est seul avec sa

⁶⁴ Bomaud HOFFMANN, *Les Représentations hybrides de la mort dans le roman africain francophone: Représentations négro-africaines, islamiques et occidentales*, ibidem-Verlag / ibidem Press, p. 210.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 211.

tante alors que sa mère s'est absentée pendant des semaines. Nous allons faire un rapprochement entre l'absence de la mère et la récurrence de ladite couleur. Une absence mal supportée, vu les récurrences pléthoriques de cette couleur dans la narration. Selon la citation de Bomaud HOFFMANN mentionnée plus haut, le bleu serait en relation avec l'absence de la mère.

Dans *L'Enfant et la rivière*, l'évocation de cette couleur correspond à seize occurrences, un nombre important par rapport au volume du roman qui est de cent cinquante quatre. Nous avons sélectionné sept passages pour illustrer cette omniprésence. Nous pouvons lire : « *Tout à coup, au milieu de l'île, entre le feuillage des arbres, s'éleva un fil de fumée, pur, bleu* »⁶⁶, ou encore : « *Je pensais à la rivière. Sous la flamme bleue des éclaires elle devait luire sinistrement* »⁶⁷. Aussi pouvons-nous y relever : « *A la pointe, un roc bleu* »⁶⁸. Le narrateur ajoute : « *Du moins tel que je le voyais, sombre et tout bleu* »⁶⁹, mais aussi plus loin : « *Parfois on rencontrait de hautes gentianes bleues qui nous émerveillaient* »⁷⁰, et d'ajouter : « *De son ventre bleu il effleurait l'onde* »⁷¹. Et enfin : « *Une inscription en lettres bleues entourait cette modeste image* »⁷². Ainsi que nous l'avons démontré, il existe un nombre significatif de citations contenant la couleur bleue, le personnage est en manque de sa mère et souffre de cette absence qui l'obsède au point de l'extérioriser dans sa narration.

Nous avons vu précédemment que le feu ou la couleur peuvent générer diverses sélections sémantiques, qui nous contraignent à définir le sens aux dépens de la situation

⁶⁶ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 25.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 71.

⁷¹ *Ibid.*, p. 79.

⁷² *Ibid.*, p. 94.

dans laquelle se trouve le personnage. Nous aborderons cet aspect bien au cours du troisième chapitre de la deuxième partie.

Le personnage, élément indispensable dans la construction d'un récit, est au centre du roman. Subséquemment, son portrait fait aussi partie de la description qui révèle également des éléments extérieurs comme sa tenue vestimentaire ou son âge.

4- Portrait du personnage

L'être de papier est incontestablement la pièce maîtresse du roman. Dès l'abord d'une œuvre, le lecteur recherche les différents personnages qui existent. Il n'en demeure pas moins que cette importance accordée à ces derniers persiste même après avoir terminé la lecture. Michel RAIMOND l'atteste : « *Il nous arrive, même après que nous avons achevé notre lecture, de songer à eux, de nous interroger sur eux, de situer notre vie par rapport à la leur* »⁷³.

Le personnage présent dans la plupart des genres n'a cependant pas la même portée que dans le roman. Jean-Yves TADIE déclare que « *Le récit n'a jamais accordé aux personnages les mêmes possibilités que le roman. Les contradictions, les qualités multiples, la complexité, la profondeur ne s'y manifestent guère* »⁷⁴. Vincent JOUVE partage la même vision des choses :

« Les personnages sont couramment répartis en deux catégories. Forster, par exemple, distingue les personnages "ronds" des personnages "plats". Alors que les premiers sont dotés d'une "épaisseur psychologique", les seconds, figés, dès leur première occurrence, dans un portrait inamovible, se révèlent désespérément prévisibles »⁷⁵.

Nous retrouvons dans un roman une variété de personnages, mais qui se regroupent en trois catégories : le personnage principal, les adjutants et les opposants. Ces deux

⁷³ Michel RAIMOND, *Le Roman*, Op.cit., p. 199.

⁷⁴ Jean-Yves TADIE, *Le Récit poétique*, Op.cit., p. 13.

⁷⁵ Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, 1992, Paris, p. 169.

derniers contribuent à faire échouer ou au contraire à aider le protagoniste à accomplir sa tâche. Hormis le protagoniste, le personnage peut jouer un rôle essentiel aux côtés du héros « Personnage rond » comme il peut être juste figurant et passer inaperçu « Personnage plat ».

Le personnage principal, autrefois, se présentait comme un être de papier parfait, par son physique, par son caractère et par son courage. Ensuite, cette figure a évolué pour donner naissance à un héros moins parfait. Bien évidemment, cela n'empêche pas qu'il captive le lecteur. Michel RAIMOND explique que « *L'esthétique du réalisme pittoresque chère à Diderot a contribué à faire prévaloir l'importance d'un défaut ou d'un détail caractéristique susceptible de retenir l'attention du lecteur* »⁷⁶. L'auteur, à présent, s'emploie à attribuer une faille à son protagoniste. Le héros moderne est peureux, dépressif, solitaire ou infirme. Ces imperfections confèrent plus d'épaisseur au personnage principal. Ce dernier n'est plus ce figurant dépourvu de défauts auquel le lecteur ne pourra sans doute jamais s'identifier. RAIMOND affirme que « *Des détails de cette sorte contribuent à renforcer leur "présence"* »⁷⁷. En effet, ces vices donnent de la vraisemblance au personnage et par conséquent de la crédibilité à l'intrigue. Christine MONTALBETTI souligne que « *Le personnage peut bien recevoir des prédications contradictoires. Il peut être sujet à toutes sortes d'instabilités* »⁷⁸. Cette complexité du personnage rend sa création laborieuse dans le récit.

A ce titre, il serait primordial de procéder à l'analyse du personnage. Pour ce faire, nous devons étudier le portrait de ce dernier puisque Vincent JOUVE précise que « *Le personnage est bel et bien un "acteur", il a aussi un nom et un portrait* »⁷⁹. Ainsi, « *Le*

⁷⁶ Michel RAIMOND, *Le Roman*, Op.cit., p. 203.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 204.

⁷⁸ Christine MONTALBETTI, *Le Personnage*, Flammarion, GF, Paris, 2003, p. 19.

⁷⁹ Vincent JOUVE, *Poétique du roman*, Op.cit., p. 86.

portrait, instrument essentiel de la caractérisation du personnage, participe logiquement à son évolution »⁸⁰ et demeure indissociablement lié au rôle qu'il va accomplir.

Le portrait du personnage fait partie de la description bosquienne, ainsi que le montre le passage suivant du roman *Les Balesta* : « Un vieil homme très doux, très pieux, vivant seul »⁸¹. Mais aussi le portrait de Sabinus dans *Sabinus* :

« Et alors on le vit bien. Sa stature dépassait de peu une taille ordinaire, mais sa carrure eût été digne d'un géant de six pieds de haut. C'était un bloc. Les épaules larges, mouvantes, roulaient des muscles de taureau sous le drap de la veste. Le cou bien assis, solide, tanné, montrait les signes de la force : l'assiette large, l'épaisseur des chairs, la densité et l'inaltérable assurance. Le buste répondait à ces épaules et à ce cou par son ampleur »⁸².

Cette peinture de Sabinus s'étale sur trois pages. Elle souligne le caractère emblématique du personnage, ayant une apparence imposante et une allure digne d'un héros. Ce procédé préfigure la suite du roman, à savoir l'acte héroïque entrepris lors de l'incendie. Par le biais de ce tableau, le lecteur ne doute pas du courage et de la détermination de Sabinus à sauver Philomène ainsi que le reste du village. Nous remarquons que cette description n'apparaît pas pour nourrir l'imaginaire du lecteur mais plutôt afin d'anticiper l'action du personnage et mieux enchaîner les péripéties.

Dans *Malicroix*, la description du domestique du grand-oncle, qui se nomme Balandran, en est l'illustration, c'est-à-dire qu'elle laisse entrevoir le rôle que va jouer le personnage dans la suite du roman :

« Balandran était plus petit que moi, et maigre ; mais d'une maigreur brune, âpre, toute en cordons nerveux, en muscles nets. Déjà dans l'âge, gris, et de poils broussailleux. Des sourcils énormes ; ils se hérissaient au-dessus du regard, serré au cœur de la prunelle : un point vif et patient d'attention défiant, qui luisait sans faiblir, dans une étonnante immobilité »⁸³.

⁸⁰ Vincent JOUVE, *Poétique du roman*, *Op.cit.*, p. 88.

⁸¹ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 32.

⁸² Henri BOSCO, *Sabinus*, *Op.cit.*, p. 35.

⁸³ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 33.

Ainsi, cette description accorde un rôle secondaire au domestique. En effet, tout au long du récit, ce personnage s'emploie discrètement à servir son maître en lui cherchant du bois et si son maître l'interroge, sa réponse est laconique. Dans un passage, le protagoniste, en arrivant dans l'île, essaye d'entamer une discussion avec Balandran. C'est ainsi qu'il lui annonce : « *Balandran, il pleut ce matin* »⁸⁴ et tandis que le personnage est de nature taciturne, comme la description physique laisse entrevoir, il réplique : « *C'est la saison* »⁸⁵.

Ou encore la description du personnage dans *Hyacinthe*. A travers cette technique, le protagoniste fait alors le lien entre le portrait physique et le portrait moral de Hyacinthe :

« Il me semble qu'elle est très belle. Je ne saurais dire comment. Quand elle s'assied devant le feu, elle l'est. A d'autres moments aussi. Quelques fois elle perd cette beauté. On dirait que, du fond d'elle-même, une main monte et la lui retire. Il ne reste alors de son visage qu'un masque clos à l'air soucieux, comme d'une bête qui a peur »⁸⁶.

Le portrait, dans un récit, remplit d'abord une fonction référentielle dans la mesure où il permet au lecteur de s'imaginer le personnage, tel que le montre la description suivante dans *Sabinus*, une peinture qui n'ajoute rien à la compréhension de l'histoire, mais concourt à planter un décor réaliste :

« Car sur le siège avant s'étalait une énorme négresse. Vêtue d'étoffes éclatantes, coiffée d'un madras à cornes pointues, elle rayonnait des couleurs les plus vives, le jaune, le vert, l'indigo, le rouge sang. C'était un monstrueux bouquet. Au cœur, un large et hilare visage d'un noir huileux, lisse, plein de lippu, s'épanouissait. Il s'épanouissait en regardant, en face, les voyageurs du siège arrière »⁸⁷.

Ensuite une fonction narrative ou explicative, qui a pour vocation de mettre en valeur l'être fictif à un moment donné de l'histoire. En outre, la fonction symbolique précise le poids ancestral du portrait psychologique ou moral du personnage décrit. La

⁸⁴ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 39.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 114.

⁸⁷ Henri BOSCO, *Sabinus*, *Op.cit.*, p. 34.

description physique de maître Dromiols, personnage emblématique du roman *Malicroix* est à cet égard significative :

« Maître Dromiols m'apparut, tout vêtu de vert, dans une ample redingote. Il avait un grand col aux bouts cassés, cravaté plusieurs fois de noir. Un minuscule médaillon épinglait la cravate. Le front vaste et haut, se plissait au-dessus des arcades sourcilières ; les cheveux étaient drus et bruns ; ils s'argentaient aux tempes. Pas de sourcils. Des yeux petits, marron, au regard plein, concret ; des yeux qui ne s'égarèrent pas d'une pensée à l'autre ; mais qui pesaient... »⁸⁸.

Dans ce passage, nous remarquons que le narrateur s'attarde sur la description vestimentaire du personnage apportant à l'histoire des éléments importants quant au rôle de ce dernier, puisque « *Le portrait vestimentaire (la référence à l'habit) renseigne non seulement sur l'origine sociale et culturelle du personnage, mais aussi sur sa relation au paraître* »⁸⁹. Grâce à ce procédé, le narrateur donne de la valeur et de l'épaisseur au personnage mais aussi un poids par le biais des menus détails, d'où son rôle dans le récit. Le personnage Maître Dromiols symbolise le poids des ancêtres en ce qu'il incarne le légataire chargé de la transmission de l'héritage, selon George CESBRON : « *Sa verve nous donne l'impression qu'il a connu personnellement tous les ancêtres, collatéraux et descendants défunts du testateur défunt, et il nous paraît plus vieux que tous ces morts* »⁹⁰. Ainsi, « *Son appartenance à une série de "trois générations de notaires" le place quasiment au rang des immortels* »⁹¹.

Au début du roman, Maître Dromiols décrit la situation à Martial⁹² le protagoniste, puisque George CESBRON explique que

⁸⁸ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 66.

⁸⁹ Vincent JOUVE, *Poétique du roman*, *Op.cit.*, p. 89.

⁹⁰ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, recherches dirigées par George Cesbron professeur à l'Université d'Angers, Université d'Angers, U.E.R des Lettres et des Sciences Humaines, 1986, p. 116.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² La situation se présente comme suit : Martial doit séjourner dans l'île pendant trois mois et sans en sortir pour pouvoir bénéficier de son héritage. Il s'agit d'une entreprise semée d'obstacles.

« Par sa fonction, le notaire est un servent de la mort, puisqu'il célèbre les rites de la passation de pouvoirs au dernier vivant ; on peut même dire que cette fonction le conforte dans son indestructibilité : visiblement, il prend plaisir à raconter l'histoire mouvementée de la lignée Malicroix »⁹³.

En lisant la lettre du testament de son grand-oncle, le notaire déclare :

« Moi Odéric Thierry Cornélius de Malicroix, j'ai écrit de ma main, ce testament [...]. Mégremut viendra dans l'île et habitera ma maison. Il aura de toute jouissance, aussi sur les eaux qu'en terre ferme. Mon homme, Balandran, le servira. Mégremut s'engage d'honneur à demeurer dans l'île sans jamais en sortir, pendant trois mois, à dater de son arrivée »⁹⁴.

Bien que ce personnage ne soit autre qu'un notaire censé rapporter les mots du défunt pour disparaître ensuite, il demeure un obstacle à la réussite ou alors à l'obtention de l'héritage de Martial, d'où sa description minutieuse qui symbolise son importance dans l'intrigue. En effet, à maintes reprises, le notaire essaye par tous les moyens de décourager le protagoniste et le pousser à quitter l'île et subséquemment abandonner le legs laissé par le grand-oncle. Nous développerons ce point dans le quatrième chapitre de cette partie.

Ensuite, intervient la description morale dans *Sabinus*, décrivant l'acteur principal qui n'est autre que Sabinus :

« Créature surchargée de soi jusqu'à ne plus laisser en soi un alvéole vide de substance humaine, quelle stupeur ! Mais aussi que de points nouveaux vulnérables ! Car être vraiment soi, ce n'est pas nécessairement être devenu courage, vigueur, force triomphante. C'est malgré tout n'être que soi, et ne porter, peut-être, que sa faiblesse et sa pusillanimité naturelles à leur perfection »⁹⁵.

Cette description joue un rôle primordial dans le récit. L'analyse psychologique du personnage contribue à déterminer la relation existant entre ce dernier et le lecteur. A cet égard, Vincent JOUVE pose que « *L'intérêt du portrait psychologique est de créer un*

⁹³ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 116.

⁹⁴ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, pp. 80-81.

⁹⁵ Henri BOSCO, *Sabinus*, *Op.cit.*, p. 48.

*lien affectif entre le personnage et le lecteur : il suscitera, selon les cas, admiration, pitié ou mépris »*⁹⁶, sans pour autant négliger l'aspect du réel qui prend forme.

La dernière fonction est la fonction esthétique laquelle donne une précision sur la beauté ou la laideur des personnages décrits. Par l'entremise de cette description, l'auteur nous fait vivre l'instant à travers un va-et-vient entre le beau et le laid. Cette peinture contrastée nous donne des détails, tantôt sur l'objet décrit, tantôt sur le personnage à travers lequel cette description s'opère, ainsi que l'atteste ce passage descriptif de *Hyacinthe* :

« Il me semble qu'elle est très belle. Je ne saurais dire comment. Quand elle s'assied devant le feu, elle l'est. A d'autres moments aussi. Quelques fois elle perd cette beauté. On dirait que, du fond d'elle-même, une main monte et la lui retire. Il ne reste alors de son visage qu'un masque clos à l'air soucieux, comme d'une bête qui a peur »⁹⁷.

A ce niveau, un portrait, et selon l'importance du personnage, peut comporter les éléments suivants : le nom, le prénom, l'âge, la tenue vestimentaire, le caractère, les manies, les vices, les craintes, le courage, la profession, les états d'âme, l'amitié et les fréquentations. Ces indications signalétiques identifient le personnage décrit. Par ailleurs, elles contribuent à la compréhension de la trame narrative, tout en dévoilant l'identité du personnage, un point que nous développerons au cours de la deuxième partie.

Le personnage participe aussi à rendre l'histoire vraisemblable. Certains détails, certains traits suscitent chez le lecteur cette impression du réel, Michel RAIMOND affirme que « *Les romanciers, pour faire vivre leurs personnages, ont recours à des truchements divers : le monologue intérieur, qui nous plonge dans l'intimité de leur conscience, ainsi que la forme du discours indirect libre, l'analyse psychologique, l'indication d'un geste ou*

⁹⁶ Vincent JOUVE, *Poétique du roman*, *Op.cit.*, p. 90.

⁹⁷ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 114.

*d'un comportement... »*⁹⁸. Et enfin, le personnage n'est plus cet être parfait qui ne souffre d'aucune faille. Bien au contraire, force est de constater que le lecteur est bien plus attiré par cette imperfection, Michel RAIMOND mentionne que

« Nous avons maintenant tendance à nous plaire davantage à des héros dont la psychologie est complexe : les romanciers français, comme leurs lecteurs, ont été marqués par la conquête de la psychologie moderne : ils étaient dès lors conduits à suggérer les complexités de la conscience et l'ambivalence des sentiments »⁹⁹.

Ainsi le lecteur préfère chercher la signification des choses, aller vers la personnalité énigmatique de son personnage. Pour ainsi dire, le lecteur s'emploie à être perspicace, à l'affût des indices textuels.

Dans la description, mis à part le personnage, bien d'autres éléments sont décrits. Bien évidemment, nous sous-entendons les objets qui engendrent une multitude de sélections sémantiques à l'image de la lampe.

5- La description de la lampe

Dans l'espace domestique, il existe plusieurs objets décrits. Ces objets, de prime abord, semblent être superficiels, faisant partie d'un décor, mais le narrateur leur attribue une importance. Dans cette optique, quel est le message que l'auteur aimerait faire passer à travers la valorisation d'un objet banal ? En effet, ces objets propres à l'univers domestique ont autant d'importance qu'un personnage.

Dans les deux romans de BOSCO : *Hyacinthe* et *Les Balesta*, nous assistons à une caractéristique singulière, celle de la place qu'occupe un objet usuel qui est une lampe dans la trame narrative. Dans *Hyacinthe*, nous relevons l'importance que donne le personnage

⁹⁸ Michel RAIMOND, *Le Roman, Op.cit.*, p. 199.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 206.

principal à sa lampe et à celle du voisin : celle-ci le suit, lui donne des informations et le hante, ainsi que l'illustre la séquence descriptive suivante :

« C'est alors que la lampe prit tout à coup une importance inattendue. Non pas que son éclat fût devenu plus vif au sein de ces ténèbres précoces [...], mais la lumière qu'elle répandait semblait plus familière [...]. J'y voyais la lampe : c'est elle qui me retenait [...]. Je voyais la lampe. Elle vivait [...]. Seule la lampe me hantait [...], dès lors ce n'était plus, pour moi, simplement une lampe rustique, mais un état d'âme modeste »¹⁰⁰.

La lampe est désormais un objet qui a de la valeur, souvent présente, contribuant au déroulement de l'histoire. Dans cette séquence, sa description est surprenante, un simple objet fait office d'un symbole familier. A présent, la lampe fait partie du patrimoine. Elle est au centre de son attention par sa présence et par sa lueur. Cette présence qui nourrit sa réflexion, rend cette source de lumière plus vivante que jamais. En effet, « *Elle vivait* »¹⁰¹ et pas seulement, dès lors, elle possède une âme et elle le « Hantait ».

En outre, ledit objet fournit des éléments nouveaux au récit. Nous retrouvons cette fonction dans *Les Balesta*. A travers la description de l'univers domestique, la lampe acquiert une valeur autre que sa vocation décorative et fonctionnelle, à savoir une source de lumière. Mieux encore, elle se substitue au personnage porteur d'informations car à travers elle, le narrateur peut faire irruption dans la vie de ses voisins sans heurter pour autant leur vie privée.

Dans un long passage, le personnage s'engage dans la description de la lueur de la lampe de chaque demeure affirmant qu'il y existe une source lumineuse spécifique pour chaque luminaire. Dans cette séquence, il convient de relever l'emploi de l'adverbe « Mélancoliquement », qui suggère que cet objet domestique est en osmose avec les membres de la famille de cette demeure. D'ailleurs, le narrateur déclare :

¹⁰⁰ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, pp. 16-88.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 18.

« Les lampes çà et là commencent mélancoliquement à s'allumer. Il est bon d'assister à ces humbles naissances de lumières. Toutes sont faibles et économisent, chiches de leur suif, chiches de leur huile, mais chacune, si peu soit-il, éclaire une vie différente, et ainsi varie de couleur, d'éclat, de sentiment, d'une fenêtre à l'autre [...]. Il me semble ainsi que, la nuit, on discerne le secret des âmes à la clarté de leurs modestes luminaires »¹⁰².

Ensuite, le personnage entame une introspection respectueuse de ses voisins à partir de ce que la lampe donne à voir par l'entremise de sa lumière. Dans un autre passage, on mentionne la lampe tout en la personnifiant car « *Très loin de cette place obscure, où cependant sa lampe, aux nouveaux arrivants, avait donné l'unique signe d'une vigilance* »¹⁰³. Nous pouvons évoquer davantage de passages où cette source de lumière figure tel un personnage jouant un rôle important dans le déroulement de l'histoire. Citons à ce propos Marta CARAION qui conforte notre postulat :

« On peut donc d'une part constater une surabondance d'objets dans la fiction du XIXe siècle, disposés en ensembles cohérents et tissant des réseaux de significations en intercommunication ; et, d'autre part, enregistrer un reste, une série d'objets que la fonction référentielle et le mandat de caractérisation des personnages plus haut définis ne suffisent pas pour comprendre et interpréter. Dans nombre de récits du XIXe siècle, l'objet subit une mutation fonctionnelle et, après avoir abandonné sa charge utilitaire, outrepassa aussi sa mission littéraire telle que semble la lui prescrire le récit réaliste traditionnel »¹⁰⁴.

En somme, BOSCO dans ses descriptions, s'emploie à donner de la valeur à une lampe qui est présentée du début jusqu'à la fin du roman et sa fonctionnalité dépasse son rôle premier. Dans cette optique, Gaston BACHELARD souligne qu'

« Henri Bosco redonne à la lampe sa dignité d'autrefois. De cette lampe fidèle à notre être solitaire, [...] de jour, on croyait qu'elle était seulement quelque chose, une utilité. Mais que le jour faiblisse et, qu'errant dans une maison solitaire, envahie par cette pénombre qui permet seulement de circuler en tâtonnant le long des murs, alors la lampe qu'on cherche, qu'on ne trouve plus, puis que l'on découvre où l'on avait oublié qu'elle fût, cette lampe atteinte et saisie, même avant qu'on l'ait allumée, vous rassure et vous offre une présence douce. Elle vous apaise, elle pense à vous »¹⁰⁵.

¹⁰² Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, pp. 159-160.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 173.

¹⁰⁴ Marta CARAION, *Objets en littérature au XIXe siècle*, Images Re-vues[En ligne], 4 | 2007, document 1, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 24 mars 2015. URL : <http://imagesrevues.revues.org/116>, p. 5.

¹⁰⁵ Gaston BACHELARD, *La Flamme d'une chandelle*, Quadrige, Puf, Paris, 1961, p. 92.

Ce propos met en exergue l'enjeu que nous avons essayé de démontrer au cours de ce chapitre. Donc, Henri BOSCO assigne une valeur à un simple objet domestique qui habituellement est sans intérêt.

Comme nous l'avons mentionné, la symbolique est fortement présente dans la description. Outre les différentes études symboliques que nous avons entreprises plus haut, il en existe d'autres, notamment la source d'eau qui est omniprésente ainsi que celle de la maison que nous aborderons avec plus de détails dans le troisième et le quatrième chapitre de la deuxième partie en raison de leurs enjeux identitaires.

La symbolique est signifiante dans l'œuvre sélectionnée. C'est dans cette optique que nous allons y consacrer deux chapitres dans la deuxième partie. Ce procédé d'écriture s'inscrivant dans une perspective identitaire, il serait donc plus adéquat d'évoquer la relation entre la symbolique et l'identité dans la partie qui est consacrée à cette dernière. Hormis la dimension symbolique, il existe un autre aspect, celui de la description des lieux.

6- Description des lieux

Communément, la description des lieux permet d'imaginer, de voir, de se projeter dans l'espace du personnage. Il existe deux sortes de descriptions de l'espace : il y a l'espace clos où le personnage se trouve constamment dans un lieu fermé, comme une chambre, une salle, etc., ou alors un espace ouvert, où le personnage est libre dans ses déplacements, multipliant les va-et-vient d'un lieu à un autre, ainsi que l'atteste Roland BARTHES :

« Espace de sécurité où aucune intrusion du voisin n'est tolérée. Chaque sujet est dominant chez lui [...]. La notion de territoire rend compte de l'opposition public/privé. C'est une opposition qui a des aspects historiques, idéologiques [...]. Le privé c'est le territoire. Il peut y avoir des cercles concentriques, c'est-à-dire un territoire dans un territoire :

domaine → maison (domestiques agricoles exclus) → chambre (tous les habitants de la maison n'y sont pas admis) → lit »¹⁰⁶.

Citons à titre d'illustration *Les Balesta* où les personnages sortent de chez eux pour aller à l'église ou vers les bois, afin de regagner leurs maisons. Dans cet exemple, la description évoque un espace ouvert.

Par ailleurs, dans *L'Enfant et la rivière*, l'enfant qui est le personnage principal, fugue à la découverte d'une île, représentant jusqu'à la fin de l'intrigue l'espace dans lequel évolue l'histoire. Dans ce cas de figure, il est question d'espace clos qui est l'île. Ainsi, avec la description du lieu, le narrateur nous donne des précisions sur le personnage ? L'espace joue-t-il un rôle qui est celui de l'identification du personnage ?

L'omniprésence des lieux de culte nous informent de la place qu'occupe la spiritualité dans la vie du personnage. L'emblème de la religion est présent sous plusieurs formes dans les romans, mais ce qui prédomine c'est manifestement l'église. La maison du seigneur doit en effet apparaître dans l'histoire : au cours d'une balade ou lors d'un égarement du personnage. En effet, « *Parmi les repères spirituels qui servent à orienter le héros vers la voie de l'illumination, le sanctuaire occupe une place privilégiée* »¹⁰⁷. Le personnage est en adoration pour ce genre d'endroit privilégiant les incantations religieuses et les psalmodies dans les sanctuaires. En outre, « *Bosco partage avec Chateaubriand un goût certain pour les cérémonies religieuses* »¹⁰⁸. Autrement dit, « *Les prières abondent dans l'œuvre de Bosco* »¹⁰⁹, autant d'attributs constitutifs de son identité, un aspect que nous aborderons dans le troisième chapitre. Ainsi, l'espace joue un rôle primordial quant à l'identification du personnage.

¹⁰⁶ Roland BARTHES, *Comment vivre ensemble cours et séminaires au collège de France (1976-1977)*, Seuil, Paris, 2002, p. 93.

¹⁰⁷ *Henri Bosco mystère et spiritualité*, librairie José Corti, 1987, actes du III^e colloque international Henri Bosco (Nice, 22-24 Mai 1986), p. 237.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 224.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 225.

Dans la description, il arrive parfois que le personnage, en se rapprochant d'un objet, en le touchant, en le sentant, évoque pour lui un proche ayant disparu. Au cours du sous-chapitre suivant, nous aborderons cet aspect qui est celui de la mémoire filiale ou ancestrale des objets.

7- La mémoire filiale ou ancestrale des objets

La mémoire de l'objet sous-entend tout élément figurant dans l'histoire du personnage qui lui fait rappeler un proche décédé. L'objet dans ce cas-là n'est pas décoratif mais il a vocation à remplacer, à combler un vide ressenti après la perte d'un être cher. Cette relation personnage/objet remplace l'absence, et ce, par le toucher, par l'odorat et fait surgir des réminiscences chez le personnage. A cet égard, il est à noter la présence d'analepses qui rapprochent ou font fusionner deux circonstances temporellement éloignées, ainsi qu'en témoigne le personnage : « *Le vrai sommeil de mes pères m'enveloppa, [...] je vois, j'entends, je sens la présence des êtres [...]. Je flotte entre deux mondes* »¹¹⁰. A cet égard, Marta CARAION explique :

« L'objet de mémoire individuelle est à la fois fétiche et relique : il se substitue à l'être disparu, donnant à l'absence la forme d'une présence. L'objet comble le manque, dévie l'attention et vaut pour la personne dont il est le souvenir, tout en signifiant l'irréparable perte »¹¹¹.

Cette citation rappelle manifestement le lit du grand-oncle perdu dans *Malicroix*. Ce meuble sert à rappeler le mort auprès du personnage, invoquant ce proche disparu qui l'avait longtemps utilisé, ainsi que l'avoue le personnage :

« C'était le lit d'un mort ; on n'en pouvait douter. Là on avait étendu le vieux Malicroix, les mains jointes. [...] pris que j'étais par la vue si concrète de ce lit de fer. Elle me retenait dans cette présence funèbre ; et de ce meuble, peint en gris, aux maigres formes, me venait

¹¹⁰ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 24.

¹¹¹ Marta CARAION, *Objets en littérature au XIXe siècle*, *Op.cit.*, p. 15.

une sensation de réalité telle, qu'à distance, je le touchais. Ce contact, pourtant imaginaire, me hérissait la chair d'épouvante : ce lit, c'était le mort lui-même »¹¹².

Le lit est pour le personnage un objet de l'horreur lui rappelant son grand-oncle ou précisément un mort. Ce faisant, comment a-t-il pu se mettre dans un lit de mort, un lit d'un corps sans âme, au visage pâle et au corps raide. George PEREC déclare à ce propos :

« Le lit est donc l'espace individuel par excellence, l'espace élémentaire du corps, celui que même l'homme le plus criblé de dettes a le droit de le conserver : les huissiers n'ont pas le pouvoir de saisir votre lit ; cela veut dire aussi, et on le vérifie aisément dans la pratique, que nous n'avons qu'un lit, qui est notre lit ; quand il y a d'autres lits dans la maison ou dans l'appartement, on dit que ce sont des lits d'amis, ou des lits d'appoint. On ne dort bien, paraît-il, que dans son lit »¹¹³.

Le lit, à ce niveau, ne saurait appartenir à plusieurs personnes. C'est dans cette optique que le personnage est mal à l'aise, non seulement ce n'est pas son lit mais celui-ci appartient à un mort. Ainsi, cette couchette recèle une double contrainte : la première est celle de son étrangeté et la seconde est celle de sa mémoire, de son passé, de ce qui était antérieur au personnage, notamment quand il déclare : « *Je fus, en ce lit inconnu de mon corps et qu'un autre longtemps avait hanté* »¹¹⁴. Dans *Malicroix*, il est clair que le lit est un objet qui se prête à deux représentations inconciliables, George CESBRON atteste que « *Le lit est d'abord le lit de la mort, le lit funéraire, objet d'une sorte de vénération morbide et captivante, et à la fois objet de peur, d'une crainte singulière* »¹¹⁵.

A ce niveau, le narrateur évoque des termes tels que « Présence funèbre », « Peint en gris », « Je le touchais » (en parlant du mort), « Hérissait la chair d'épouvante », « Le mort lui-même ». Ce lexique s'apparente à la frayeur et à l'effroi. En outre, la couleur grise est symbole de deuil et de tristesse. Selon *Le Dictionnaire des symboles* :

¹¹² Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, pp. 21-22.

¹¹³ Georges PEREC, *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris, 2000, pp. 33-34.

¹¹⁴ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 25.

¹¹⁵ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 97.

« La couleur grise, faite en égales parties de noir et de blanc, désignerait dans la symbolique chrétienne, selon F. Portal, la résurrection des morts [...]. C'est la couleur de la cendre et du brouillard. Les Hébreux se couvraient de cendre pour exprimer une intense douleur. Chez nous, ce gris cendre est une couleur de demi-deuil »¹¹⁶.

Ainsi, le passage cité plus haut dans *Malicroix* ne désemplit pas d'expressions, de termes qui renvoient à la terreur, à la peur et au deuil, faisant vivre au lecteur ce moment horrifiant. En revanche, ce lit qui, au départ, était si repoussant, si effrayant, change complètement d'apparence. D'ailleurs, le protagoniste se l'approprie, se sent heureux et n'hésite point à se confier :

« Je m'allongeai sur le lit, où le vrai sommeil de mes pères m'enveloppa [...]. Je restai un moment allongé sur mon lit [...]. Je ne reprends une connaissance diurne de ma vie que par des sensations successives qui viennent, enveloppées dans un sentiment de bien-être grandissant, et de retour heureux »¹¹⁷.

George CESBRON souscrit à cette conception et avance le propos suivant :

« Ensuite chose étrange, le lit repoussant et terrifiant devient accueillant, prend visage plus humain. Il devient un microcosme intime de la maison : l'homme y trouve par le sommeil le repos ; il oublie ses maux, fait abstraction du monde extérieur pour y retrouver une paix tant physique qu'intérieure »¹¹⁸.

Dans cette perspective, le lit est valorisé, c'est un lit confortable. Propice à la méditation, ce dernier provoque pour le personnage un repos de l'âme, il oublie ses problèmes et ses peurs quotidiens. A l'instar de la maison, ce meuble destiné au coucher joue un rôle protecteur, d'une façon différente de celle de la maison certes, mais il prémunit le personnage épuisé qui a le moral toujours en action et analyse tout ce qui l'entoure. S'allonger sur ce lit pour ensuite retrouver un sommeil apaisant lui provoque une sensation exaltante. Ainsi, la maison et le lit reflètent le même retentissement dans la vie

¹¹⁶ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Le Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont S.A et Jupiter, Bouquins, Paris, 1982, p. 487.

¹¹⁷ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, pp. 24-25.

¹¹⁸ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 97.

du personnage principal, mais « *La différence entre la maison et le lit est caractérisée par l'état de veille ou celui du sommeil. Mais tous deux favorisent une "intimisation"* »¹¹⁹.

Aussi étonnante que cette situation puisse paraître, d'un moment à l'autre, le lit provoque une sensation et son contraire : au début il est effrayant mais il devient apaisant.

Dans *Les Balesta*, Melchior a perdu son grand amour Elodie. Pour conjurer ce mal-être, le personnage se met à façonner le visage de la statue d'une vierge qu'il possédait, lui attribuant l'apparence de la femme qu'il a perdue. Le personnage espérait à travers cette entreprise faire ressusciter sa bien-aimée dans les moindres recoins de la maison. Une autre amie de Melchior entre dans sa maison et, face à cette statue, reste sans voix : « *Elodie encore vivante, mais prise dans une idée surnaturelle, celle de la vierge elle-même* »¹²⁰. Cette situation est tellement inédite que sa sœur Philomène ne peut demeurer sans exprimer son admiration : « *Mon Dieu, s'écria Philomène stupéfaite, mais c'est Elodie ! Elodie déguisée en Sainte Vierge !* »¹²¹.

De ce fait, les personnages utilisent et/ou confectionnent des objets de substitution afin de combler cette absence et sentir une présence qui les apaise et concourt à permettre de retrouver ces moments fugaces de bonheur vécus jadis en compagnie de cet être cher à jamais perdu.

Il existerait même des entités abstraites qui remplacent le personnage, qui ont un rôle, une importance et même des actions à savoir le « Don » évoqué dans *Les Balesta* et *Sabinus* ou encore le secret. Cette description fera l'objet d'une analyse au cours du prochain chapitre.

¹¹⁹ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, Op.cit., p. 97.

¹²⁰ Henri BOSCO, *Les Balesta*, Op.cit., p. 226.

¹²¹ *Ibid.*, p. 304.

Dans notre corpus, le narrateur est souvent le personnage principal. Dans de nombreux passages, il évoque sa solitude, quand bien même il est en compagnie d'une personne, il ne ressent pas la nécessité d'entamer une quelconque conversation avec elle. Néanmoins, dans *Les Balesta* et *Sabinus*, le narrateur exclut tout état de solitude. Tel est précisément le propos du prochain sous-chapitre.

8- La solitude du personnage

Il arrive parfois, dans le récit, que le personnage se retrouve seul, pour une raison ou pour une autre, puis cette situation change. Mais dans notre corpus, la solitude de ce dernier est omniprésente : il rêve, il hallucine, il a des visions, il communique avec les objets mais également avec la nature. C'est dans cette perspective qu'il nous semble pertinent d'entamer une étude sur cet aspect.

De nombreuses recherches ont exploré le thème de la solitude du narrateur dans les romans d'Henri BOSCO, notamment l'article de Roger BUIS, « Henri BOSCO, Un Ecrivain pour notre temps »¹²², ou alors celui de Covadonga Grijalba CASTAÑOS, « L'Observation de l'espace dans l'univers d'Henri Bosco »¹²³. A cet égard, il est incontournable de nous appesantir sur les effets de sens que ce thème imprime dans l'espace domestique.

A ce niveau, le narrateur qui n'est autre que le personnage principal, transmet au lecteur cette solitude qu'il ressent et qui se manifeste dans le récit. D'ailleurs, le postulat ayant trait à la biographie nous amène à poser que cette réitération du champ lexical de la solitude n'est point fortuite. Celle-ci remonte à l'enfance de l'auteur, du temps où les parents de ce dernier portaient pour le travail et confiaient leur unique enfant Henri à sa tante. Cette conception ressort plus tard dans les écrits de l'écrivain ; Daniel WELZER-

¹²² Disponible à l'adresse suivante : Disponplasticites-sciences-arts.org/PLASTIR/Buis.pdf.

¹²³ Disponible à l'adresse suivante : [publica.webs.ull.es/.../08%20\(Covadonga%20Grijalba%20Castaños\).pdf](http://publica.webs.ull.es/.../08%20(Covadonga%20Grijalba%20Castaños).pdf).

LANG précise que « Rien n'est anodin, [...]. Les événements qui jalonnent nos vies s'inscrivent à un moment ou à un autre dans nos logements »¹²⁴. Il en résulte que cette solitude ressentie n'est que la manifestation du mal-être éprouvé antérieurement.

Cette solitude est profusément visible dans presque tous les romans. A titre d'exemple, dans *Malicroix*, dès les premières pages, le personnage nous informe de sa solitude en déclarant : « Ce Malicroix [...], créait en moi une solitude »¹²⁵, ou encore : « Car j'entrais à mon tour dans la solitude »¹²⁶, mais avoue l'existence de la « Solitude du frisson, du froid. Car rien ne donne plus que le frisson, le froid, l'impression de la solitude »¹²⁷. Le personnage est tellement solitaire que tout autour de lui semble être dépouillé, il précise : « Il n'y a pas deux temps pareils de solitude »¹²⁸, encore : « Dans cette maison solitaire »¹²⁹. Et enfin, il souligne : « Ce toit solitaire au milieu des bois »¹³⁰.

Le même procédé est manifeste dans *Un Rameau de la nuit*. D'abord à propos de la solitude du personnage, il déclare : « Je les ai réglés de façon à me réserver les avantages de quelque solitude »¹³¹, et ajoute à propos de la solitude de l'environnement : « Le charme de la place solitaire »¹³², ou encore : « Un cerf solitaire buvait près d'un saule »¹³³. Enfin, le roman *Hyacinthe*, dans lequel existe le même procédé, le narrateur avance : « Je retrouvais la solitude »¹³⁴. Plus loin, il témoigne : « Cette cheminée lourde me donnait le

¹²⁴ Daniel WELZER-LANG, Jean-Paul FILIOD, *Les Hommes à la conquête de l'espace-- domestique: du propre et du rangé*, VLB, 1993, p. 229.

¹²⁵ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 15.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 42.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 61.

¹³¹ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 41.

¹³² *Ibid.*, p. 22.

¹³³ *Ibid.*, p. 28.

¹³⁴ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 34.

sentiment de ma solitude »¹³⁵. Et enfin, il atteste : « *Je ne percevais pas autour de moi l'étendue d'une solitude, j'étais moi-même la solitude* »¹³⁶.

La solitude du personnage est patente, mais il a semblé nécessaire à l'auteur de nuancer cette perception à ses lecteurs. Le narrateur affirme que le protagoniste n'est, en réalité, jamais seul. Ainsi le personnage est constamment en relation avec ses proches, vivant avec eux ou les sentant présents par la pensée. Dans *Les Balesta*, le narrateur/personnage principal s'adresse à tous ceux qui le croient seul, il les informe que bien au-delà de toute apparence, il n'est bien évidemment pas livré à lui-même, il est accompagné par ses proches et souligne : « *Ah ! Si au-delà du visible, ils distinguaient les créatures qui me hantent, ils sauraient bien que je ne suis pas solitaire* »¹³⁷. Différents indices montrent l'enjeu des relations familiales. L'évocation de l'héritage par exemple est le détail par excellence qui illustre ces liens étroits et privilégiés.

Les autres marqueurs attestent de la présence de la solitude, et tout ce qui se rapporte à cet état renvoie à l'absence de sa famille. Dans deux de ses romans, en l'occurrence *Les Balesta* et *Sabinus*, l'auteur n'a point évoqué sa solitude en citant sa famille, ses secrets et l'histoire de ses ancêtres ; ainsi, en leur compagnie, il ne se sent plus délaissé. Dès l'*incipit* du roman *Les Balesta*, il s'adresse à ses lecteurs en leur annonçant qu'il n'est pas seul : « *Si j'étais vraiment seul, tel que les autres croient me voir ?...Ah ! Si au-delà du visible, ils distinguaient les créatures qui me hantent, ils sauraient bien que je ne suis pas solitaire. Mon isolement, ma sauvagerie s'offrent seulement aux regards sans pénétration* »¹³⁸.

¹³⁵ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 34.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹³⁷ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 15.

¹³⁸ *Ibid.*

La solitude du personnage s'apparente à l'absence de sa famille. D'ailleurs, cet état signifie que dans les romans où il n'évoque pas les soubresauts de ses proches, une occurrence lexicale y est associée. Par ailleurs, dans les deux romans cités plus haut, le narrateur n'évoque pratiquement pas un mot sur la solitude. Le lecteur ressent que le personnage/narrateur, en parlant de sa famille, ne se sent plus esseulé et demeure comblé par ses souvenirs et par ses pensées les plus lointaines :

« ...Mais je m'aperçois tout à coup que je parle inexactement, car je dis : "nous", alors que je raconte des événements qui se passaient, il y a de ça un bon siècle, et donc je n'ai pas connu un seul personnage... cependant, je me fais l'effet d'être l'un des leurs. Je les vois si bien que j'oublie les abîmes du temps et de la mort qui nous séparent. De simple historien je deviens acteur. Déjà je prends part à ces vies dont je m'apprête à raconter la modeste histoire... Certes, ces gens, ce sont les miens, aïeuls, aïeules, grands-parents, grands-oncles, tantes et vieux cousinages, mais tous passés dans le pays des Ombres »¹³⁹.

Dans ce contexte, à travers la présence du pronom possessif « Miens », le personnage marque son appartenance aux siens et à leur passé commun. Il le dit d'ailleurs, « Je m'aperçois tout à coup que je parle inexactement, car je dis : "nous" ». Les gens dont il parle sont morts bien avant sa naissance, c'est-à-dire qu'il ne les a jamais rencontrés, juste entendu parler d'eux, se sentant très proche de ces personnes au point d'imaginer et de sentir qu'il a vécu en leur compagnie. Ainsi qu'il le déclare dans la même citation : « De simple historien je deviens acteur ». Ayant entamé des recherches, on lui a parlé de ses proches, et d'un coup, il se sent vivant auprès de ces gens alors qu'ils sont « Tous passés dans le pays des ombres ». C'est dans cette logique que le narrateur avoue qu'il n'est pas seul. Bien que les apparences soient évidentes, la réalité en est autre.

Quoique le protagoniste soit solitaire, il arrive que des personnages féminins se manifestent dans les romans. Tel est l'objet du point suivant.

¹³⁹ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 14.

9- Le personnage féminin

Comme nous l'avons démontré précédemment, le protagoniste est solitaire. Néanmoins, il arrive qu'il soit en contact avec d'autres personnages féminins. Cet aspect nous semble important compte tenu de la spécificité de leur profil. Dans une interview parue dans *Les Cahiers de Bosco*, interrogé sur la place qu'occupe la femme dans son œuvre, BOSCO répond sans ambages : « *La femme a une importance considérable, aussi importante que celle de l'homme, quelques fois plus du reste* »¹⁴⁰. De ce fait, le rôle du personnage féminin dans l'œuvre de BOSCO est parfois même plus important ou plus imposant que celui de son pendant masculin. De la tante Philomène aux différentes apparitions féminines que nous aurons l'occasion d'évoquer, le personnage féminin jouit d'une présence singulière.

Le protagoniste est constamment confronté à des situations dramatiques quand il est en contact avec la gente féminine. En effet, dans notre corpus, il rencontre une femme mais la relation ne dure pas : soit cette relation est complexe ou alors complètement impossible à l'image d'*Un Rameau de la nuit*, dans lequel le protagoniste prend la place de son défunt oncle pour séduire la femme de ce dernier. Ce qui amène le personnage principal à s'interroger finalement sur l'authenticité des sentiments de celle-ci envers lui, s'il s'agit plutôt d'une simple projection dans l'image de son oncle :

« N'est-ce pas que c'est moi que vous aimez ? Elle demeura un moment immobile, puis souleva la tête. Je sentis ses bras me quitter ; son épaule fondit, ses hanches disparurent, et tout à coup je me retrouvai seul. Je tendis la main pour la ressaisir. Je ne rencontrais que le vide. Je l'appelai. Je le fis à voix basse, à cause de Mus. Rien ne me répondit. Je n'osai bouger. Mon genou toucha cependant la dalle contre laquelle je l'avais trouvée ; et soudain je compris. Je savais maintenant où j'étais. Une lucidité subite suppléait aux lumières voilées d'une nuit si étroitement close »¹⁴¹.

¹⁴⁰ *Les Cahiers de l'amitié Henri Bosco n°16*, Université de Nice bibliothèque de l'Université Section-Lettres, couverture de cul-de-lampe réalisé par Liliane Marco, 1978, p. 46.

¹⁴¹ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 366.

Cette interrogation décrit l'amour impossible entre le protagoniste et le personnage féminin. En effet, dans ce roman, le personnage principal se retrouve dans la maison de son défunt oncle, et sa fiancée d'autrefois retrouvant à travers lui son ancien amour. Elle qui voyait dans ses yeux, les yeux de son oncle, et le soupirant croyait aveuglément qu'elle avait des sentiments pour lui. Cette découverte anéantit le protagoniste ahuri en réalisant que sa dulcinée est restée éperdument attachée à son oncle perdu.

Melchior, le protagoniste du roman *Les Balesta*, perd son amour, cette perte survient dans des conditions mystérieuses. Il vivait une relation parfaite et secrète avec elle quand une autre femme qui voulait se marier avec lui tenta de briser cette union. En la dénonçant, ses parents quittent le village et le personnage principal sombre dans une profonde mélancolie. Se retrouvant sans cet amour, il ne peut plus supporter cette situation contraignante.

Le narrateur témoigne que « *La journée du lendemain fut si mauvaise que Melchior, fiévreux, dut garder la chambre. [...] Méjemirande¹⁴² visita Melchior, qui allait fort mal. Il lui prit le pouls. Le pouls lui parut exécration* »¹⁴³. Face à cette nouvelle, le protagoniste n'a plus de force. Fébrile, il se retrouve immobilisé dans son lit en pleine dépression. Cet état l'exhorte à se fiancer avec une autre femme qui semble être diabolique. La sœur du personnage principal, en la voyant, l'a décrite :

« Ameline en effet, présente là par tout son corps qui était grand, précis, tangible, abolissait comme toujours cette présence par ce vide incompréhensible des yeux qui, au pire du drame, la transportait ailleurs. Ils ne laissaient sur terre que sa vaine forme, insensible aux menaces. C'était la deuxième fois qu'elle rencontrait Ameline, et aussi la deuxième fois qu'elle constatait ce néant limpide au fond de ces yeux. Plus tard, elle confiera à Méjemirande qu'Ameline, à ce moment-là, avait l'air d'une somnambule remontée par hasard de l'autre monde »¹⁴⁴.

¹⁴² Méjemirande est le meilleur ami du personnage principal Melchior, dans *Les Balesta*.

¹⁴³ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, pp. 102-104.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 304.

Cette description nous donne des détails sur la personnalité d'Ameline. Ses yeux inspirent la méfiance et il semble même que son âme vienne de l'au-delà. En outre, même les menaces n'ont aucun impact sur elle, et Melchior était condamné à rester avec elle contre son gré. Autrement dit, ce protagoniste n'a point de chance avec les femmes et vers la fin de l'histoire il se retrouve seul.

En somme, nous avons l'exemple de *Malicroix* dans lequel une femme rentre en scène dans le but, du moins ce qu'en pense le personnage principal, de le soigner, de s'occuper de lui et le faire évader de l'île, notamment quand il mentionne : « *Le beau visage ne m'offre qu'un masque. Mais la main est légère à mon front, à ma face. Calme, de la pointe des doigts, elle effleure ma tempe, et descend en prenant la fièvre de ma face* »¹⁴⁵. Le personnage principal commence à l'apprécier, pour se rendre compte vers la fin qu'elle n'était pas sincère, que c'était juste de la manipulation. Comme le dit, à ce propos, le notaire : « *La fille aussi a bien servi, ajouta-t-il, en levant sur oncle Rat son œil fauve. Il manquait une fille à cette histoire. Le bon serviteur y était mais sans fille on n'arrive à rien* »¹⁴⁶.

Par contre, la fonction attribuée à la sœur du personnage consiste à le protéger. Une femme qui est toujours au petit soin de son petit frère, elle le défend et s'inquiète pour lui, parfois même, le lecteur a l'impression qu'elle est sa mère de substitution. Nous consacrerons à ce personnage atypique une partie dans le deuxième chapitre de cette partie.

Ainsi l'apparition de la femme dans l'écriture bosquienne s'opère sur le mode pathétique. Cette femme agrmente et bouleverse la vie du protagoniste et repart en lui laissant ses traces.

¹⁴⁵ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 243.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 264.

Conclusion

En guise de conclusion à ce chapitre, il est judicieux de poser qu'Henri BOSCO s'est attaché à décrire l'identité de chaque objet, chaque lieu, chaque personnage, tout en mettant en valeur sa filiation. L'auteur s'attache aux vraies valeurs de la vie, en l'occurrence la sacralité des liens familiaux. Dans ce chapitre, nous nous sommes attardé sur les relations qu'entretient le personnage avec sa famille. Les descriptions manifestes illustrent l'importance de cette relation. Dans certains romans, notamment *Malicroix*, *Un Rameau de la nuit* ou encore *Hyacinthe*, le protagoniste est seul mais s'invente des personnages et des présences.

Dans d'autres romans, à l'image de *Sabinus* et *Les Balesta*, l'auteur met en scène des personnages qui semblent être inspirés de l'imaginaire du romancier. Dans cette perspective, pour vaincre sa solitude, dans quelle mesure ce phénomène de recreation chez les personnages rappelle-t-il le roman familial ? Tel est l'objet du chapitre suivant au cours duquel la thèse de FREUD relative au roman familial pourrait s'appliquer sur notre corpus.

DEUXIEME CHAPITRE

Le roman familial

Introduction

Le roman familial consiste à s'imaginer ou encore à idéaliser l'image parentale et celle de la famille. L'enfant, au cours d'une période de sa vie, a tendance à croire que ses parents ne sont pas ses parents biologiques. Ce faisant, il s' imagine descendre d'une autre famille. D'emblée, l'imaginaire dans lequel évoluent les personnages de BOSCO n'en est pas moins marqué par cette caractéristique.

Le roman familial est aussi le fait de réitérer les mêmes séquences. Cette obsession tend à inférer que l'auteur est marqué par ce qu'il répète sans cesse. La reproduction de la vie de l'auteur et l'appellation de "roman" a pour soubassement d'idéaliser la vérité, de lui conférer une dimension féérique, tel que le pense Hélène MAURUD MÜLLER : *«L'emploi du terme roman a une valeur méliorative et sans doute publicitaire : elle laisse à penser que l'histoire de cette famille est intéressante, qu'elle mérite le détour, qu'elle a peut-être même un potentiel romanesque »*¹⁴⁷.

Selon FREUD, le roman familial ne représente pas une histoire vraie, c'est le fait que l'auteur est obsédé par une période de sa vie l'ayant marqué et qui continue à le hanter jusqu'à sa reproduction inconsciente par l'entremise de l'écriture. Ainsi, pour déceler une présence du roman familial dans l'œuvre de BOSCO, il nous incombe de rassembler plusieurs éléments et relever les métaphores obsédantes. A cet égard, et selon l'article de Christian DEROUESNE, d'Hélène OPPENHEIN-GLUCKMAN et de François ROUSTANG, *« Le roman familial est une activité fantasmatique inconsciente qui se révèle à l'analyse et qui s'apparente au rêve diurne ; celui-ci, dit Freud, "corrige*

¹⁴⁷ Hélène MAURUD MÜLLER. *Filiation et écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika MARON*. Littérature. Thèse soutenue à l'Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 2009, p. 65.

l'existence »¹⁴⁸. En effet, le propos de Freud illustre notre assertion : le roman familial, bien qu'il s'inspire de la vie de l'auteur, ne s'inscrit pas dans l'identité d'une perspective autobiographique.

Pour ce faire, il nous appartient de décortiquer l'écriture en ayant recours à l'approche psychocritique. Dans cette optique, nous sommes en présence d'une scène qui n'est pas réaliste, mais qui renvoie à un sous-entendu insoupçonné. Dans une perspective comparable, Hélène MAURUD MÜLLER note que

« Dans *les Boulevards de ceinture*, le père tente d'assassiner son fils ou le fils croit que son père a voulu l'assassiner. Bien évidemment, cela ne signifie pas que, dans la vraie vie, Albert Modiano a essayé de tuer son fils Patrick, mais le sentiment de rejet et d'abandon dont a pu souffrir Patrick Modiano a trouvé cette expression romanesque. Cette tentative de meurtre est à prendre comme une métaphore. Ainsi, le roman, ce *mentir-vrai*, pour n'être pas véridique, peut être plus "vrai" que la réalité biographique »¹⁴⁹.

En outre, le roman familial puise également dans les personnages romanesques. C'est précisément dans ce sillage qu'il convient d'étudier leur psychologie sans omettre de recourir au vécu de l'auteur. Pour ce faire, l'analyse des pensées du personnage dans ses rapports avec les membres de sa famille s'avère cruciale.

Nous tenterons à travers ce chapitre de mettre en relief les détails et les séquences évoqués dans le récit. Cette entreprise rendra possible la reconstitution d'événements antérieurs marquants à partir desquels l'auteur reproduit en la métamorphosant cette période de sa vie. Nous aborderons initialement l'isotopie de la vie domestique en nous focalisant sur les indices révélateurs d'une allusion au microsystème familial. Ensuite, nous nous appesantirons sur le thème du secret de famille dont nous étudierons la signification au sein notre corpus. Et enfin, une partie sera consacrée au choix des

¹⁴⁸Christian DEROUESNE, Hélène OPPENHEIM-GLUCKMAN, François ROUSTANG, « Inconscient », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 5 août 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/inconscient/>.

¹⁴⁹Hélène MAURUD MÜLLER. *Filiation et écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika MARON*. Littérature. Thèse soutenue à l'Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 2009, p. 66.

personnages. En effet, nous examinerons les personnages issus de plusieurs romans de BOSCO, tout en veillant à identifier le lien qui les relie. Effectivement, ce chapitre nous permettra d'analyser les différentes étapes citées *supra*, pour nous focaliser *in fine* autour de la notion du roman familial.

1- Mode d'écriture de BOSCO

Nous savons que l'œuvre est imaginaire, néanmoins, l'auteur ne peut s'abstenir de faire appel à ses souvenirs enfouis dans sa propre mémoire et l'ayant profondément marqué. Dans *Les Cahiers de l'amitié Henri Bosco*, Gaston BACHELARD déclare :

« Nous voulons donc mener nos songes en suivant l'inspiration d'un grand songeur. En suivant Bosco, nous pouvons découvrir la profondeur des rêveries d'une enfance maintenue en ses songes. Nous entrons avec Bosco dans le labyrinthe où se croisent les souvenirs et les songes »¹⁵⁰.

Les propos de BACHELARD attestent que BOSCO mêle expérience personnelle et création. BACHELARD use d'une métaphore en comparant ce phénomène à un labyrinthe, autrement dit, un assortiment d'imaginaire et de souvenirs dans lequel le lecteur confondra le vécu de l'auteur avec la fiction. Dans ce cas précis, nous supposons qu'il existerait une corrélation entre les séquences de la fiction et la vie antérieure de l'écrivain. Cette spécificité de l'écriture tend à rendre l'œuvre mystérieuse et suscite l'intérêt et la curiosité de ses lecteurs. Une altérité que nous retrouvons chez d'autres auteurs, notamment chez Marcel PROUST. Le propos d'Aline GROBOST l'atteste :

« Certains auteurs, romanciers qui racontent leur Roman familial le plus souvent après le décès de leurs parents, tel Marcel Proust, qui s'est enfermé dès le jour de l'enterrement de sa mère et a commencé à écrire *A la Recherche du temps perdu*. On peut se demander si ce n'était pas pour retrouver son ancienne vie fantasmatique et mettre alors en scène ses personnages »¹⁵¹.

¹⁵⁰ *Les Cahiers de l'amitié Henri Bosco n°16, Op.cit.*, p. 53.

¹⁵¹ Aline GROBOST, *Pour Une Socio-Anthropologie des secrets de famille, L'impact du mythe familial sur la socialisation de l'individu par la révélation d'un secret*, Thèse soutenue à l'Université de Franche-Comté, Ecole Doctorale « Langages, Espaces, Temps, Sociétés », 2012, p. 117.

Dans sa réflexion, Vincent JOUVE pose que l'auteur ne crée pas des êtres de papier différents de ses proches. Dans cette perception, nous concluons que l'analyse des personnages secondaires nous invite à nous interroger sur la vie l'auteur. En effet,

« Il est impossible au texte de construire un personnage absolument différent de ceux que le sujet côtoie dans la vie quotidienne. Même les créatures les plus fantastiques des romans de science-fiction conservent, au milieu d'attributs plus ou moins insolites, des propriétés directement empruntées aux individus du monde "réel" »¹⁵².

Cela dit, les éléments présents dans un être réel ne peuvent pas se refléter complètement dans l'être fictif. D'ailleurs, selon JOUVE, « *Décrire comme complet un personnage emprunté au monde "réel" n'a pas de sens* »¹⁵³.

Dans *L'Effet-personnage dans le roman*, l'auteur évoque les appréciations du théoricien Mikhaïl BAKHTINE sur la création de l'être imaginaire :

« Selon le théoricien russe, l'écrivain construit l'être romanesque en deux temps : il commence par s'identifier à son personnage (se mettant à sa place, imaginant ce qu'il peut sentir, penser) pour réintégrer ensuite sa position propre (d'où il voit le personnage comme un autre distinct de lui-même) »¹⁵⁴.

Le personnage est créé de telle façon à ressembler intégralement à l'auteur, puis ce dernier ajoute quelques détails, quelques artifices rendant ainsi son double unique, en tout cas, différent de son créateur. JOUVE ajoute que « *L'image du romancier s'efface dans la réception du texte* »¹⁵⁵. Et d'ajouter : « *C'est donc au lecteur qu'il appartient de construire la représentation à partir des instructions du texte* »¹⁵⁶.

¹⁵² Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, *Op.cit.*, p. 28.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 40.

Jacques PETIT, dans *Le Roman familial*, adhère à ce postulat : « *Un romancier dans son œuvre, se donne le destin que la vie lui a refusé* »¹⁵⁷. Cette séquence informe que l'auteur, au moyen de sa plume, redessine son destin, autrement dit, l'auteur s'amuse à enjoliver les moments sombres de sa vie à travers la trame narrative et ses personnages.

Aline GROBOST s'est inspirée dans sa thèse de la théorie freudienne, car le roman familial « *Par rapport au fantasme inconscient, c'est un rêve raconté, à double échelon et à double transcription. Il constitue un réaménagement du fantasme originare avec interférence du vécu individuel* »¹⁵⁸. Et d'ajouter : « *Les fantaisies ont pour tâche de mettre à distance les parents dédaignés et de les remplacer par d'autres ayant un rang social plus élevé, soit en utilisant la rencontre fortuite d'éléments réels, soit par une élaboration à partir de lecture ou d'envies particulières* »¹⁵⁹.

Et enfin, notre assertion selon laquelle l'œuvre de BOSCO est imaginaire reste probante. Dans *Les Cahiers de l'amitié Henri Bosco*, l'interlocuteur pose une question à la femme de l'auteur : Madeleine BOSCO : « *Est-ce que vous ne vous-êtes jamais retrouvée dans une certaine mesure à travers certaines de ses héroïnes, de ses personnages féminins ?* »¹⁶⁰. La réponse de Madeleine est sans équivoque : « *Oui, oui, mais comme ça, des petites choses en passant, un petit caractère. Mais entièrement, non* »¹⁶¹.

Après la démonstration du mode d'écriture de BOSCO, nous allons, à présent, analyser les passages qui, selon nous, semblent coïncider avec le vécu de l'auteur.

¹⁵⁷ Jacques PETIT, *Le Roman familial*, Barbey D'Aureville 11, Lettres Modernes, Minard, 1981, p. 3.

¹⁵⁸ Aline GROBOST, *Pour Une Socio-Anthropologie des secrets de famille, L'impact du mythe familial sur la socialisation de l'individu par la révélation d'un secret*, *Op.cit.*, p. 118.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Les Cahier de l'amitié Henri Bosco n°16, Op.cit.*, p. 50.

¹⁶¹ *Ibid.*

2- L'isotopie familiale

Dans cette partie, nous aborderons les divers passages qui peuvent, selon la biographie de l'auteur, rappeler les membres de sa famille. Durant son enfance, c'est la mère de l'écrivain, Louise BOSCO qui lui a enseigné les calculs : « *Sa mère, qui fut aussi sa première institutrice lui enseigna les rudiments de la lecture et du calcul* »¹⁶².

Cette période de sa vie est évoquée dans *Un Rameau de la nuit*, quand il s'adresse à une femme qui élève son neveu : « *Moi si j'habitais ici, je lui enseignerais à dessiner des arbres, des oiseaux* »¹⁶³. Effectivement, cette prémonition s'est réalisée dans la vie de l'auteur. A cet égard, l'auteur a vécu une situation semblable à celle du personnage : cette analogie tend à expliquer que l'auteur a un passé qui l'obsède et ce dernier est susceptible de l'influencer.

« *Son père, Louis Bosco, fut tailleur de pierre, luthier, puis ténor de grand talent* »¹⁶⁴. À cause du travail, le père est contraint de s'absenter. Sporadiquement, il évoque cette période de son histoire personnelle, dans le même roman : « *Un silence étrange subsiste. Je le perçois. Il ne révèle pas le vide, mais une présence voilée : celle des âmes qui se taisent* »¹⁶⁵.

Les frères de l'auteur sont morts prématurément en bas âge, ainsi, il est « *le cinquième enfant, les quatre premiers étant décédés prématurément* »¹⁶⁶. Cette réalité tragique est perceptible dans *Un Rameau de la nuit*, quand le narrateur confie : « *Il vient de toi, mais le connaissais-tu ? N'est-il pas l'étranger ?* »¹⁶⁷. L'annonce fait naître l'étrange

¹⁶² Disponible à l'adresse suivante : http://www.jesuismort.com/biographie_celebrite_chercher/biographie-henri_bosco-2176.php.

¹⁶³ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, pp. 31-32.

¹⁶⁴ Disponible à l'adresse suivante : <http://www.babelio.com/auteur/Henri-Bosco/6071>.

¹⁶⁵ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 43.

¹⁶⁶ Disponible à l'adresse suivante : https://fr.wikipedia.org/wiki/Henri_Bosco.

¹⁶⁷ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 49.

sentiment que l'auteur n'a pas eu le temps de bien connaître ses frères. D'un côté, le protagoniste affirme que cet autre personnage vient de lui, il est de son sang; de l'autre, il se demande s'il le connaît, il est bien de sa famille mais a-t-il suffisamment vécu avec lui ? Disposait-il du temps nécessaire pour le découvrir et pour ne plus devenir à la fin un étranger ?

Par moment, le personnage se livre à un monologue, une sorte de prise de conscience, dans : « *Te connais-tu, toi-même ; sais-tu bien qui tu es ?* »¹⁶⁸. Ce monologue signifie, nous semble-t-il, que l'auteur ne se retrouve plus parmi ses frères étant décédés prématurément et ses parents demeurent souvent absents pour lui procurer un équilibre voire du réconfort.

Le personnage principal perd connaissance et il est secouru par des inconnus. Durant la convalescence, il ressent la présence de personnes qu'il ne voit pas mais qu'il ressent et qui le guérissent ; il se confie : « *Ceux qui veillaient sur moi ne me furent que des fantômes (car on avait atténué les lampes), ces fantômes, penchés ou évoluant à travers la chambre, me parurent aussi bienveillants que mon cœur, et j'en admirais la puissance amicale qui me protégeait en silence* »¹⁶⁹. A ce niveau, l'auteur évoque, pensons-nous, ses parents qui ne sont pas présents mais qui veillent sur lui à partir de l'endroit où ils se trouvent.

Dans cette dernière citation, nous pouvons relever quelques lexies qui confortent notre assertion : « Fantômes », « Veillaient », « Mon cœur » et « En silence ». Ainsi les « Fantômes » représentent l'absence, l'éloignement des parents qui se ressent au fil du temps ; « Veillaient » signifie que, bien que ses parents ne soient pas présents, il ressent leur chaleur et leur protection. Quant à la lexie « Mon cœur », qui est fort significative, elle

¹⁶⁸ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, Op.cit., p. 52.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 126.

met l'accent sur les sentiments, et enfin « En silence » renvoie au manque de dialogue, de contact avec ses parents. En outre, il est à noter que ce passage est symbolique compte tenu de l'importance de la famille, son statut et sa représentation des relations parents/enfant.

Le personnage les évoque dans un autre passage et avoue que malgré le fait de les ressentir, il voudrait bien les avoir auprès de lui ; il déclare : « *Pour la paix de mon âme, il eût mieux valu que ces êtres eussent pris corps* »¹⁷⁰, et d'ajouter : « *Sans doute n'ai-je point le sentiment que je pourrais, d'un mot, d'un sifflement ou d'un geste, les prendre et les faire voler familièrement autour de moi* »¹⁷¹. Ces deux séquences marquent la suite de la première : au début, il les ressent, il est convaincu qu'ils sont présents par la pensée, puis se rend compte que c'est vain. Évoquant « La paix de l'âme », il ne se sent pas en paix avec lui-même, puisqu'il lui manque un élément pour accéder au sentiment de sérénité : il s'agit de la présence de ses parents. Dans la seconde citation, on emploie le subjonctif pour marquer une prière, un souhait, ou pire encore l'impossibilité de pouvoir faire réapparaître ses parents après un geste insignifiant.

Un autre passage fait référence à la mère du narrateur, le personnage de *Malicroix* atteste que « *La maison se serra sur moi, comme une louve, et par moments je sentais son odeur descendre maternellement jusque dans mon cœur. Ce fut, cette nuit-là, vraiment ma mère* »¹⁷². La louve demeure l'animal par excellence dans l'évocation de la maternité, de l'amour de la mère envers sa progéniture, à l'instar du conte *Le Livre de la jungle*¹⁷³ où le personnage Mowgli est bercé et nourri par cet animal. Cette métaphore rend compte de l'intensité du sentiment affectueux d'une mère à l'endroit de ses enfants. Conscient,

¹⁷⁰ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 241.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 280.

¹⁷² Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 134.

¹⁷³ Rudyard KIPLING, *Le Livre de la jungle*, Gallimard, Paris, 1972, 215 p.

l'auteur met à contribution cette métaphore afin de légitimer ce besoin de tendresse fait de lien fusionnel.

Dans une autre séquence, il se rappelle toute sa famille : « *Sur cette île de neige, où solitaire et malheureux, je pensais à eux et les regrettais* »¹⁷⁴, aussi : « *Même mes fantômes familiers, songes faciles, modestes délires, avaient disparu* »¹⁷⁵. Dans ces deux dernières phrases, il languit de retrouver vainement sa famille. Le recours à l'adjectif possessif « Mes » implique la possession, l'appartenance à ces « Fantômes familiers ». Par ailleurs, les adjectifs « Solitaire » et « Malheureux » attestent d'une situation où l'isolement et la tristesse priment.

Ces manifestations implicites, notamment des parents, engendrent paradoxalement une absence, autrement dit, pour quelle raison l'auteur n'attribue-t-il pas de figure parentale à son protagoniste ? Est-ce un déni ? Nous étudierons cet aspect dans le sous-titre : l'absence des parents.

Force est de constater que l'auteur est interpellé par une période de sa vie. Ce constat a été validé à travers les nombreuses séquences extraites de notre corpus. A présent, nous allons passer à une autre analyse, mais qui reste toujours dans la même thématique de la famille, qui est celle du secret de famille.

3- Le secret de famille

Ce terme est utilisé chez les grands comme chez les petits, ainsi tout le monde a ses secrets. Ce secret peut être anodin, comme il peut être désobligeant à l'image des romans *Les Balesta* et *Sabinus*.

¹⁷⁴ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 184.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 229.

Chaque famille a ses secrets qui se transmettent de génération en génération. Ces deux romans font référence au même secret de la famille Balesta qui est « Le don ». Ce dernier est une sorte de prière effectuée lorsqu'un des Balesta veut punir une personne. Par le truchement de cette prière, la personne se voit comme prisonnière du sort des Balesta. En effet, il arrive que cette victime se suicide, que l'un de ses proches meurt ou tombe gravement malade, tel qu'en témoigne la prière suivante :

« Je te supplie donc, ô Seigneur, délivre-moi enfin de ceux qui nous haïssent illégitimement, pour qu'ils soient à l'abri du châtement que Ta main leur inflige et qui passe souvent le mal qu'ils nous ont fait ! Donne-nous la force requise pour que nous endurions l'injure et puissions prier pour leur âme, au temps de leurs calamités. Car ils en auront, hélas ! S'ils nous nuisent, malgré le pardon qui est dans nos cœurs, quand on nous outrage. Et si ce pardon les aveugle et qu'ils y voient une faiblesse favorable aux persécutions, donne-nous, ô mon Dieu, la vraie patience, celle que rien ne décourage, celle du visage deux fois souffleté ! Ne sois pas Toi-même trop juste à nous défendre ! Aie pitié de nous pour cette misère où nous réduit une faveur qui accable notre petitesse, et qu'ignore le monde ! Et si un jour, Tu consens à trancher la corde qui nous tire, de père en fils, pour satisfaire à Tes desseins inconnaissables, ô Seigneur, quel chant de louange n'élèverons-nous pas vers Ta Bonté ! »¹⁷⁶.

Cette prière est récitée à la faveur d'une réunion de famille. Le don « *Frappait les ennemis des Balesta, malgré les Balesta, trop cruellement* »¹⁷⁷. Ainsi ce « Don » a-t-il été déclenché par cette même famille ? Mais, en voyant le résultat, ils restent perplexes et finissent par reconnaître la puissance du sort. Le don « *Apparaît tel qu'il fut pour eux, une puissance obscure à leur service, qui leur inspirait la terreur et agissait contre leur gré, impitoyablement* »¹⁷⁸. A travers ces propos, le personnage se plie et se résigne à la fatalité du sort provoquée par ce don. Par le biais de l'évocation du secret de famille dans les deux romans, l'auteur aborde un thème mystérieux consistant à infliger un « *Châtiment* »¹⁷⁹ aux

¹⁷⁶ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, pp. 109-110.

¹⁷⁷ Henri BOSCO, *Sabinus*, *Op.cit.*, p. 18.

¹⁷⁸ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 106.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 110.

personnes ayant offensé un des Balesta. « *La puissance obscure* »¹⁸⁰ fait subir aux gens qui les « *Haïssent illégitimement* »¹⁸¹ un destin funeste.

Dès l'incipit du roman *Les Balesta*, le personnage montre clairement sa désapprobation vis-à-vis de ce « Don ». Il raconte que tout aurait pu aller mieux s'il « *N'avait pas existé dans* »¹⁸² sa famille. « *Cette chose étrange à laquelle il* »¹⁸³ lui est « *Difficile de trouver un nom* »¹⁸⁴. D'emblée, ce secret revêt une connotation fâcheuse. A en croire Geneviève DELAISI DE PARSEVAL, « *Tout secret de famille a des effets pervers, les secrets qui portent sur la filiation plus que d'autres* »¹⁸⁵.

Ce secret est présenté d'une manière légère dès le début du roman soit la première page, ensuite plus rien. Le personnage décrit quelques familles portant le nom des Balesta, leur situation, le nombre de leurs enfants etc., sans évoquer le moindre détail sur le « Don », et ce jusqu'à la page cent six. Selon Vincent JOUVE, « *Le roman produit des blancs, soit en vue d'une stratégie communicative, soit parce que certains traits ou faits d'un personnage ne sont pas d'une importance majeure pour la compréhension du récit* »¹⁸⁶. Dans le premier cas, le lecteur aura « *Le soin de produire par lui-même (et de façon définitive) le chaînon manquant* »¹⁸⁷. Dans la même optique, l'auteur explique qu'un texte « *Connaît des limites formelles et, lorsque l'auteur estime avoir donné suffisamment d'informations pour que les contresens soient impossibles, il laisse le lecteur remplir de lui-même les cases manquantes* »¹⁸⁸.

¹⁸⁰ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 106.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 109.

¹⁸² *Ibid.*, p. 13.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Geneviève DELAISI DE PARSEVAL, *Le Roman familial d'Isadora D*, Odile Jacob, 2002, p. 212.

¹⁸⁶ Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, *Op.cit.*, p. 32.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 33.

Aux antipodes de cette conception, le narrateur n'a donné aucune information sur le don, le lecteur n'a pas suffisamment d'indices ni de renseignements. Le personnage informe de la présence d'un secret et amorce d'autres descriptions, cela n'offre en rien la possibilité au lecteur d'imaginer de quoi il s'agit. Nous concluons donc que cette ellipse dans la description n'est pas fortuite. En effet, l'auteur a sciemment évoqué ce secret à l'*incipit* pour ne plus en parler par la suite, à dessein d'éveiller la curiosité. De cette manière, le lecteur est impatient de découvrir ce qu'est ce don, ce qu'est ce secret que le personnage redoute. Et surtout quels ont été les torts occasionnés par ce lourd secret. Selon Yves REUTER :

« L'ellipse concerne les cas où le texte signale qu'il y a eu description ou observation susceptible de donner matière à description, sans que celle-ci ait été textualisée. Cela peut s'expliquer de diverses manières : simple économie textuelle, volonté de retarder le moment descriptif pour faire croître l'intérêt du lecteur pour l'objet décrit, désir de ne pas répéter ce qui est déjà connu du lecteur »¹⁸⁹.

Nous nous attellerons dans le cadre du prochain sous-titre à l'examen du choix des personnages. L'auteur les aurait-il inventés de toutes pièces, ou bien s'est-il inspiré de sa vie antérieure ? Nous tenterons d'apporter des éléments de réponse en mettant l'accent sur quelques personnages emblématiques.

4- Choix des personnages

L'être fictif est la pièce maîtresse de toute œuvre romanesque. Afin d'y parvenir, l'auteur s'emploie à créer des personnages qui cadrent avec le récit. Cependant, même si l'intention de l'auteur n'est pas affichée, ne s'inspire-t-il pas de sa vie, de son vécu pour les inventer ? L'auteur, selon Maurice BLANCHOT, « *Donne souvent l'impression d'un être faible qui se blottit peureusement dans la sphère close de son œuvre, là où, parlant en*

¹⁸⁹ Yves REUTER, *La Description des théories à l'enseignement apprentissage*, ESF, Paris, 2000, p. 25.

maître et agissant sans entrave, il peut prendre la revanche de ses échecs dans la société »¹⁹⁰. En outre, nous ne retrouvons pas ce que nous avons évoqué, c'est-à-dire que certaines séquences ne rappellent pas pour autant la vie de l'auteur. A titre d'exemple, le personnage dans *Hyacinthe* rappelle une amie d'enfance qu'il a perdue de vue et qui refait surface après quelques années d'absence. Il n'est mentionné nulle part, dans sa biographie, une amie d'enfance qu'il aurait perdue de vue pendant des années, et qu'il aurait retrouvée. Par ailleurs, nous nous demandons si l'auteur ne fait pas référence à une mère souvent absente et qu'il aimerait revoir.

C'est précisément dans cette optique que nous examinerons les personnages énigmatiques de l'univers romanesque bosquien. Dans cette partie, nous analyserons les personnages omniprésents et qui figurent, selon notre analyse, dans la vie de l'écrivain, telle que sa tante qui s'est occupée de son éducation en l'absence de ses parents. Nous évoquerons aussi cette absence des parents marquée dans ses romans, ainsi que ses frères disparus prématurément.

4-1- La tante

L'absence de la figure parentale est quasi constante, c'est notamment le cas dans *L'Enfant et la rivière* où le personnage de l'enfant est confié à la garde de sa tante. L'omniprésence de ce substitut parental est manifeste dans la plupart de ses romans mais également dans sa jeunesse. Ce procédé ne présuppose-t-il pas un rapport étroit entre l'écriture et le vécu ? Dans *Un Rameau de la nuit*, le personnage principal part en quête de dépaysement et d'évasion : une telle entreprise est propice à la rencontre d'un petit garçon qui, au détour d'une conversation, confirme au lecteur l'absence des parents au profit de la tante Rose :

¹⁹⁰ Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Folio, Gallimard, Paris, 1955, p. 57.

« Je vis deux yeux noirs. Je lui dis :
-Où est ta mère ?
Il me répondit :
-Vous cherchez tante Rose ? La cuisine est au fond »¹⁹¹.

Plus loin, le narrateur déclare :

« Les jours que j'ai passés au café de Rose Manet comptent parmi les plus étranges et pourtant les plus purs, les plus simples de ma vie. Les années ont creusé ma mémoire ; et, cependant, il n'en est point dont la présence, quelquefois troublante, puisse effacer, quand je reviens aux temps antérieurs de ma vie, l'évocation de cette maison inconnue, où vivaient si obscurément Rose Manet et son neveu. »¹⁹²

Le lecteur ressent peu ou prou le vécu de l'auteur et ses souvenirs qui refont surface. Cette étrange nostalgie qui se fait ressentir dans son lexique montre à quel point son enfance et sa tante l'ont durablement marqué. Ce lexique apparaît notamment dans les lexies récurrentes suivantes : « Tante », « La présence troublante » ou encore « Temps antérieurs de ma vie ». Ces expressions marquent le souvenir d'une tante qui autrefois le comblait d'affection. Par le truchement de ce lexique, nous constatons que l'auteur se remémore ces moments passés en sa compagnie et fait revivre le passé dans l'instant présent à travers ses pensées.

L'Enfant et la rivière est le théâtre de l'évocation de l'enfance de l'auteur quand il déclare : « *Mes parents durent s'absenter pendant quelques jours. En leur absence, ce fut, comme de juste, Tante Martine qui régna sur la maison. Tante Martine était despotique, je l'ai dit ; mais dès qu'elle restait seule avec moi, toutes les libertés m'étaient permises* »¹⁹³.

Encore une fois, la figure de la tante est présente dans *Les Balesta* et *Sabinus*. Dans le premier, celle-ci est décrite comme suit : « *Quoique Tante Philomène eût grand soin de répartir avec justice son amour sur tous, sans léser personne, elle ne laissait pas d'avoir*

¹⁹¹ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 30.

¹⁹² *Ibid.*, p. 32.

¹⁹³ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 18.

ses préférences »¹⁹⁴. Elle n'en est pas moins présente dans *Sabinus* puisque « *Philomène, l'aînée, la gouverne matriarcalement* »¹⁹⁵. Il est à noter que la tante a toujours un rôle important dans l'histoire, c'est le plus souvent elle qui est en tête de la famille et qui prend des décisions.

A l'instar de la figure de la tante, Henri BOSCO présente un autre personnage qui n'est pas aussi présent, mais que nous retrouvons dans plusieurs romans, tels que *Malicroix*, *Les Balesta* ainsi que *Sabinus*. Il s'agit de l'oncle et du grand-oncle.

4-2- L'oncle et le grand-oncle

Les personnages de l'oncle et du grand-oncle sont présents dans le triptyque : *Malicroix*, *Les Balesta* et *Sabinus*. Certes, ils ne sont pas aussi important que le personnage de la tante qui a été pour lui une mère de substitution, mais ils bénéficient d'une évocation qui leur confère une prestance, un maintien et une contenance imposante.

Dans *Malicroix*, le narrateur, qui n'est autre que le personnage principal Martial, nous présente, et ce dès les premières pages, son grand-oncle Malicroix. La première phrase du roman l'atteste : « *De mon grand-oncle Malicroix je n'attendais rien* »¹⁹⁶. Cette œuvre s'amorce d'après l'histoire d'un héritage légué à Martial par son grand-oncle qui est décrit comme un homme solitaire que tout le monde craint : « *Ni bon, ni méchant, mais seul ; c'est-à-dire inquiétant et peut-être terrible* »¹⁹⁷.

Dans une de ses descriptions, le narrateur fait part d'une confidence qui comporte des contradictions à l'endroit du grand-oncle. En effet, nous avons l'impression que le personnage principal le craint mais au fond l'admire, il confie : « *Nous n'avions jamais*

¹⁹⁴ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 78.

¹⁹⁵ Henri BOSCO, *Sabinus*, *Op.cit.*, p. 9.

¹⁹⁶ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 13.

¹⁹⁷ *Ibid.*

éprouvé la malfaisance de ces qualités redoutables dont notre imagination le parait. Il nous ignorait avec une sorte de mépris. Très magnifiquement il s'appelait Cornélius de Malicroix »¹⁹⁸. Dans ce passage, nous remarquons des contradictions entre les lexies « Malfaisance », « Redoutables » et « Qualités ».

Le protagoniste ne partage pas le point de vue du reste de sa famille, ou alors il s'imagine que son grand-oncle avait des qualités d'où la notion du roman familial qui consiste à s'inventer une nouvelle famille ou à l'idéaliser. Le recours à la lexie « Imagination » relativise et suggère l'idée de commérages. Par ailleurs, l'adverbe « Magnifiquement », est un terme employé communément pour glorifier et non pour mépriser. Or, avant l'emploi de cet adverbe, il le critique, il y a donc un contraste ou une contradiction dans la phrase. Le personnage raconte ce qu'il se dit mais il n'en est pas convaincu. Ensuite, il le confesse : « *Moi cependant je l'admirais. J'en savais peu de choses, car on n'en parlait guère, et plus par allusions ironiques et sourdes que clairement. Mais son nom et le pays rude où il vivait, cet orgueil dont on le parait involontairement, donnaient de la grandeur à sa figure* »¹⁹⁹. D'emblée, le personnage s'imagine la prestance de son grand-oncle, sans le voir ni l'avoir connu ; il est persuadé que ses proches, qui eux l'avaient connu autrefois, le méjugent.

Ainsi comme nous l'avons avancé *supra*, le roman familial donne au personnage cette certitude de se croire appartenir à une famille qui n'est pas la sienne. Plus loin, le narrateur évoque l'oncle du personnage : Mathieu. Cet oncle prend le rôle du protecteur, celui qui est sage et raisonné. Au moment de recevoir la lettre annonçant l'héritage, l'oncle prend aussitôt la parole devant toute la famille et déclare : « *"Il faut vendre", me conseilla l'oncle Mathieu qui avait du bon sens et une grande expérience. "Tu en tireras peu, mais*

¹⁹⁸ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 13.

¹⁹⁹ *Ibid.*, pp. 13-14.

tel que je me l'imagine, ce domaine (il se mit à rire) doit être une terre à soucis. Et quelles gens !" »²⁰⁰. Ensuite, avec tendresse, sa tante le supplie de ne pas partir, et à ce moment-là, l'oncle Mathieu réplique : « "J'irai pour lui", conclut l'oncle Mathieu. "Ces choses-là (les héritages, il avait été avoué), ça me connaît un peu" »²⁰¹. Ces quelques termes illustrent l'attachement de l'oncle à son neveu. Au risque de s'exposer au danger, il est prêt à se sacrifier pour lui.

Dans *Les Balesta*, l'oncle du protagoniste est décrit dans les premières pages. L'oncle Melchior était «Un vieil homme très doux, très pieux, vivant seul »²⁰². Dans cette description, l'adjectif « Doux » démontre le sentiment du personnage envers son oncle, il témoigne ainsi et par d'autres passages de son affection. A ce niveau, citons les exemples suivants : « Melchior attirait naturellement tous les cœurs, nul ne prenait ombrage de ce privilège »²⁰³, et d'ajouter : « Le tendre Melchior »²⁰⁴ ou encore « Melchior était trop tendre »²⁰⁵. Cette réitération de l'adjectif « Tendre » marque l'attachement à son oncle.

L'avons-nous vu, la figure de l'oncle revient dans la plupart des romans retenus. Hormis la présence des deux personnages cités *supra*, nous remarquerons non pas une présence mais une absence. A ce titre, l'analyse qui suivra portera sur l'absence des parents. Parfois, il arrive que l'auteur les évoque, néanmoins, c'est précisément l'effacement de ces derniers qui prime sur leur présence.

4-3- L'absence des parents

Le protagoniste que met en scène *L'Enfant et la rivière* est un enfant. Ses parents devaient s'absenter, le laissant en compagnie de sa tante et lui interdisant d'aller

²⁰⁰ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 15.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 16.

²⁰² Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 32.

²⁰³ *Ibid.*, p. 78.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 79.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 80.

s'aventurer de l'autre côté de la rivière. En leur absence, il se voit tenté de s'y risquer. Dans cette île, il est confronté à des risques et à des hommes qui cherchent à le tuer. La fin du roman coïncide avec l'évasion de l'enfant qui parvient à s'échapper et à rentrer chez lui sans l'aide de ses parents ou d'un autre adulte. Dans ce roman, nous assistons à la négation de la famille, c'est-à-dire que le personnage principal, étant très jeune, qui habituellement aurait besoin de l'aide de ses proches, de ses parents dans ces moments-là, s'en sort sans le secours de ces derniers. Que signifie ce déni ? Cela explique-t-il l'indifférence du personnage envers ses parents ou au contraire son intérêt en soulignant leur absence ? Le propos suivant étaye notre hypothèse :

« Dans les différentes définitions qu'on peut trouver, notamment dans le dictionnaire de psychanalyse d'E.Roudinesco, le déni est "l'action de refuser la réalité d'une perception vécue comme dangereuse ou douloureuse pour le Moi". Autrement dit, le psychisme s'arrange pour ne pas reconnaître ce qu'il perçoit, pour ne pas lui donner un sens qui mettrait en danger son équilibre. Et c'est là que la définition plus complète fait aussi appel à une autre donnée importante : il ne faut jamais oublier que cette action fait partie des mécanismes de défense du Moi. On ne dénie jamais par plaisir ou par intérêt : on dénie parce que sinon, c'est l'angoisse qui survient »²⁰⁶.

L'auteur n'a pas omis d'évoquer ses parents par insensibilité, mais paradoxalement par attachement. Le déni dans ce cas est présent en tant qu'instinct de défense. C'est-à-dire que l'auteur ne veut pas admettre qu'il a vécu toute son enfance sans ses parents. La figure parentale joue un rôle primordial dans le développement de l'enfant, et le père ainsi que la mère du protagoniste l'ont confié à sa tante, dans une période où l'attention de ces derniers était indispensable. D'où l'évocation redondante du personnage de la tante. Nous achèverons notre analyse sur cette absence, en déduisant que l'auteur a souffert de ce manque, à tel point de les dénier. Le déni montre, de ce fait, le poids du supplice qu'il a enduré durant son enfance. Ce reniement témoigne étrangement de son affection pour ses parents. En effet, cet intérêt pour eux a été démontré par de nombreuses évocations

²⁰⁶ « Psychologie quotidienne d'Aurélien Legrand », disponible à l'adresse suivante : <http://aurelienlegrand.over-blog.fr/article-le-deni-des-parents-113263639.html>,

implicites²⁰⁷, notamment dans *Un Rameau de la nuit*. Et enfin, l'auteur n'attribue pas de figure parentale à son protagoniste pour mettre en relief son manque vis-à-vis d'eux.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, la présence des personnages, de la tante, de l'oncle, du grand-oncle ainsi que l'absence des parents, prévaut dans l'œuvre d'Henri BOSCO. Comme nous l'explique pertinemment le roman familial, l'auteur peut s'inspirer de sa vie ou alors demeure inconsciemment influencé par son vécu dans ses écrits. A cet égard, « *En présence d'un épisode réapparaissant avec une fréquence obsessionnelle, on est en droit de se demander s'il ne s'agit pas d'un élément autobiographique (réel ou fantasmé)* »²⁰⁸. Et d'ajouter : « *Certains événements particulièrement marquants sont repris et modulés dans l'œuvre de fiction. On peut supposer que leur fréquence dans l'œuvre témoigne de leur importance dans le roman familial* »²⁰⁹. C'est pourquoi, dans le sous-chapitre suivant, nous allons appréhender la fréquence des événements qui gravitent autour du personnage du frère principalement dans *Les Balesta*.

4-4- La figure du frère

L'auteur, rappelons-le, fait partie d'une fratrie de six enfants mais ses parents ont en perdu cinq en bas âge. De ce fait, Henri vécut tel un enfant unique. Face à cette tragédie, l'auteur ne peut s'empêcher d'évoquer ce souvenir dans ses romans. Quelques termes çà et là rappellent ses frères disparus. Dans *Les Balesta*, il se remémore :

« Ma mémoire est un lieu peuplé d'impressions, à travers lesquelles je cherche, en tâtonnant, des Ombres inconnues [...], au-delà de ces souvenirs recueillis des miens, jusqu'à la mémoire profonde, celle que fatalement je conserve en moi dans le mystère de mon sang inexploré »²¹⁰.

²⁰⁷ Ce point a été développé dans ce chapitre sous le titre : l'isotopie familiale.

²⁰⁸ Hélène MAURUD MÜLLER, *Filiation et écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*, Littérature, Thèse soutenue à l'Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 2009. French, p. 60.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 72.

²¹⁰ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 16.

Dans cette séquence, le lexique témoigne de l'évocation des frères. Tout d'abord, à travers la lexie « Ma mémoire », d'emblée, nous sommes projeté dans un passé. Comme évoqué *supra*, le roman familial n'est pas un phénomène facile à repérer, il faut agencer de menues pièces pour en reconstituer la genèse. Ceci dit, les différents termes usités, notamment « Ma Mémoire », justifient l'utilisation de l'adjectif possessif « Ma » lequel accentue la notion d'appartenance et d'intimité. En outre, quand il mentionne pour la deuxième fois la lexie « Mémoire », il rend cette séquence encombrée de sentiments et de bouleversements. Le personnage cherche désespérément « Des Ombres inconnues », de vagues souvenirs, et il garde malgré lui « Le mystère » d'un passé enfoui.

De plus, le terme « Peuplé » ancre le discours dans la pluralité des frères. L'énoncé « Je cherche en tâtonnant » est révélateur d'une profonde incertitude. Et enfin, l'expression « Des Ombres inconnues », d'ores et déjà la lettre « O » est en majuscule alors que le mot est en milieu de phrase. En effet, ce procédé donne du relief en marquant une insistance qui attire le regard. Ainsi, il voulait consciemment interpeller le lecteur sur ces énigmatiques « Ombres », l'ombre étant par définition quasi imperceptible. Par le biais de ces différentes interprétations, l'auteur tente de chercher vainement ses frères qu'il n'aperçoit plus, et qui, finalement, sont des personnes étrangères, voire « Inconnues ».

Dans le même roman, il évoque la mort prématurée de ses cousins : « *De huit enfants, il lui en restait que six, des filles, les fils étant morts en bas âge* »²¹¹. Nous remarquons aussi un autre détail qui est celui du père qui quitte ses enfants pour le travail, le narrateur ajoute : « *Je pars le premier, dit Thomas, et nous pourrons, Dieu aidant, vivre encore ensemble, dans un pays sûr* »²¹².

²¹¹ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 78.

²¹² *Ibid.*

Dans une autre situation, le narrateur évoque des membres de la famille des Balesta qui ont un point commun avec la vie d'enfance de l'auteur, il témoigne : « *Thomas Balesta et sa femme Marceline. Il ne leur restait qu'un enfant, Antonin. Les autres, morts de misère ou de maladie dans la montagne* »²¹³. Ces évocations récurrentes dénotent une obsession, celle de sa famille et en particulier de ses frères. Leur absence le hante et l'amène à extérioriser ce manque à travers l'écriture.

En outre, afin de déterminer les corrélations qui définissent les actants du récit, il convient de replacer le réseau des personnages au sein de la famille.

5- L'entourage du personnage

Dans la plupart des romans d'Henri BOSCO, le protagoniste a un lien de parenté avec son entourage. Ainsi ce dernier évolue dans un cercle familial qui jalonne le récit. Dans *Les Balesta* et *Sabinus*, le protagoniste raconte l'histoire de sa propre famille. En effet, le narrateur, dans *Les Balesta*, relate le récit de ses ancêtres, et déclare : « *Il y a de ça un bon siècle* »²¹⁴. Il revient sur l'histoire de son oncle Melchior²¹⁵. Durant la dépression de ce personnage, sa sœur Philomène entre en scène afin de le défendre. Pour ce faire, elle réunit tous les membres de sa famille pour des incantations afin de punir Justine. A ce stade, le narrateur démontre la puissance de l'amour de cette femme pour son frère ainsi que le soutien de tous les membres de sa famille. Selon le narrateur, « *Le grand amour l'amour presque exclusif de Tante Philomène, c'était son frère Melchior* »²¹⁶. Après quelques péripéties, cet oncle rencontre une autre femme Ameline que sa sœur n'approuve

²¹³ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 65.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

²¹⁵ L'oncle Melchior a perdu son amour, et sa famille veut le marier de force avec Justine, fille d'un riche. Sauf que le cœur de Melchior est déjà pris par Elodie qu'il voit en secret. Justine, furieuse, dénonce Elodie à sa famille qui l'éloigne de Melchior. Ce dernier tombe en dépression.

²¹⁶ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 78.

pas. Il se dispute avec sa sœur et décide de ne plus avoir de contact avec elle. Après plusieurs mois, il tombe malade et sa relation avec sa sœur est tellement puissante qu'il se résigne à aller la voir pour se réconcilier avec elle.

Dans *Sabinus*, il s'agit toujours de la même famille. Sabinus est un vieil homme qui fait partie des Balesta. Mais ce sont les Balesta de la mer surnommée « *Barca* »²¹⁷. Sa petite-fille Christine a hérité d'une très vaste terre à Bruissane. Le gendre de Sabinus n'est autre que le frère d'Elodie, le premier amour de Melchior. Sabinus et sa petite-fille, ayant une parenté éloignée avec Philomène et Melchior, partent vivre dans le village où résident ces derniers, car « *Les Balesta se divisent en deux branches : les Balesta Barca, de père en fils corsaires, et les Balesta de Pierrelousse, immigrés d'Italie au XVIII^e siècle. Des premiers, descend Sabinus. Des seconds descendent Philomène, Melchior* »²¹⁸. Mais par le geste²¹⁹ héroïque de Sabinus, ce dernier et Philomène se sentent plus rapprochés et évoquent le fait qu'ils sont plus proches qu'ils en ont l'air réellement, notamment dans le dialogue suivant :

« Un feu léger brûlait dans l'âtre. Sabinus salua Philomène et le feu :
-Pour nous, marins, qui luttons contre l'eau des mers, c'est un signe de bon accueil cousine Philomène. Je le prends, ici, comme tel, étant en somme, ici, dans ma famille.
-Vous y êtes, cousin Sabinus, et fort bien. Le sang et le nom sont les mêmes »²²⁰.

Dans *L'Enfant et la rivière*, l'incipit met en évidence une relation familiale élargie. Le personnage principal qui est un enfant, vit avec ses deux parents et sa Tante. En allant à la découverte d'une île, il part à l'aventure sans prévenir personne. Ses parents occupés par le travail, il est confié à sa tante. Il entretient une relation fusionnelle avec sa tante, bien qu'elle soit rigoureuse, elle est décrite comme :

²¹⁷ Henri BOSCO, *Sabinus*, *Op.cit.*, p. 9.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Sabinus sauve Philomène de l'incendie qui s'est déclenché dans les bois, alors qu'elle promenait son troupeau.

²²⁰ Henri BOSCO, *Sabinus*, *Op.cit.*, p. 58.

« Une femme à l'antique avec la coiffe de piqué, la robe à plis et les ciseaux d'argent pendus à la ceinture. Elle régentait tout le monde : les gens, le chien, les canards et les poules. Quant à moi, j'étais gourmandé du matin au soir. Je suis doux cependant et bien facile à conduire. N'importe ! Elle grondait. C'est que, m'adorant en secret, elle croyait cacher ainsi ce sentiment d'adoration qui jaillissait, à la moindre occasion, de toute sa personne »²²¹.

Cette description nous donne à voir qu'il aime sa tante d'un amour particulier. C'est une tante qui lui montre son affection à sa manière et qui ne semble pas pour autant affecter le personnage. Selon ce dernier, sa tante lui témoigne sa tendresse en le grondant tout au long de la journée, et en l'absence de ses parents, elle s'arrange pour le laisser libre de ses mouvements et il déclare : « *Mes parents durent s'absenter pendant quelques jours. En leur absence, ce fut, comme de juste. Tante Martine qui régna sur la maison. Tante Martine était despotique, je l'ai dit ; mais dès qu'elle restait seule avec moi, toutes les libertés m'étaient permises* »²²². Ainsi la tante apporte à cet enfant une certaine liberté, il se sent grandi, autonome, commandant lui-même ses propres animations. Cette relation qu'il entretient avec sa tante est empreinte de confiance, ce qui engendre un attachement et une affection mutuels, Marlène FOUCHEY souligne que « *Les psychanalystes ont décrit une théorie de la tendance secondaire de l'attachement; c'est parce qu'une personne va satisfaire les besoins du bébé que celui-ci va s'attacher à cette personne* »²²³. D'où le penchant de l'enfant vers sa tante.

Ce phénomène est étayé au fil des pages, par des séquences révélatrices d'une inquiétude de l'enfant envers sa tante. En effet, après l'avoir quittée pour aller explorer l'île, il s'imagine qu'elle est morte d'inquiétude, pleurant son absence, il confie : « *Déjà Tante Martine avait allumé son feu de bois. Et elle me cherchait [...], une seule question me tourmentait : que va penser Tante Martine ? Il n'est encore que neuf heures, et déjà*

²²¹ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 13.

²²² *Ibid.*, p. 18.

²²³ Marlène FOUCHEY, *Approches théoriques du développement de l'enfant*, Le samedi, Juillet 25 2009.

elle a de la peine. Que sera sa peine à minuit ? »²²⁴. Il évoque ce qu'il s'imagine avec certitude dans ses propos : « Déjà elle a de la peine », à telle enseigne qu'il veut presque nous faire croire qu'il la regarde. Mais pourquoi l'a-t-il abandonnée ? Pourquoi a-t-il fugué ? N'est-il pas attaché à elle pour la fuir ensuite ? Ce phénomène dénote le développement normal du personnage, c'est-à-dire que chaque enfant, à sa manière, montre à sa mère son détachement, son indépendance, de telle manière à lui prouver qu'il a bien grandi. A cet égard, Isée BERNATEAU

« Distingue donc séparation et individuation comme des processus à la fois concomitants et complémentaires, observables tous deux à partir des données empiriquement repérables du comportement de l'enfant. Ainsi comprise, la séparation est d'abord et avant tout séparation d'avec la mère, et l'enjeu du processus de séparation est alors principalement la construction d'une représentation différenciée de soi »²²⁵.

Dans l'*excipit* du roman, de retour chez lui, la réaction de sa tante était du moins des plus étonnantes. En arrivant, elle était dans sa cuisine en train de préparer à dîner, alors que lui s'imaginait qu'elle pleurerait son absence en permanence. Rien n'a changé depuis son départ, tout semblait se dérouler normalement, surtout la manière dont elle l'accueillait qui reste des plus inhabituelles, l'enfant raconte : « *Alors je ne pus m'empêcher d'éclater en sanglots. Elle m'entendit, et très doucement, elle m'appela : " -Pascalet, viens ici, mon beau, que je t'embrasse" »*²²⁶. Le lecteur remarque que la tante avait une réaction calme, elle qui avait un tempérament nerveux et impulsif, on aurait dit qu'elle savait qu'il allait venir ce jour-là et à ce moment-là. Quant à l'enfant, il témoigne de son amour et de son besoin de retrouver sa famille, par son inquiétude en quittant son domicile et par ses pleurs en retrouvant sa tante. Les pleurs du personnage principal montrent son attachement à sa

²²⁴ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 40.

²²⁵ Isée BERNATEAU, *La Séparation, un concept pour penser les relations précoces et leur réaménagement à l'adolescence*, *La psychiatrie de l'enfant* 2008/2 (Vol. 51), p. 429.

²²⁶ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 142.

tante, à quel point il regrette de l'avoir quittée, si bien qu'il est comblé de l'avoir retrouvée.

A ce propos, Alain RENAULT atteste ce postulat :

« Nous avons été surpris de constater que les initiatives en direction de la mère et de la personne d'accueil (il s'agit ici de la tante) sont pratiquement équivalentes. Ceci illustre l'importance du lieu d'accueil, qui constitue bien un lieu de socialisation de l'enfant, où celui-ci manifeste des comportements d'attachement »²²⁷.

Dans *Malicroix*, le personnage vit dans une famille élargie, avec ses tantes, ses oncles et ses cousins. En recevant la lettre lui attestant qu'il est le seul héritier du patrimoine de son grand-oncle et qu'il devait partir, tout le monde avait peur pour lui, et ne voulait pas qu'il parte, le narrateur évoque :

« La famille en fut stupéfaite et s'inquiéta. "Il faut vendre", me conseilla l'oncle Mathieu qui avait du bon sens et une grande expérience. "Tu en tireras peu, mais tel que je me l'imagine, ce domaine (il se mit à rire) doit être une terre à soucis. Et quelles gens !". On parla aussi des moustiques, des marécages, des miasmes, avec horreur.
-"Et surtout n'y va pas !" Me supplia Philomène si bonne, "et que ma santé tourmentait toujours. Tu y prendrais la fièvre quarte. C'est le pays."
-"J'irai pour lui", conclut l'oncle Mathieu. "Ces choses-là (les héritages, il avait été avoué), ça me connaît un peu".
Tout le monde tomba d'accord pour approuver l'oncle Mathieu »²²⁸.

Et finalement c'est le personnage principal qui se déplace pour régler ses affaires avec le notaire. Sauf que ce dernier lui annonce qu'il doit rester trois mois sur cette île et sans la quitter une seule fois pour bénéficier de cet héritage. Pendant ce temps-là, il reçoit trois lettres de ses proches inquiets de ne pas le voir rentrer, le narrateur témoigne :

« Sans hésiter, je décachetai l'enveloppe de tante Philomène. Tante Philomène disait : "Mon enfant, tu nous fais mourir d'inquiétude..." Je m'y attendais. Moi, le plus paisible des hommes, je les ai toujours fait mourir d'inquiétude. J'eus un moment d'humeur et pris la lettre de l'oncle Mathieu. L'oncle Mathieu disait : " Martial, tu n'es pas raisonnable..." Je rejetai l'oncle Mathieu, et tendis la main vers Inès. Inès disait : " Je languis de toi, comme tout le monde..." »²²⁹.

²²⁷ Alain RENAULT, *Psychologie et développement de l'enfant*, Les dossiers de l'Infop, CEMEA-Pays de La Loire, p. 75.

²²⁸ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, pp. 15-16.

²²⁹ *Ibid.*, pp. 147-148.

Ces trois lettres attestent de l'affection de la famille envers le neveu ou le cousin, ainsi quelle que soit sa relation familiale avec ces personnages, Martial est choyé par ses proches. Dans le sous-chapitre suivant, nous nous attarderons sur la relation du protagoniste avec le personnage emblématique qui est la sœur.

6- Relations fraternelles

Nous l'avons vu précédemment, dans les romans de BOSCO, le personnage féminin joue un rôle important. Parmi ces figures féminines, nous retrouvons la tante, l'amante, la fiancée, la femme de chambre et enfin la sœur. Cette dernière attire l'attention du lecteur par son implication, sa défense, sa protection vis-à-vis de son frère benjamin.

Dans *Les Balesta* et *Sabinus*, nous retrouvons une relation entre Melchior le protagoniste et sa sœur Philomène. Nous avons déjà évoqué *supra* quelques citations qui confortent cette relation singulière. Selon Marcel RUFO, « *Il est évident qu'avoir un frère ou une sœur, c'est d'abord se trouver face à un(e) rival(e). La vie en commun devient insupportable lorsque les rivalités et les rancœurs se fixent et n'évoluent pas* »²³⁰. Il explique plus loin que

« L'agressivité s'exprime aussi parfois à l'encontre de son cadet : l'aîné se défoule en proférant des injures et des paroles de mépris. Il prononce avec un naturel étonnant, des phrases assassines appelant à la mort du gêneur ou tout au moins à son éloignement définitif »²³¹.

Mais il n'en est aucunement question dans la relation de nos deux personnages. Entre Melchior et Philomène n'existe aucune rivalité ni rancœur, et la vie entre eux semble être des plus harmonieuses. Cela va à l'encontre du propos de la citation : Philomène, sœur aimante, se comporte parfois même en parent, à l'image de la protection et des inquiétudes

²³⁰ Professeur Marcel RUFO, *Frères et sœurs, une maladie d'amour*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2002, p. 19.

²³¹ *Ibid.*, p. 36.

provoquées qu'elle nourrit vis-à-vis du chagrin d'amour de son frère. A ce propos, « *L'arrivée d'un frère ou d'une sœur oblige l'enfant à se penser "grand" puisque ses parents lui annoncent un "petit" : petit frère ou petite sœur ou bébé* »²³².

La lexie « Grand » renvoie à la responsabilité, à l'implication de l'aîné par rapport au benjamin. Dans ce cas de figure, le plus grand se sent tel un parent, un ange gardien ou un protecteur. Cette responsabilité est perceptible dans le rapport qui existe entre le protagoniste et sa sœur. Bien évidemment, la dernière situation renvoie à un petit enfant mais RUFO explique que « *Si, depuis l'enfance, ses parents l'ont désigné comme l'aîné et s'il a accepté ce rôle, il le joue et rejoue à l'âge adulte* »²³³. Il évoque aussi le rôle de la sœur aînée. Selon ce dernier, une grande sœur est plus avenante qu'un grand frère et souligne : « *Je réserve une mention spéciale aux sœurs aînées. Elles ont, comme toutes les femmes, une incroyable capacité à maintenir le lien familial. La notion de famille est une notion propre aux femmes* »²³⁴. Ce discours transparaît dans *Les Balesta* au moment où Philomène s'employait à ramener son frère au sein de la famille alors qu'il était sous l'emprise de son amante.

Dans notre corpus, nous avons remarqué l'ellipse de la figure parentale. En effet, les parents ne figurent jamais en tant que personnages. La seule apparition est perceptible dans *L'Enfant et la rivière* mais leur rôle est secondaire, en revanche, dans *Les Balesta*, ils ne sont même pas mentionnés. Cet effacement, rappelle la disparition des parents, consolidant ainsi la relation entre la sœur aînée et son frère benjamin. En effet,

« Les relations entre les aînés et les cadets se renforcent, parfois à outrance, à la mort des parents. Les différentes identifications se métissent, s'organisent alors différemment.

²³² Professeur Marcel RUFO, *Frères et sœurs, une maladie d'amour, Op.cit.*, p. 27.

²³³ *Ibid.*, p. 61.

²³⁴ *Ibid.*, pp. 61-62.

Certaines d'entre elles, les plus communes, s'accroissent, les autres qui ne sont pas partagées, s'estompent »²³⁵.

BOSCO, n'ayant pratiquement jamais vécu avec ses frères, offre à son personnage l'opportunité et les ingrédients pour vivre une relation fraternelle authentique en compagnie d'une sœur aimante, protectrice et soucieuse de préserver le bonheur de son frère. D'ailleurs,

« Le grand amour, l'amour presque exclusif de Tante Philomène, c'était son frère Melchior [...]. D'ailleurs lui-même n'éprouvait-il pas un sentiment de vive tendresse et d'admiration de Philomène, de cinq ans son aînée ? Ils ne se ressemblaient guère cependant, mais chacun admirait dans l'autre la qualité qui lui manquait »²³⁶.

Dans ce chapitre, nous avons mis en évidence les indices susceptibles d'attester la présence du roman familial. Ainsi, il est légitime d'en déduire que l'auteur est marqué par une période de sa vie antérieure où l'absence de ses parents se fait lourdement et tristement sentir. Cette phase s'illustre par le déni envers ces derniers et l'omniprésence du personnage de la tante qui se substitue à eux.

Par ailleurs, les personnages s'inscrivent aussi dans la même perspective en partageant, notamment dans *Les Balesta* et *Sabinus*, un lourd secret familial. Ce secret n'est-il pas une légende ? D'ailleurs, le protagoniste déclare au début du roman que c'est une histoire qui date d'un siècle. N'aurait-on pas inventé cette période du passé afin de mystifier à sa famille ?

Conclusion

Au cours de ce deuxième chapitre, notre recherche s'est articulée autour de la notion du roman familial. Pour ce faire, nous avons étudié l'isotopie familiale en nous

²³⁵ Professeur Marcel RUFO, *Frères et sœurs, une maladie d'amour*, *Op.cit.*, p. 66.

²³⁶ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 78.

référant à la biographie de l'auteur. Ainsi cette recherche nous a permis de repérer les différents passages où l'auteur s'emploie à mettre en scène sa vie antérieure. En outre, nous avons abordé le secret de famille, le choix des personnages en l'occurrence celui de la tante, de l'oncle et du grand-oncle. Il nous a, ensuite, semblé important d'évoquer l'absence des parents qui caractérise les romans de BOSCO. Sans oublier l'évocation des frères prématurément morts, et enfin la relation fraternelle du personnage avec sa famille. Cette dernière analyse nous a paru inéluctable compte tenu de son importance et de sa récurrence dans *Les Balesta* et *Sabinus*.

Au cours du chapitre suivant, nous analyserons la filiation des personnages dont les déplacements préfigurent qu'ils évoluent dans la circularité.

TROISIEME CHAPITRE

Filiation cyclique des personnages

Introduction

Dans ce troisième chapitre, nous aborderons le réseau des personnages figurant dans notre corpus. Nous les étudierons à travers des relations qui peuvent paraître *a priori* arbitraires, mais qui s'inscrivent *a posteriori* dans une organisation narrative évoluant dans une logique de circularité.

Le personnage est la pièce importante dans un roman. Le romancier imagine, visionne et entreprend de rédiger une histoire, une intrigue qui est susceptible de mettre en scène des personnages réapparaissant de manière cyclique. Dans cette perspective, l'auteur ne reproduit-il pas consciemment ou inconsciemment le même personnage ?

Dans *L'Enfant et la rivière*, l'auteur nous fait découvrir le personnage de la tante, qui joue un rôle très important au côté du protagoniste « Pascalet », un jeune enfant confié à sa tante. Nous la retrouverons dans *Un Rameau de la nuit*, ensuite elle évolue dans les autres romans, notamment *Malicroix*, *Les Balesta* et *Sabinus*.

Dans cette optique, nous aborderons les différentes situations récurrentes, ainsi que les résurgences des personnages d'une œuvre à une autre aux fins de déterminer dans quelle mesure ils s'inscrivent dans ce qu'il conviendrait d'appeler "la logique d'une filiation cyclique".

Nous procéderons au repérage et à l'examen des passages récurrents et ce dans six romans à savoir : *Hyacinthe*, *Malicroix*, *Un Rameau de la nuit*, *L'Enfant et la rivière*, *Les Balesta* et *Sabinus*. Cette approche nous permettra par la suite de localiser les relations ainsi que le caractère de chaque personnage.

1- Les situations récurrentes

Nous pouvons relever l'existence de situations récurrentes dans l'œuvre. D'un roman à l'autre, le lecteur a l'impression d'un déjà-vu. De ce fait, une continuité fait surface dans les écrits de BOSCO faisant revivre ses personnages en évoluant dans le corpus.

1-1- Evolution du personnage de la tante

Parmi les personnages de BOSCO, la figure de la tante qui élève son neveu, l'entourant de son affection et de son soin, revient souvent dans les différents romans conformément à une même conception où le cadre familial est omniprésent.

Dans *L'Enfant et la rivière*, nous sommes en présence d'une famille élargie, c'est-à-dire que le personnage principal, qui est un enfant, vit avec ses parents et sa tante. Pour des raisons mystérieuses, les parents quittent le domicile et laissent leur enfant en compagnie de sa tante. Ainsi le narrateur souligne le degré d'attachement de cet enfant à ce parent collatéral comme l'atteste l'aveu du personnage : « *Elle grondait. C'est que, m'adorant en secret, elle croyait cacher ainsi ce sentiment d'adoration qui jaillissait, à la moindre occasion, de toute sa personne* »²³⁷. Dans ce passage, il apparaît que l'enfant a l'intime conviction que sa tante l'affectionne en secret, en dépit des remontrances qu'elle lui inflige. Dans une autre séquence, quand il rentre tardivement, elle le réprimande et Pascalet interprétant autrement ce qu'elle lui dit :

« Des colères, des cris. Mais cela n'allait pas plus loin [...]. "Si je disais tout à ton père, hé ! Pascalet" (Pascalet est mon nom), "tu vois d'ici ce qu'il ferait, ton père !" Je le voyais parfaitement, mais je voyais aussi ma tante Martine : et tout en elle me disait : "Chenapan ! Tu as de la chance que tante Martine soit faible pour ce petit gremlin de Pascalet ! Après tout, dans son temps, ton père en a fait bien d'autres !" »²³⁸.

²³⁷ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 13.

²³⁸ *Ibid.*, p. 27.

A travers ces quelques lignes, le petit Pascalet a en face de lui une tante qui est en colère, mais elle arrive à lui faire transmettre une tendresse qu'il reçoit et s'extasie grâce à cette relation qui les unit.

Le personnage d'*Un Rameau de la nuit* part à l'aventure et se retrouve dans un hôtel où il croise un enfant. A propos de la mère que le protagoniste cherchait, la réponse de l'enfant est empreinte d'ambiguïté et les rôles se confondent, l'enfant demande : « *Vous cherchez tante Rose ?* »²³⁹. Aussi dans ce cas de figure, nous avons le même cadre familial dans lequel la tante éduque son neveu. Plus loin, le protagoniste apprend au petit garçon l'art du dessin en s'y appliquant non sans susciter l'admiration et le soutien de sa tante. A cet égard, le narrateur déclare : « *Rose Manet, penchée vers lui, de l'autre côté de la table voyait le pigeon à l'envers, et disait cependant : "C'est tout de même ça monsieur Meyrel. Il a compris"* »²⁴⁰.

Malicroix met en scène Martial vivant dans une famille élargie, en l'occurrence avec ses oncles, ses tantes et ses cousins. Par ailleurs, force est de constater la présence notable de la tante Philomène. Pendant qu'il était dans l'île²⁴¹, il recevait des lettres de son oncle, de sa tante, ainsi que de sa cousine. Dans la première lettre qu'il reçoit de sa tante Philomène, rédigée le lendemain de son départ, nous pouvons lire la langueur ressentie : « *Mon enfant tu nous fais mourir d'inquiétude...* »²⁴². Ce faisant, il ouvre la lettre de son oncle qui lui exprime son inquiétude en évoquant la tante Philomène, il lui explique qu'« *Elle se tourmente de* »²⁴³ le savoir absent et qu'il était « *Son soupir* »²⁴⁴. Et d'achever

²³⁹ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 30.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

²⁴¹ Le personnage principal hérite de son grand-oncle d'une maison dans une île et il doit s'y rendre. Le notaire lui apprend que pour bénéficier du patrimoine, il doit rester trois mois dans l'île sans en sortir, ce qui a été précisé dans le testament de son grand-oncle.

²⁴² Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 147.

²⁴³ *Ibid.*, p. 150.

²⁴⁴ *Ibid.*

sa lettre par ces mots tendres : « *Prends ton temps mais ne nous reviens pas trop tard, mon petit Martial, car on se soucie* »²⁴⁵.

Ne sachant pas si elle doit le gronder, le conseiller ou le câliner, le narrateur déclare ce que sa tante lui a écrit :

« J'affrontai, malgré tout, tante Philomène. Une lettre de huit pages. Huit pages de reproches. Sous chaque reproche un baiser. Dans chaque baiser un conseil. Et toutes sortes de conseils : pour le foie, pour la gorge, pour les névralgies, pour le froid aux pieds. Elle y avait mis toute son âme. Et à la fin ces mots : "Martial, ne sois pas sans cœur" »²⁴⁶.

La confusion des statuts s'accroît dans *Les Balesta* et *Sabinus*, la tante est toujours « Philomène ». À titre indicatif, *Sabinus* est la continuité du roman *Les Balesta*. D'ailleurs, la tante dans l'un comme dans l'autre a de l'importance dans le destin de son propre frère. Le narrateur annonce même, dans la première page de *Sabinus*, que « *Philomène, l'aînée, la gouverne matriarcalement* »²⁴⁷. Dans les deux romans, le personnage de la tante se livre à une quête pour retrouver le bonheur de son frère Melchior. Elle le protège des femmes malveillantes, le materne et punit celles qui tentent de lui nuire. Elle utilise le « Don » en faisant une prière et en rassemblant tous les membres de la famille Balesta en vue de châtier celles qui osent l'offenser.

À la disparition d'Elodie²⁴⁸, Melchior tombe dans une dépression. Philomène, le voyant malade et alité, s'inquiète pour lui et décide de rassembler les Balesta pour une prière contre Justine, source de ses malheurs, mais le pire arrive et « *Les prières de*

²⁴⁵ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 150.

²⁴⁶ *Ibid.*, pp. 150-151.

²⁴⁷ Henri BOSCO, *Sabinus, Op.cit.*, p. 9.

²⁴⁸ Melchior aimait Elodie en cachette, sa famille le force à se marier avec Justine, il refuse et continue de voir Elodie sans que personne soit au courant, seulement Justine se doutait de quelque chose, l'a suivi et découvre le pot au rose. Furieuse, elle dénonce Elodie auprès de ses parents, qui décident de quitter le village.

Trévignelle s'étaient achevées vers six heures. C'est vers sept heures seulement que les Chabillet²⁴⁹ s'aperçurent de la disparition de Justine »²⁵⁰.

Ainsi la tante bénéficie du statut d'un personnage cyclique. Par ailleurs, un trait singulier se répète dans la plupart des romans retenus pour notre travail de recherche. C'est le thème que nous allons analyser, dans ce qui va suivre, à savoir le goût pour la fugue et pour l'aventure.

1-2- La fugue et l'aventure

Dans notre corpus, le protagoniste n'est pas inerte. Il bouge, fugue et change de lieu. Cependant, nous ne pouvons pas considérer les romans de BOSCO comme des romans d'aventure ou des romans de voyage, pour la simple raison que le personnage principal ne part pas en voyage, à l'image du roman de Jules VERNE : *Michel Strogoff*²⁵¹ que Michel RAIMOND considère comme « *Voué, par nature, aux époques où l'aventure est encore possible. Aller de Paris aux confins de la Sibérie orientale. C'est le thème d'un beau roman de Jules Verne* »²⁵². Ainsi selon BAKHTINE, dans le roman de voyage,

« Le héros est dépourvu de traits particuliers, et ce n'est pas sur sa personne que se concentre l'intérêt, mais sur les déplacements qu'il effectue dans l'espace : de ville en ville, de port en port, il explore la diversité géographique d'un monde d'ailleurs immobile, dépourvu de tout avenir »²⁵³.

Ainsi Michel RAIMOND partage le même postulat, puisque dans le roman d'aventure, « *Il ne s'agit pas d'expliquer au lecteur le monde qu'il connaît, mais de lui présenter des régions inconnues et lointaines* »²⁵⁴. Comme nous l'avons expliqué dans

²⁴⁹ Parents de Justine.

²⁵⁰ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 112.

²⁵¹ Jules Verne, *Michel Strogoff*, Pierre-Jules Hetzel, *Coll. Bibliothèque d'éducation et de récréation*, France 1876, 512 p.

²⁵² Michel RAIMOND, *Le Roman*, *Op.cit.*, p. 39.

²⁵³ *Ibid.*, p. 40.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 45.

cette partie, nous ne saurions classer notre corpus dans cette catégorie de romans dits de voyage, en l'absence du critère discriminatoire relatif à ce genre.

L'Enfant et la rivière met en scène un petit garçon dont les fugues sont fréquentes, en quête de découverte et d'aventure, en dépit des mises en garde paternelles quant à la tentation d'approcher la rivière défendue ; mais le garçon déclarait : « *La peur me soufflait dans le dos, mais j'avais un désir violent de la connaître* »²⁵⁵. L'enfant est attiré par la rivière en permanence, il confie : « *Il n'en fallait pas plus pour me faire rêver de la rivière, nuit et jour* »²⁵⁶. Par la suite, l'enfant finit par fuguer en allant à la découverte de l'île de l'aventure et nous révèle ses frayeurs : « *Je m'éloignais du bord. Le froid de la peur me glaçait. Car l'eau, d'abord paisible, entrait dans le courant à mesure que j'avançais, et je voyais, sur moi, venir l'immense nappe de la rivière avec rapidité* »²⁵⁷.

Le personnage d'*Hyacinthe* est un homme qui vit la plupart du temps seul. Un jour, il décide d'aller vers l'étang pour y découvrir les lieux, ainsi qu'il le raconte : « *Je parcourus ainsi tout le plateau de Saint-Gabriel, depuis la route d'Orgeval, à l'est, jusqu'aux étangs. Pendant les trois mois de l'automne, j'explorai ce vaste quadrilatère désert qui a bien quatre kilomètres de côté* »²⁵⁸. A l'image du petit garçon de *L'Enfant et la rivière*, il s'aventure dans un endroit hostile et demeure féru de découverte comme le mentionne son prédécesseur. Le protagoniste d'*Hyacinthe* déclare : « *Rien ne m'y attirait qui pût me décider à faire allégrement quatre ou cinq lieues, animé par le seul désir de la découverte* »²⁵⁹.

Les deux intrigues ont en commun des personnages en déshérence qui se font aider par un inconnu, comme en témoigne désespérément le personnage dans *Hyacinthe* : « *Le*

²⁵⁵ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 15.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*, pp. 38-39.

²⁵⁸ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 25.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 19.

dos appuyé à un tronc d'arbre, je réfléchis. Si l'eau remontait, que ferais-je ? Appeler ? Personne ne venait aux étangs et le bois où je m'étais perdu se trouvait loin du rivage »²⁶⁰. Et d'ajouter :

« La barque s'avavançait vers mon refuge. Elle aborda [...]. Le vieillard descendit, se pencha, et me regarda un moment [...]. Au bout d'un moment il se mit à genoux, me prit dans ses bras et me souleva avec assez de facilité [...]. Quand je m'éveillai, je me trouvais à l'abri de la digue, dans l'herbe. Il faisait nuit et il soufflait un peu de vent ; un vent court, chaud. Rien qu'à l'odeur je reconnus que j'étais sur le plateau »²⁶¹.

Par ailleurs, dans *L'Enfant et la rivière*, le narrateur enchaîne : « *Je m'assis sur une racine, et essayai de réfléchir. Hélas ! Mes réflexions n'allaient pas loin. Toutes me disaient : "Pascalet, tu es perdu"* »²⁶². Au bout de son périple et arrivé sur l'île, il ne sait où se diriger et fait la rencontre d'un petit garçon nommé Gatzo qui le sauve d'une mort certaine. C'est en ces termes que cette menace est décrite :

« L'île, peu à peu, s'enfonça dans les ténèbres. "—Où allons-nous ?" Demandai-je timidement. Gatzo ne me répondit pas. A peine pouvais-je le voir. Mais son souffle, à ses ahans, je devinais qu'il pesait de toutes ses forces sur la rame. Car la rivière était puissante et ne se laissait pas naviguer sans effort [...]. Nous naviguâmes une bonne partie de la nuit »²⁶³.

Un Rameau de la nuit est le théâtre des mésaventures d'un personnage également solitaire ayant la même prédilection pour l'aventure. A ce propos, il déclare : « *Voyager à pied m'a toujours ravi* »²⁶⁴. Plus loin, nous pouvons lire : « *Pour aller justement où personne ne va jamais et qui est quelquefois lieu caché de merveilles* »²⁶⁵. Le protagoniste ne répugne pas à vivre de nouvelles escapades, et ce, bien que son âge soit avancé, le narrateur déclare :

²⁶⁰ Henri BOSCO, *Hyacinthe, Op.cit.*, p. 67.

²⁶¹ *Ibid.*, pp. 71-73.

²⁶² Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière, Op.cit.*, p. 40.

²⁶³ *Ibid.*, pp. 52-55.

²⁶⁴ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit, Op.cit.*, p. 11.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 12.

« Et je pars !...J'ai pourtant passé la jeunesse, certes ! Mais il m'arrive encore de boucler le sac, de lacer mes gros brodequins à clous, d'empoigner mon bâton, une vieille canne sonore à la pointe de fer très émoussée, et d'aller renifler, sur les chemins, l'odeur du vent »²⁶⁶.

Le personnage principal, dans une séquence du roman, se voit confronté à un homme sur un bateau qui menace de l'assassiner. Ce dernier prend la fuite après avoir assommé Meyrel²⁶⁷. Le bateau commence à sombrer et le protagoniste peine à s'extirper en s'inquiétant :

« Je voulus reculer et je glissai maladroitement. L'eau rejaillit et je perdis pied. Un remous ramena vers moi un objet lourd. Je le saisis : le lit funèbre. D'horreur ma chair se hérissa. Des pas résonnaient sur ma tête et je voulus crier, mais l'eau m'emplit la bouche et je m'évanouis »²⁶⁸.

Le personnage se retrouve dans une maison qu'il ne connaît guère, entouré de gens entreprenants dont il ignore l'identité. En outre, l'engouement pour l'aventure, la découverte et l'évasion constituent un point commun entre les œuvres étudiées. Par ailleurs, outre cette analogie, un autre aspect relatif au caractère du personnage caractérise *Hyacinthe* et *Un Rameau de la nuit*, à savoir le délire.

1-3- Délire et altérité du personnage

Le délire est l'état de divagation d'un personnage qui n'a plus le sens de la réalité dans la mesure où il commence à halluciner, à ne plus différencier le rêve de la réalité. Par définition, c'est un « *Trouble psychique qui se traduit par une confusion des idées, une perception erronée de la réalité* »²⁶⁹. Cette seconde acception nous indique que le délire est une anomalie « Psychique » et la réalité est perçue d'une manière inappropriée.

²⁶⁶ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 11.

²⁶⁷ Personnage principal.

²⁶⁸ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 124.

²⁶⁹ Disponible à l'adresse suivante : <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/delire/>

Cette pathologie est perceptible dans les romans de BOSCO. Le personnage a-t-il vécu un drame familial qui le met dans cet état ? Nous le découvrirons dans ce qui va suivre.

La solitude du personnage accentue son isolement. Cette insularité se traduirait par une claustration qui engendre à terme un état de divagation. *Hyacinthe* illustre ce postulat :

« J'en étais arrivé à me perdre. J'errais à la recherche de mes traces. Quelquefois il me semblait que j'avais seulement entendu parler de moi, jadis. Un inconnu avait dû me raconter mon histoire ; mais il y avait toujours si longtemps qu'il ne m'en revenait que des fantômes. Ils s'effaçaient rapidement dans les brumes. Je ne me connaissais que par ouï-dire »²⁷⁰.

Dans cette séquence, nous allons procéder à une analyse lexicologique. De prime abord, à travers l'emploi du terme « Perdre », le personnage paraît désespéré et ses tourments le poussent dans une quête perpétuelle de soi, ainsi que le confesse le narrateur : « J'avais seulement entendu parler de moi ». Dans ce passage, le personnage est véritablement en proie au délire qui l'étreint, totalement étranger à cet « Inconnu » qui lui a livré autrefois des secrets sur lui-même, tel qu'il le déclare : « Si longtemps qu'il ne me revenait que des fantômes ». Et enfin, le point culminant dans ce passage est la dernière phrase qui témoigne de cet état de désarroi : « Je ne me connaissais que par ouï-dire ».

Dans le même roman, un autre passage rend compte de ce délire : « *Jamais je n'avais constaté, en moi, un calme pareil. Je bougeai pour me rendre compte de moi-même* »²⁷¹. Plus saisissants encore sont les troubles de la personnalité qui se manifestent chez le personnage, ainsi qu'il le pense :

« Mais moi, Hélas ! Plus que jamais, je voulais vivre, jouir de moi, me poursuivre, m'atteindre, me saisir à pleins bras, me serrer durement contre moi-même et

²⁷⁰ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 18.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 54.

m'immobiliser, ne fût-ce qu'un instant, pour me voir, et peut-être pour me haïr ; mais aussi, peut-être, pour m'aimer »²⁷².

Un Rameau de la nuit, évoque une pensée comparable, diffuse qui délaye la réflexion. C'est ce qui explique le recours au monologue sous forme de divagation :

« " Tout est en toi ; tout vient de toi, et tu ne nous reconnais plus. Cependant c'est ce soir que nous sommes réels ; mais te reconnais-tu, toi-même ; sais-tu bien qui tu es ? Où tu es ? En qui tu es, peut-être ; et toi, qui crois nous posséder, ne soupçonnes-tu pas que quelque chose -ou quelqu'un- te possède obscurément ?..." J'écoutais avec calme, car c'était anonymement que se formulaient en moi ces pensées étranges. Je m'étonnais de les concevoir »²⁷³.

Au cours de ce monologue, le personnage a complètement perdu la raison, il se parle à lui-même, en se demandant s'il se connaît lui-même. En premier lieu, nous distinguons l'emploi de l'instance énonciative « Nous », ce pronom révèle l'existence en lui d'un déboulement de la personnalité croyant qu'il subsiste dans un corps qui n'est pas le sien quand il s'interroge : « En qui tu es ». En effet, l'utilisation du pronom « En » conforte cette thèse. Dans le passage cité, des séquences sont mises entre guillemets, dont l'emploi du style direct atteste, communément, de la présence d'une autre personne qui parle, alors qu'en réalité c'est un monologue. D'ailleurs, il ajoute à propos de ces soliloques : « Je m'étonnais de les concevoir ».

Plus loin, nous retrouvons la même thématique, celle du délire, de l'étrangeté :

« La vieilleuse jouait modestement son rôle de vieilleuse, il n'en sortait pas de rayons mystérieux ; le coffre ne méditait pas, il n'était qu'un meuble pesant ; le poignard ne se levait point pour circuler en l'air, comme il eût pu le faire dans un cauchemar ; et ainsi tout restait dans l'ordre, sauf moi. C'était en moi que résidait l'étrangeté ; j'étais le rêve ; je pouvais devenir le cauchemar »²⁷⁴.

²⁷² Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 36.

²⁷³ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 52.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 373.

Jean-Georges ZIMMERMANN, dans *De La Solitude des causes qui en font naître le goût*, déclarait : « Une jeune femme, d'un excellent caractère, mais presque entièrement retirée du monde, me dit un jour que, chaque fois qu'elle se trouvait seule, ou qu'elle fermait les yeux, elle se voyait entourer d'une bande de démons »²⁷⁵. Dans un autre passage, cet auteur nous explique les conséquences de la solitude : « La solitude nous rend fou lorsque nous prenons les rêves de l'imagination pour des réalités, et que rien ne détruit notre illusion »²⁷⁶. Une autre définition nous éclaire sur ce procédé : « La solitude influe d'une manière si puissante sur l'imagination, parce que l'empire de cette dernière sur les hommes est infiniment plus grand que celui de la raison »²⁷⁷. Et enfin : « Le goût de la solitude ne se concilie pas toujours avec le bon sens »²⁷⁸.

Ainsi, dans le premier comme dans le deuxième roman, la solitude prolongée contraint à trouver un refuge dans le délire. En effet, le protagoniste se voit tantôt comme un inconnu par rapport à lui-même, tantôt possédé face à cette voix intérieure qui l'interroge sur sa condition.

Par opposition à cette vie intérieure du personnage, l'extériorité n'en demeure pas moins au cœur de l'œuvre. A cet égard, dans toute l'œuvre, il réside en campagne. Cet espace exalté lui procure le cadre d'une existence paisible. Ce constat nous amène à relever des séquences descriptives qui émaillent les romans.

²⁷⁵ Jean-Georges ZIMMERMANN, *De La Solitude des causes qui en font naître le goût, de ses inconvénients, de ses avantages, et de son influence sur, les passions, l'imagination, l'esprit et le cœur*, Baillière, Lyon, 1840, p. 147.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 141.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 115.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 90.

1-4- La vie à la campagne

Le personnage de BOSCO vit toujours dans la campagne, il aime la nature et les animaux. Les principales descriptions se focalisent autour de ce cadre spatial et de tout ce qui s'y rapporte. Le premier roman qui s'illustre par cette conception est *Hyacinthe*. Le personnage vit seul dans une demeure à la campagne, ainsi qu'il le décrit : « *La nuit après ce feu, il n'y avait plus rien dans la campagne. J'avais l'impression que je voyais la dernière âme* »²⁷⁹. Ou encore : « *A travers la campagne, je cherchais ce secret depuis des mois* »²⁸⁰. Autour de cette maison, rien n'apparaît à l'horizon, mise à part une autre maison qui semble vide puisqu'elle « *Ne donnait aucun signe de vie. Pas même une fumée. Rien ne décelait la présence de ses hôtes* »²⁸¹. Aux alentours de cette maison, régnait une atmosphère paysanne :

« Chaque vendredi soir, à la tombée de la nuit, un troupeau traversait les guérets entre La Commanderie et La Geneste²⁸². Deux chiens le flanquaient. Le berger marchait en avant. Il était vieux. Je ne sais ce que pouvaient brouter ses bêtes sur toute l'étendue couverte de neige. Leur piétinement doux s'éloignait vers l'Ouest et pendant un moment on respirait dans l'air l'odeur de la laine »²⁸³.

Nous constatons que le narrateur emploie la lexie « Campagne » à maintes reprises, et en l'absence de ce terme, le personnage évoque tout ce qui s'y rapporte tel que l'illustre la confidence suivante : « *J'attendais, livré aux puissances naturelles du lieu, mais avec une sourde appréhension, cette dissolution et cet oubli de moi qui me livrait les eaux et la terre* »²⁸⁴. En outre, le protagoniste se balade pour découvrir cet endroit, se retrouvant au milieu d'un désert et il ajoute : « *J'avais laissé derrière moi le Dieu de la terre et j'étais*

²⁷⁹ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 10.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 19.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 10.

²⁸² La Commanderie et La Geneste sont deux noms donnés à deux maisons, celle du personnage principal et celle de l'unique voisin.

²⁸³ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 15.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 37.

maintenant sous la main d'un autre dieu »²⁸⁵. Ainsi que l'évoque cette séquence, son admiration pour la campagne et la terre, le poussent à lui attribuer une entité divine.

La nature dans cette œuvre est omniprésente et les descriptions de celle-ci sont légion, ainsi qu'en témoigne le narrateur : « *J'entendis tomber la pluie dans les feuilles. C'était une pluie lente, large et encore hésitante* »²⁸⁶. Une autre séquence illustre cette constante : « *Je devinais que déjà le peuple des oiseaux, si sensible aux moindres messages, flairait à la pointe des vents l'odeur lointaine des premières pluies* »²⁸⁷.

Dans *Un Rameau de la nuit*, une conception analogue de la nature prime dans la description suivante : « *Ces beaux creux plantés de jardins, touché ces mamelons, longé ces bois de pins, franchi en grondant la rivière aux oseraies pleines d'oiseaux...* »²⁸⁸. La peinture exubérante de la nature conforte également le sentiment d'attachement à la campagne quand le narrateur annonce :

« J'avais moins des pensées qu'une seule hantise : celle, malgré l'hiver, de cette campagne, que j'aime, et dont l'attrait deviné par Drot m'échauffait le cœur, au souvenir des jours d'été. Alors je l'avais parcourue, de colline en colline, à pied, de ce pas vif qui a l'air d'ébranler la route et de faire jaillir des vergers entiers dans les champs, surtout le matin, quand le corps est frais »²⁸⁹.

Ces quelques lignes nourrissent l'attachement et le goût du personnage pour la campagne, notamment à travers la présence du champ lexical de l'attendrissement : « Que j'aime », « M'échauffait le cœur » ou encore : « De ce pas vif ». Ajoutons à ces indices textuels les propos suivants : « *Au fond, voilà pourquoi j'ai voyagé à pied : par simple amour du vent et de la terre* »²⁹⁰. Encore une fois, le narrateur rend compte de son affection pour la nature et emploie même le terme « Amour » qu'il attribue à la terre et le

²⁸⁵ Henri BOSCO, *Hyacinthe, Op.cit.*, p. 34.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 70.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 37.

²⁸⁸ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit, Op.cit.*, p. 194.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 166.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 12.

vent. Dans cet attachement, le personnage préfère le voyage à pied dans l'intention d'admirer à son aise tout ce que la nature peut lui apporter comme agrément. Le vent, qui généralement fait fuir les gens et les confine dans leurs maisons, est paradoxalement une source de bien-être, de contemplation ainsi que d'enivrement face à cet amas fait de sifflement et de courant qui le fascine.

Dans l'incipit de *L'Enfant et la rivière*, non sans nostalgie, le narrateur revient sur sa résidence d'enfance : « *Quand j'étais enfant, nous habitons à la campagne. La maison qui nous abritait n'était qu'une petite métairie isolée au milieu des champs* »²⁹¹. Là encore, le personnage principal réside dans une demeure en pleine campagne. A l'instar des romans précédents, le champ lexical de la nature est prégnant. En effet, « *La pluie vint dans le vent, en biais, et fouetta la maison qui se mit à gémir du haut en bas, sous la fureur de l'averse* »²⁹². Ainsi que sa passion pour la nature quand il déclare :

« Je partis à travers les champs. Ah ! Le cœur me battait ! Le printemps rayonnait dans toute sa splendeur. Et quand je poussais le portail donnant sur la prairie, mille parfums d'herbes, d'arbres, d'écorce fraîche me sautèrent au visage. Je courus sans me retourner jusqu'à un boqueteau. Des abeilles y dansaient. Tout l'air, où flottaient les pollens, vibrait du frémissement de leurs ailes. Plus loin un verger d'amandiers n'était qu'une neige de fleurs [...]. Les petits chemins m'attiraient sournoisement. "Viens ! Que t'importent quelques pas de plus ? [...]" . Ces appels me faisaient perdre la tête »²⁹³.

La campagne, la nature et le chant des oiseaux emplissent le quotidien du personnage. C'est également cette atmosphère paisible, empreinte d'isolement, qui « *Favorise la rêverie* »²⁹⁴. Nous pouvons citer à ce propos *Les Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques ROUSSEAU²⁹⁵ qui reflète parfaitement l'état d'âme, le quotidien

²⁹¹ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 13.

²⁹² *Ibid.*, p. 30.

²⁹³ *Ibid.*, pp. 21-22.

²⁹⁴ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 42.

²⁹⁵ Ce livre raconte le plaisir de la solitude du personnage, d'un homme complètement retiré de la société. L'auteur dans ce livre nous donne une vision philosophique du bonheur dans une solitude face à la nature et les bienfaits qu'elle lui procure.

ainsi que l'environnement dans lequel évolue le personnage bosquien. Dans ce sillage, il convient d'aborder l'activité onirique qui jalonne l'œuvre.

1-5- L'activité onirique

L'état de conscience du protagoniste oscille entre le rêve proprement dit et l'illusion de celui-ci. Cette particularité justifie en tous cas le recours manifeste au champ lexical du songe. C'est dans cette perspective que le narrateur de *Malicroix* confie à son lecteur :

« Je crus voir devant le lit une forme humaine, immobile et grave. Je n'en percevais point les traits, mais une sorte de contour qui assombrissait ma lumière. Il en tremblait à longs plis une étoffe lourde. L'étoffe s'enfonça dans un rêve naissant et le sommeil surnaturel suivit ce fantôme »²⁹⁶.

Et d'ajouter dans la même optique : « *Comment affronter les soirées sans un livre dans cet ermitage ? Réfléchir ? Sur quoi ? Rêver, peut-être et s'assoupir* »²⁹⁷. Le personnage sur ces entrefaites s'interroge : « *Déjà n'étais-je pas entré dans la forme d'un rêve ?* »²⁹⁸, ou alors : « *Solitude intérieure et espaces inhabités favorisent la confusion du réel et des songes* »²⁹⁹. A telle enseigne qu'il vivait de ses rêves tout au long de la narration quand il déclarait : « *Je ne sortis guère de la maison. J'y vivais de feu et de songes. Le feu ne s'éteignit jamais ; jamais les songes ne m'abandonnèrent* »³⁰⁰. En outre, quand le personnage décrit son oncle, il ne peut s'empêcher d'évoquer avec exubérance la lexie « Rêve », ainsi quand le protagoniste ne se prête pas à ce sommeil paradoxal, ce sont ses proches qui le sont. D'ailleurs,

« Quant à l'oncle Anselme, il tissait [...]. Le reste du temps, il rêvait. Il rêvait sans façon, devant tout le monde, en rêveur, qui prend ses aises. Il rêvait près du feu, comme il est

²⁹⁶ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 25.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 37.

²⁹⁸ *Ibid.*, p.47.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 92.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 51.

naturel, il rêvait aussi en mangeant, il rêvait à la promenade, il rêvait en visite ; il rêvait devant sa navette ; il rêvait, eût-on dit, même à la messe ; il rêvait comme on veille ; [...], il doit rêver qu'il rêve »³⁰¹.

Un Rameau de la nuit ne déroge pas à cette règle puisque cette forme d'évasion y est légion notamment lorsque le narrateur s'interroge : « *Je me suis demandé si, à l'instar des fabuleux Mélodexites, je n'ai pas habité alors dans un monde tout à fait imaginaire. N'y aurais-je pas vécu en dormant et ne me suis-je pas nourri de mes propres songes ?* »³⁰².

Hyacinthe atteste de la présence du rêve à travers une panoplie d'allusions du narrateur quand il déclare : « *Les inventions du sommeil expirant au seuil de ma mémoire s'ordonnaient entre les incohérences du rêve et les premiers charmes de la rêverie. Il trahissait encore le sens des messages du monde* »³⁰³. A telle enseigne que le personnage doute de la réalité du passage de sa femme de chambre, et d'ajouter : « *Je ne rêvais pas. Mais la veille, sans doute, j'avais rêvé... Cependant pouvais-je l'affirmer ?* »³⁰⁴.

L'auteur rend compte d'une désagrégation psychique chez son personnage, caractérisée par une ambivalence des pensées, des sentiments, une perte du contact avec la réalité et le repli sur soi. Ce dernier, étant souvent en proie à sa solitude, n'a plus la notion du réel, se croyant en permanence dans le rêve et s'illustrant par des métaphores obsédantes.

Outre l'omniprésence de ces métaphores, les éléments de la nature demeurent eux aussi très présents dans les romans de BOSCO. En effet, dans notre corpus, la présence récurrente de l'isotopie de l'eau est manifeste. Le personnage vit en symbiose avec cet univers qui se mue en traits de caractère. Cette singularité faite d'osmose avec les éléments

³⁰¹ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, pp. 348-349.

³⁰² Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, pp. 315-316.

³⁰³ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 47.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 50.

de la nature est perceptible essentiellement à travers la présence d'un des quatre éléments de la nature en l'occurrence l'eau.

1-6- L'isotopie de l'eau

Dans notre corpus, un espace récurrent constitue le lieu de prédilection où le personnage évolue ; il s'agit incontestablement de la rivière et de l'étang qui sont la référence spatiale dans les romans de BOSCO. Dans *Hyacinthe* : « *Les étangs étaient vastes. Du côté de La Geneste, un large parapet contenait la puissance des eaux* »³⁰⁵. Le personnage part pour une balade près d'une rivière et il est envoûté par la nature qui l'entoure et s'extasie : « *J'avais, de ce qui m'entourait, des eaux, des arbres, non pas une vision banale, mais une étrange conscience où se composaient les sensations qui pouvaient cependant m'atteindre et quelques souvenirs à demi éveillés* »³⁰⁶.

L'Enfant et la rivière expose de prime abord dans le titre du roman le vocable « Rivière ». A cet égard, il est évident que l'action converge autour de cet espace. Au moment où l'enfant s'apprête à organiser sa fugue, il déclare : « *Je profitai de son sommeil pour bourrer de provisions un petit sac : figues, noix, quignon de pain. Une heure après, j'étais au bord de la rivière* »³⁰⁷. Par ailleurs, le personnage principal est admiratif en contemplant ces eaux éclatantes et s'exclame : « *Quelle splendeur ! L'onde était devenue limpide et le bleu d'un ciel vif, lavé, où le vent poussait en riant deux petits nuages, se reflétait sur ces eaux claires qui d'un grand mouvement fuyaient vers un horizon de collines* »³⁰⁸.

Nous retrouvons également dans *Malicroix* une atmosphère spatiale comparable, c'est d'ailleurs ainsi qu'il la décrit : « *Debout à la pointe de l'île, sur cette proue où se*

³⁰⁵ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 25.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 38.

³⁰⁷ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 35.

³⁰⁸ *Ibid.*

fendaient les eaux sauvages, je n'avais devant moi que leur immensité, et le pays entier n'étant qu'une eau en marche »³⁰⁹. Dans le même sillage, le narrateur décrit Balandran d'une façon singulière. Ainsi le personnage s'attarde sur la rivière, l'eau, et tout ce qui s'y rapporte :

« De lui s'exhalait une odeur d'eau, de boue fraîche et de plante mouillée, comme s'il fût sorti de l'eau du fleuve. Cette odeur semblait annoncer non point la présence d'un homme, mais d'un être encore attaché au limon originel. Et cependant l'homme était là, chargé de toutes ses présences, attentif à mes yeux, à mes pieds, à mes mains, à ma stature, avec impassibilité, mais l'œil brillant »³¹⁰.

Le personnage, entouré d'eau, semble être bouleversé, inquiet de la fragilité du sol, d'où son appréhension :

« J'étais dans les régions basses, entouré partout par les eaux ; et leur présence me semblait sensible sous le sol de cette île plate, simple banc de limon tenu par la végétation, mais que les vapeurs et la pluie imbibaient et rendaient presque flexible. La matière argileuse fléchissait à tous les pas et je savais que les racines des grands saules buvaient au fil même du fleuve, au-dessus de ce sol pourri d'humidité »³¹¹.

Dans cet extrait, nous relevons l'obsession du personnage. L'image de l'eau submerge ses idées, ses pensées, si bien qu'il se voit envahi et la terre va être noyée et va disparaître dans le fleuve. Ainsi, même les racines du fleuve « Buvaient » de cette source d'eau. Au risque qu'un jour tout allait être aspiré par l'eau, et enfin la lexie « Pourri d'humidité » révèle l'état de l'île selon l'imagination du personnage. Ce n'est plus un sol humide, mais un sol « Pourri d'humidité », d'où l'intensité de sa hantise, de son angoisse face à ce fleuve qui l'entoure.

Dans *Un Rameau de la nuit*, un discours similaire nous interpelle : « *Cette mer invisible se taisait. Car, sauf le murmure de la pluie sur les tuiles des entrepôts, nul bruit*

³⁰⁹ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 46.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 33.

³¹¹ *Ibid.*, p. 28.

ne troublait le silence de ce quartier du port »³¹². Dans cette optique, il témoigne de son admiration pour la nature, pour la rivière et s'écrie : « *C'est si bon d'être seul ! Tout seul, sur un plateau, dans une gorge, au bord d'une rivière* »³¹³. Mieux encore : « *Mais j'allai plus loin, attiré par les eaux, comme toujours. Les eaux parlent à mon âme ; j'entends les eaux limpides des fontaines qu'on peut boire au creux de la main pour se rafraîchir* »³¹⁴.

Les Balesta met en scène le personnage principal Melchior qui avait coutume de retrouver sa bien-aimée près d'une fontaine. C'est dire la présence dans ce roman de cet élément commun avec la rivière, en l'occurrence l'eau de la fontaine, que le narrateur évoque en ces termes : « *Melchior et Elodie échangèrent les mots qui enchaînent à jamais les cœurs, d'autres rendez-vous clandestins, à la fontaine, se succédèrent* »³¹⁵. Les retrouvailles se sont tellement répétées dans ce lieu « *Que Melchior, plus tard, fit graver dans la pierre de la fontaine, pour commémorer ses amours, cinq vers, qui n'ont de valeur que de plainte* »³¹⁶.

Sabinus s'inscrit dans la même perspective étant donné que le protagoniste, à l'instar du roman précédent, rejoignait une femme dans un lieu précis. D'ailleurs, ce personnage « *Rencontra de nouveau Ameline à la source* »³¹⁷.

La rivière est par conséquent omniprésente et polymorphe dans les romans de BOSCO. Cette omniprésence ne tendrait-elle pas d'ailleurs à devenir un attribut intrinsèque du caractère propre au personnage ? Nous nous attellerons à vérifier la pertinence de cette assertion au cours de la partie suivante.

³¹² Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 76.

³¹³ *Ibid.*, p. 12.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 262.

³¹⁵ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 84.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 83.

³¹⁷ Henri BOSCO, *Sabinus*, *Op.cit.*, p. 157.

Outre les divers ressorts de la rivière que nous avons précédemment mis en évidence, il nous incombe d'examiner un autre aspect dont les résurgences sont significatives, à savoir le lieu de culte.

1-7- Le lieu de culte

L'œuvre de BOSCO a été écrite durant une période où la France était sous l'influence du régime ecclésiastique. En effet, tout se déroulait sous l'accord et l'œil bienveillant de l'église, d'où la redondance de ce thème dans son œuvre. Ce procédé obsédant confère une symbolique, en effet, « *La chose est particulièrement évidente pour Malicroix dont le héros, Martial, passe par les épreuves successives des "petits" et des "grands" mystères dans un environnement touffu de symboles religieux de toutes sortes* »³¹⁸. Afin d'examiner cet aspect, il convient de procéder, comme pour les situations récurrentes précédentes, à l'inventaire des passages à connotation religieuse.

Tout d'abord, le roman *Hyacinthe* fait recours au nom d'un saint pour l'attribuer à un lieu : « *A l'abri de ce respect quasi religieux dont on devinait que les gens du dehors étaient saisis à propos de ce quartier farouche, le plateau de Saint-Gabriel* »³¹⁹. En outre, une autre tournure actualise le jargon religieux : « *Les péchés contre le Saint-Esprit* »³²⁰. Ou encore : « *Elle regardait le mur. Un petit crucifix y était accroché* »³²¹. Et d'ajouter plus loin : « *Par le sol elle communiquait avec cet étrange monastère de la Geneste qui dominait les étangs et le plateau de Saint-Gabriel* »³²².

Le personnage vivait dans une maison dont certains endroits demeuraient énigmatiques et mystiques. Il se met à errer dans la maison et à la visiter. Arrivé au grenier,

³¹⁸ Colloque international, *Le Réel et l'imaginaire dans l'œuvre d'Henri Bosco*, 14 et 15 Mars 1975, à la Bibliothèque de l'Université, section Lettres, 100 Brd Edouard Herriot -06200 Nice.

³¹⁹ Henri BOSCO, *Hyacinthe, Op.cit.*, pp. 27-28.

³²⁰ *Ibid.*, p. 37.

³²¹ *Ibid.*, p. 40.

³²² *Ibid.*, p. 44.

il y découvre « *Une image pieuse. On voyait les Apôtres assis devant une table de campagne où était dressé un ciboire* »³²³.

Dans *Malicroix*, le terme « Eglise » est absent. Néanmoins, des lexies se rapportant à la religion font surface dans le propos suivant : « *Certes, les Mégremut, et je l'étais alors, sont doués d'une vive imagination ; mais elle joue sur les biens spirituels de la tribu* »³²⁴, ou encore : « *Adossé à un grand arbre, face au fleuve, dont seul un bruissement décelait dans les ténèbres la présence redoutable* »³²⁵.

Dans *Un Rameau de la nuit*, le personnage nous révèle qu'il ne peut s'empêcher d'aller contempler un paysage où se trouve l'église, le protagoniste raconte : « *J'y serais tourné malgré le mauvais temps, simplement pour revoir les vieux toits, les platanes devant l'église* »³²⁶. Les recherches sur l'œuvre de BOSCO soulignent ce propos : « *L'humble église de Géneval "attire" le narrateur d'Un Rameau de la nuit, qui ne saurait dire pourtant pourquoi elle lui plaît* »³²⁷.

Dans un autre passage, le narrateur évoque la religion par le biais de la description d'un personnage secondaire, il constate que « *La dame de Grangeon faisait, chaque année, un pèlerinage* »³²⁸. Ou alors dans une simple discussion : « *Religieusement, à voix basse* »³²⁹. Dans un autre passage, il décrit une église abandonnée : « *L'église était tiède et humide. J'aime les églises de nuit et cette tiédeur qui rappelle un peu la tiédeur humaine, qui donne envie de se blottir, de se confier. On entendait un rat qui furetait dans le confessionnal* »³³⁰.

³²³ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 57.

³²⁴ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, pp. 156-157.

³²⁵ *Ibid.*, p. 296.

³²⁶ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 169.

³²⁷ *Henri Bosco mystère et spiritualité*, librairie José Corti, 1987, actes du III^e colloque international Henri Bosco (Nice, 22-24 Mai 1986), p. 237.

³²⁸ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 239.

³²⁹ *Ibid.*, p. 257.

³³⁰ *Ibid.*, p. 283.

Dès les premières lignes du roman *Les Balesta*, le narrateur décrit l'environnement des maisons : « *Qu'on y vive un peu resserré, cela n'empêche pas les jardins de fleurir. Les maisons, certes, se sont ramassées autour de l'église avec un élan qui, de la ville, a fait un bloc* »³³¹. Plus loin, une autre description : « *L'église se dresse au-dessus de cette agglomération de boutiques richement pourvues et qu'anime une clientèle sociable. Sa masse bien bâtie, chargée de cloches et d'oiseaux criards [...]. C'est Sainte-Anne qui est la patronne* »³³². Une description nourrit, elle aussi, un rapport avec la religion :

« Il me reste à parler encore de ses couvents. Un couvent, alors, c'était quelque chose pour la ville. Elle en avait trois. D'abord celui de Saint-Jean de Matha, non loin des Lices. Il était habité depuis longtemps par des Contemplatives Trinitaires. Sur la route des Alpes, d'autres religieuses, celles de Saint-Thomas de Villeneuve, assuraient le service de l'Hospice. Enfin, des Bénédictines de Saint-Paul avaient une maison sur la place des Aubignettes, au cœur même de la ville »³³³.

Le personnage insiste sur le champ lexical relatif à la religion. Par cette redondance, il montre ainsi son adoration et sa dévotion. Par ailleurs, un autre type d'évocation apparaît dans le roman ; la prière. Cette prière faite en pleine nuit par les Balesta remplit deux pages du roman :

« C'est ainsi qu'ils priaient. Et tous à la fois se frappaient la poitrine, cependant qu'ils touchaient le sol de la tête, en gémissant. Ils se turent. Alors le vieux Melchior éleva la voix. Il se mit à lire dans son gros cahier, et ce n'était plus un murmure, mais une psalmodie distincte, dont il scandait les périodes. Et si la plainte encore en était l'âme, l'accent de l'évocation se posait avec force sur les mots de foi, cependant que l'adjuration devenait grave et tendre, comme l'est après le pardon l'action de grâces »³³⁴.

Dans ce roman, la prière ne s'accomplit pas individuellement, mais en groupe ; en vérité, « *La prière est souvent présentée chez Bosco comme efficace, et surtout quand il s'agit d'une prière de communauté* »³³⁵. Ainsi, dans ce roman, et d'ailleurs même dans

³³¹ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 21.

³³² *Ibid.*, p. 23.

³³³ *Ibid.*, p. 30.

³³⁴ *Ibid.*, p. 109.

³³⁵ *Henri Bosco mystère et spiritualité*, *Op.cit.*, p. 225.

*Sabinus*³³⁶, nous retrouvons un champ lexical à consonance spirituelle : « La prière », « La grâce », « Le pardon », « La psalmodie », « L'âme », « Le couvent », « Les cloches », « Le saint », « La sainte », « Les religieuses », « L'église », « La foi ». Ce lexique est itératif tout au long des deux romans, accentuant la foi des personnages. Un passage de *Sabinus* illustre ce constat :

« Ces paroles se psalmodiaient sur un air assez lent de marche pastorale, comme on en entendait aux processions, du temps où, venue la Noël, les gens de Puylobiers, nos plus proches voisins, allumaient un grand feu de chêne à Saint-Jean-de-Gardioles, et, en se tenant par la main, tournaient autour des flammes, cependant qu'ils chantaient l'Annonce de l'Ange aux bergers sur la grotte de Bethléem »³³⁷.

Ce discours témoigne, outre les lexies « Marche pastorale », « Noël », « L'Annonce de l'Ange », d'une âme mystique chez les personnages et du caractère exalté de ce mysticisme. Comme nous l'avons démontré dans cette dernière analyse, Henri BOSCO s'emploie à mettre en évidence les croyances de son personnage, d'ailleurs :

« Le texte liturgique provoque une méditation qui s'insère sans difficulté dans l'action et dans la conscience des personnages. Technique sans doute ancienne, qu'utilisent Silvio Pellico, Ulrich Guttingner, parfois George Sand, mais dans laquelle Bosco est passé maître »³³⁸.

Cette analyse nous a montré le poids de la religion dans les romans de BOSCO, et par la simplicité des rassemblements religieux, le personnage retrouve un havre de paix, puisque « *Les références intimes de Bosco vont plutôt aux cérémonies simples, les prières du soir surtout* »³³⁹.

De ce fait, la récurrence de l'adjectif « Saint » symbolise une mystique familiale. Par le biais de cette nomenclature itérative, BOSCO insiste sur la présence du symbole de croyance. Serait-ce l'influence d'une jeunesse dévote qui se reflète dans ses écrits ? Nous

³³⁶ *Sabinus* est la suite du roman *Les Balesta*.

³³⁷ Henri BOSCO, *Sabinus*, *Op.cit.*, p. 194.

³³⁸ *Henri Bosco mystère et spiritualité*, *Op.cit.*, pp. 225-226.

³³⁹ *Ibid.*, pp. 224-225.

supposons qu'il s'agirait d'un effet inconscient : l'écrivain, instinctivement, marque cette appartenance, du moins pour ses personnages, et souligne l'importance de la spiritualité dans la vie familiale.

Cet élan profond vers la religiosité qui est la nourriture de l'âme, s'il est source de salut et procure un sentiment prospère, n'empêche guère le personnage de vivre cette transition qui succède à la flétrissure du corps malade : une autre forme de salut et que l'on appelle communément la convalescence.

1-8- Le thème de la Convalescence

Secouru par des inconnus, le personnage principal est enclin à vivre des épisodes de convalescence induits par des évanouissements. Citons à cet égard quelques séquences qui attestent de ce phénomène dans différents romans.

Le personnage dans *Un Rameau de la nuit*, durant une confrontation, reçoit un coup de bâton sur l'épaule qui lui fait perdre connaissance, le protagoniste confie : « *J'entendis un gémissement, puis des pas, des pas affolés. Et je perdis connaissance* »³⁴⁰. Ce faisant, le personnage est sauvé par des inconnus. Le soir, il peine à ouvrir les yeux et s'aperçoit qu'on est en train de prendre soin de lui :

« Vers le soir, quand je ressortis de ma nuit, ceux qui veillaient sur moi ne me furent que des fantômes (car on avait atténué les lampes), ces fantômes, penchés ou évoluant à travers la chambre, me parurent aussi bienveillants que mon cœur, et j'en admirais la puissance amicale qui me protégeait en silence, sans doute par ces gestes lents où je suivais des yeux le dessein de leurs incompréhensibles sortilèges. »³⁴¹

Le protagoniste de *Malicroix* sort pour se balader dans l'île. Soudain, il est atteint d'un malaise qui le paralyse, le narrateur déclare : « *C'était un malaise plus grand que ma*

³⁴⁰ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 120.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 126.

fatigue, étant le malaise de l'île, du fleuve, du rivage, et de toute la terre lasse de traîner ses brouillards empestés de fièvre »³⁴². Ensuite, il ressent une présence en se demandant :

« Je ne sais ce qui se passa plus tard. Mais quelqu'un vint. On me toucha l'épaule. Une main remua ma tête, et détacha ma bouche de la terre, où elle était collée. On prit mes pieds. On tira sur mon corps, et on me traîna ; puis je fus soulevé et longtemps je souffris d'un balancement de houle écœurant, monotone »³⁴³.

Par ailleurs, dans *Hyacinthe*, l'auteur a consacré tout un chapitre pour la convalescence de son personnage. D'ailleurs, ce chapitre est nommé « *Convalescence* »³⁴⁴. Le personnage, comme dans les autres romans, sort pour une promenade et est sujet à un malaise, et un chien le découvre englouti sous la neige, il dit à ce propos : « *Et je l'entendais qui grattait de ses pattes robustes juste au-dessus de ma tête. Il creusait en grondant. Enfoncé jusqu'aux reins dans la neige* »³⁴⁵. Alors un étranger le sauve, il avoue : « *On m'a soulevé, emporté. J'avais la nausée et des vertiges. Puis j'ai tout oublié* »³⁴⁶.

Par ailleurs, dans *Les Balesta*, le personnage tombe malade et il est soigné chez lui par sa sœur, le narrateur annonce : « *Et la journée du lendemain fut si mauvaise que Melchior, fiévreux, dut garder la chambre [...]. Melchior, le deuxième jour, alla plus mal. Son escapade sous la pluie lui valait une congestion que le médecin jugea grave. Il délirait. Philomène ne le quittait guère* »³⁴⁷. Dans un autre passage, il associe la convalescence au bonheur, le narrateur constate : « *Un air de bonheur innocent éclaire le visage et marque la satisfaction que donne à l'être la convalescence* »³⁴⁸. Dans la même optique, nous pouvons lire dans *Malicroix* : « *Le sang de la convalescence, qui est doux de*

³⁴² Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 234.

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p 139.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 136.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 140.

³⁴⁷ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, pp. 102-103.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 107.

jeunesse, montait des profondeurs de ma vie vers mon âme, dont le contour, repris par la chair de mon corps, s'affermissait »³⁴⁹.

A la lumière des passages évoqués *supra*, nous avons pu démontrer que le personnage est sujet à des pertes de conscience, à des maladies, qui nécessitent un salut du corps que la convalescence symbolise.

Cette flétrissure du corps n'accompagne-t-elle pas souvent la décrépitude des objets qui n'échappent point à la marque du temps ? Au cours du sous-chapitre suivant, il s'agira essentiellement d'appréhender la référence à l'univers rustique dans notre corpus.

1-9- L'univers rustique

La référence aux objets antiques constitue indéniablement une des caractéristiques des romans de BOSCO, Jean BAUDRIALLARD évoque « *Les objets singuliers, baroques, folkloriques, exotiques, anciens. Ils semblent contredire aux exigences de calcul fonctionnel pour répondre à un vœu d'un autre ordre : témoignage, souvenir, nostalgie, évasion* »³⁵⁰. Bien évidemment, le personnage décrit des pièces dont il n'est pas propriétaire, les considérant sous un angle extérieur et il donne l'impression que le fait de se retrouver dans un lieu émaillé d'antiquités ne l'incommode guère.

Dans une perspective comparable à *Hyacinthe*, nous pouvons lire une description fort évocatrice : « *Cette réserve, si sensible au milieu des ténèbres, d'une vieille maison, dure et secrète* »³⁵¹. Ainsi, le personnage précise : « *Partout, dans ces vieilles allées* »³⁵². Ou encore : « *C'était une vieille, une très vieille figure d'homme* »³⁵³.

³⁴⁹ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 253.

³⁵⁰ Jean BAUDRIALLARD, *Le Système des objets*, Gallimard, Tel, France, 1991, p. 103.

³⁵¹ Henri BOSCO, *Hyacinthe, Op.cit.*, p. 45.

³⁵² *Ibid.*, p. 58.

³⁵³ *Ibid.*, p. 71.

Quand le personnage principal de *Malicroix* décrit pour la première fois la maison où vivait son grand-oncle, le recours au lexique du décor antique demeure fréquent. Des séquences truffées de mots se rapportant à notre thème abonde dans le texte. Ainsi, le narrateur nous décrit un espace ancien où évolue son personnage³⁵⁴.

Le personnage d'*Un Rameau de la nuit* remarque que « *Sur une table en marbre, un vieux marbre veiné de bleu, qu'avaient adouci des années d'usure. Au plafond pendait une lampe à pétrole, en cuivre, avec sa coupole en porcelaine, entre quatre guirlandes de papier peint* »³⁵⁵. A la faveur de cette description, le personnage visite une chambre dans un hôtel et, en la décrivant, il met en relief ses atours rustiques en employant des épithètes propres au lexique antique : « Vieux », « Des années d'usure », « Lampe à pétrole en cuivre » et « Papier peint ». A ce niveau, sans avoir recours à une lecture connotative, la citation est explicite et réhabilite la valeur antique que cette chambre recèle.

Dans le même roman, il importe de souligner une citation qui ne décrit pas un décor rustique mais évoque les aspects « Vieux » dans une simple communication, le personnage déclare : « *Ce sont de vieilles habitudes que je n'aime pas contrarier [...]. Il sentait le papier sec, la poussière d'encre, la colle vieillie* »³⁵⁶. Dans ce roman, les descriptions ne manquent pas notamment : « *Etant vieille et polie par un très long usage, elle donne, quand on s'accoude à son plateau, une sensation de bois plein qui inspire la paix et la confiance* »³⁵⁷. Ou encore : « *Le choc des roues sur le pavé [...]. L'étendue liquide, nacrée, souffrait à peine quelques rides* »³⁵⁸.

Dans certaines descriptions, le narrateur n'emploie pas le mot « Vieux » ni son champ lexical, mais se contente de l'exprimer en recourant à la disposition des meubles, il

³⁵⁴ Séquences déjà citées lors du premier chapitre.

³⁵⁵ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, Op.cit., p. 27.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 44.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 45.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 46.

confie : « *Des rideaux de velours, assortis au grenat du canapé* »³⁵⁹. A ce niveau, nous sommes confronté à un assortiment qui renvoie *de facto* au style ancien. A ce titre, la séquence descriptive suivante en est l'illustration : « *De beaux meubles anciens, [...] des perruques magistrales. Il y avait aussi des coffres archaïques [...]. Tenture qui cachait une porte* »³⁶⁰.

Le décor, rappelons-le, que l'auteur dépeint dans *L'Enfant et la rivière* ne s'accommode guère de la seule description d'une vieille maison, ni même d'un décor rustique, mais des effets personnels que sa tante dissimulait dans des valises. Cette découverte l'émerveille. Dans cette perspective, l'approche du champ lexical³⁶¹ nous a permis de mettre en évidence une description qui emploie inévitablement des lexies fortement connotées par une thématique qui réhabilite les coutumes anciennes. Ces descriptions sous-entendent une mémoire, ainsi, ces lexies comportent en elles toute une histoire symbolique, un passé qui surgit avec ses souvenirs, Jean BAUDRILLARD explique : « *L'objet ancien, c'est toujours, au sens fort du mot, un "portrait de famille". C'est sous la forme concrète d'un objet, l'immémorialisation d'un être précédent, processus qui équivaut dans l'ordre imaginaire à une élision du temps* »³⁶². A quel impératif correspond l'emploi de cette récurrence ? Cela sous-entend-il que ses romans sont conventionnels ? Au contraire, la coutume de l'écriture de la modernité se réclame de l'emploi des objets antiques dans les descriptions. BAUDRILLARD avance qu' « *On peut être tenté d'y voir une survivance de l'ordre traditionnel et symbolique. Mais ces objets, tous différents qu'ils sont, font partie eux aussi de la modernité, et prennent là leur double sens* »³⁶³. Pour achever cette analyse, en agençant les séquences étudiées dans le premier et

³⁵⁹ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 153.

³⁶⁰ *Ibid.*, pp. 152-153.

³⁶¹ Nous avons démontré ce point lors du premier chapitre.

³⁶² Jean BAUDRILLARD, *Le Système des objets*, *Op.cit.*, p. 106.

³⁶³ *Ibid.*, p. 103.

dans ce chapitre, nous concluons que ce discours truffé d'antiquités montre bien dans quelle catégorie nous pouvons classer les romans bosquiens. A cet effet, BOSCO a su développer un style moderne dans un cadre rustique.

Conclusion

Dans ce présent chapitre, nous avons évoqué et traité les différentes situations itératives exploitées dans nos six romans. Cette analyse s'est assignée pour objectif de décrypter la filiation des personnages. Nous avons pu établir que le personnage de BOSCO évolue dans une circularité romanesque. Les caractères des figurants ainsi que leur parenté se déploient dans tout notre corpus. Les retombées de ces multiples situations étudiées contribueront à l'analyse de notre objet de recherche, soit l'identité qui sera explorée dans la seconde partie de notre travail de recherche. Ainsi, ces récurrences, loin d'être insignifiantes, dévoileront divers aspects dissimulés de l'identité du personnage principal.

Ce chapitre nous a permis de découvrir la filiation. Ainsi, chaque famille a recours, dans une période donnée de sa vie, à l'évocation de l'héritage ancestral lequel unit, comme il peut désunir certaines familles. Néanmoins, l'héritier élu bénéficie non seulement de l'objet ayant appartenu autrefois au défunt, mais aussi d'un souvenir précieux de ce dernier qui accompagnera l'héritier éternellement. C'est précisément ce que nous développerons dans le quatrième chapitre.

QUATRIEME CHAPITRE

L'héritage familial

Introduction

Le terme "héritage" renvoie à tout ce qui se transmet de génération en génération dans une même famille. L'héritage n'est pas seulement de bénéficier d'un bien matériel, car une telle acception est réductrice. En effet, ce legs peut être abstrait et revêtir une dimension immatérielle, sentimentale ou symbolique.

Dans les romans de BOSCO, l'héritage occupe une place importante et peut transparaître sous diverses formes. Bien évidemment, l'héritage ne concerne pas seulement un legs matériel, puisqu'il peut être onomastique, c'est-à-dire que le personnage hérite à son corps défendant d'un nom. Autrement dit, à la mort d'un grand-oncle maternel, l'héritier en récupérant le bien dû, se rend compte de sa propre ressemblance, et par la suite de l'appartenance à cette famille qui semblait être étrangère au légataire, comme c'est le cas dans *Malicroix*.

Par ailleurs, un héritage peut également être la transmission d'un caractère. Le personnage peut également hériter des services effectués au défunt par un majordome et l'héritier devient par la suite le nouveau maître, à l'image du même roman.

Ce chapitre s'intéresse principalement à cet aspect qu'il nous semble opportun d'analyser, afin d'explorer le personnage, les retombées de ces différents héritages sur sa vie. Cette étude nous semble pertinente par sa caractérisation du bénéficiaire, car elle nous amène à parachever notre travail de recherche sur l'identité.

A propos de la théorie de Philippe LEJEUNE, Dominique VIART et Bruno VERCIER affirment que le passé d'un personnage n'a aucune influence sur le présent.

En effet, « *Le critique Philippe Lejeune soutenait qu'on ne peut se saisir que d'un " passé mort devenu étranger au point de son présent"* »³⁶⁴. Par ailleurs, certains écrivains s'inscrivent aux antipodes de cette conception en affirmant que ce sont les ancêtres qui influent sur le devenir de la postérité en leur léguant un héritage générationnel. A cet égard, *L'Acacia*³⁶⁵ de Claude SIMON, illustre ce type d'héritage. En effet, le protagoniste part en guerre à la même date que son père parti lui aussi au front vingt-cinq ans plus tôt. Ainsi le lecteur a l'impression qu'il est impérieusement condamné à marcher sur les pas de son père ; SIMON explique qu'« *Au point que souvent l'autobiographie filiale se résume à l'accomplissement d'un trajet induit par la biographie de l'ancêtre* »³⁶⁶.

L'héritage reste un indicateur de la psyché du personnage : autrement dit, pour comprendre les manifestations symptomatiques chez un individu, il s'avère incontournable de recourir à une sorte de généalogie de ce dernier. Connaître, décortiquer le vécu des parents, des antécédents d'un personnage nous mènent à une meilleure compréhension de la situation ou du caractère qui lui est sous-jacent. A cet égard, Dominique VIART et Bruno VERCIER abondent dans le même sens en affirmant qu'« *On y étudie les antécédents familiaux de quelqu'un pour élucider les éléments structurants de son inconscient, éclairer le rôle déterminant de la généalogie dans sa propre logique comportementale* »³⁶⁷.

Les Balesta et Sabinus évoquent le passé du personnage principal qui influe sur son présent. Un secret lourdement supporté depuis des années, conséquence des malheurs au sein de sa famille. Il s'agit d'un héritage que nous qualifierons d'immatériel.

³⁶⁴ Dominique VIART, Bruno VERCIER, *La Littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Bordas, Paris, 2005, p. 85.

³⁶⁵ Claude SIMON, *L'Acacia*, Edition de minuit, Coll. Double, 1945.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 87.

³⁶⁷ Dominique VIART, Bruno VERCIER, *La Littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations, Op.cit.*, pp. 87-88.

1- Héritage immatériel

Dans *Les Balesta*, la narration s'amorce en révélant qu'au sein du cercle familial subsiste un secret que cette dernière traîne durant des années. Ce narrateur dévoile tardivement ce dont il s'agissait. Il évoque un héritage abstrait appelé « Don », ayant un pouvoir que détiennent les Balesta, un héritage ancestral consistant en une faculté qui se transmet de génération en génération :

« Rien fort probablement ne serait arrivé si, il y a un peu plus de cent ans, n'avait pas existé dans notre famille cette chose étrange à laquelle il m'est difficile de trouver un nom. Car tous ceux qu'on lui a donnés ne me paraissent pas lui convenir. Il avait bien fallu, toutefois, désigner d'un mot cette chose qui faisait alors partie de nos biens. On peut même affirmer qu'elle en était le lot le plus inaliénable. On l'appelait d'ordinaire : "le Don" »³⁶⁸.

Les enjeux de cet héritage y sont patents. En effet, le personnage le décrit comme faisant partie de leurs « Biens », un « Lot » loin d'être négligeable, ne pouvant être cédé ou vendu, c'est finalement un héritage qui est un bien propre aux Balesta. Une maison, un terrain, des bijoux, en tant qu'héritage, peuvent bien être vendus et partagés. Néanmoins, le « Don » est un legs « Inaliénable » dans le sens où il n'appartient qu'aux Balesta. Un détail saisissant fait surface quand il le remonte à « Il y a un peu plus de cent ans ». Pourquoi le personnage évoque-t-il un héritage, un souvenir séculaire ? Est-t-il un fardeau pour lui ? Hélène MAURUD MÜLLER s'interroge : « *Le passé est-il un poids trop lourd qui écrase toute velléité de développement personnel ?* »³⁶⁹. Une autre acception le définit comme étant « *Un don surnaturel que Dieu confère à quelqu'un pour le salut et la fascination des autres* »³⁷⁰. Or, pour le protagoniste, c'est un attribut menaçant voire une malédiction, il souligne qu'« *On l'appelait d'ordinaire : "don". Mais ce mot, je l'ai dit, ne*

³⁶⁸ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 13.

³⁶⁹ Hélène MAURUD MÜLLER, *Filiation et écriture de l'Histoire chez Patrick MODIANO et Monika MARON*, *Op.cit.*, p. 266.

³⁷⁰ Fortuné Barthelemy DE FELICE, *Encyclopédie, ou dictionnaire universel raisonné des connaissances humaines. Tome XXII. Gou-Heg*, Bibliothèque Nationale de la République Tchèque, 1773, p. 93.

lui convenait pas »³⁷¹. Par le truchement de cette confiance, le personnage dénote d'un phénomène qui existe dans sa famille et qu'on appelait le don. N'ayant pas une dénomination appropriée, ce don demeure néfaste et donc présente un contraste avec la connotation méliorative que revêt ce terme.

Ce malaise est perceptible, un mal-être qui pèse sur le personnage, ce n'est plus un don mais une adversité. Et cela même pour le reste de sa famille. Cette chose qui sort de l'ordinaire qui, selon le protagoniste, est « *Une crainte bizarre, et qui ne manquait pas d'envahir aussitôt celui qui l'énonçait* »³⁷². Ce don comme un tabou dans la famille, notamment quand le narrateur déclare : « *La preuve en est qu'on évitait de le prononcer, même en famille, à plus forte raison devant les étrangers. S'il advenait qu'on dût le dire, cela se faisait toujours à voix basse, en deçà des lèvres, sourdement. Il inspirait une crainte* »³⁷³.

Ce sentiment de mal-être qui gagne le personnage laisse penser que ce « Don » n'est nullement une fierté ou un mérite pour lui et pour le reste des Balesta. Ils ne le prononcent qu'en cas de force majeure et sur un ton confidentiel. A ce niveau, pourquoi cet héritage est-il aussi effrayant ? Il convient de souligner que seulement deux romans de BOSCO laissent place à ce don maléfique à savoir *Les Balesta* et *Sabinus*.

Le don est un motif que nous avons déjà développé lors du deuxième chapitre. Ainsi il a joué un rôle de repoussoir contre les Balesta qui, autrefois, l'utilisaient comme une arme contre l'ennemi. Dans ce cas de figure, l'héritage du don donne lieu à deux représentations inconciliables. En effet, initialement, dans leur famille, il est perçu comme une prière, semblait jouer au profit des Balesta puisqu'il leur suffisait de la réciter à la faveur de quelques incantations pour que la magie opère. Justine illustre cette

³⁷¹ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 13.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ *Ibid.*

représentation en dénonçant par jalousie la relation du personnage principal Melchior avec une autre fille nommée Elodie, ce qui précipite leur séparation. Les Balesta remarquant la tristesse d'un des leur (le protagoniste), se sentent dans l'obligation de punir Justine. Ainsi le don

« S'était manifesté brutalement. Il avait frappé droit au cœur les Chabillet. Jamais il ne visait ailleurs. On le savait, ce ne fut pas une surprise. La méchanceté de Justine, ses sournoises machinations, l'exil d'Elodie, la douleur et la maladie de Melchior, autant de causes. Comment en douter ?...Elles avaient tiré de son sommeil cette puissance équivoque et impitoyable, où s'alliait à la justice la cruauté de la vengeance »³⁷⁴.

Ce passage illustre clairement le résultat quand Les Balesta font appel au don. De ce fait, selon eux, Justine n'a eu que le sort qu'elle méritait, en accumulant les conséquences de son acte jugé désobligeant. Elle doit se faire punir, le don dans ce cas précis agit vite et son effet est radical voire inexorable. D'ailleurs, « *Le don ne châtiât pas à demi. Il ne connaissait pas les péchés véniels. La moindre offense devenait tragique et inévitablement l'offensé voyait ce dieu obscur frapper l'offenseur. Il ne blessait pas, il tuait* »³⁷⁵. Bien qu'il soit imprévisible, ce pouvoir veille toujours sur les Balesta. A travers cette approche, nous remarquons que jusqu'à présent le don est un phénomène qui joue en faveur des Balesta, il est une sorte de défense, une arme redoutable contre l'ennemi. Nonobstant, pour quelle raison le personnage principal et le reste de la famille le craignent-ils ?

Au fil des années, les choses semblent basculer, un autre personnage surgit. Ameline s'avère être plus démoniaque que ce que le don inflige. Les Balesta, face à cette femme, sont comme paralysés. En effet, ce personnage, selon Philomène, n'a pas de cœur, et c'est pour cette raison que le don, face à cette créature étrange, n'est plus en mesure de l'attaquer et se retourne, non seulement contre Philomène qui était la meneuse

³⁷⁴ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, pp. 123-124.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 124.

de la prière, mais contre tout le village, dans le but de salir la réputation des Balesta. Ce rebondissement se manifeste par la séparation de Philomène de son frère Melchior qu'elle aimait passionnément.

A cet égard,

« Les paroles de la rupture, tant de Philomène que de Melchior, prenaient-elles une valeur de malédiction rituelle [...]. Drame familial, encore invisible mais déjà présent, commençait à hanter leurs mémoires attentives à tous les signes. Personne n'en parlait, mais depuis un moment tous ne pensaient qu'à lui et, sans le nommer, ils s'interrogeaient sur son imminence. Le "Don" s'était-il éveillé et allait-il entrer en scène ? Contre qui ? Terrible question. Car jamais pour les Balesta une telle situation ne s'était présentée. Le "Don" avait toujours agi contre leurs ennemis, en leur faveur »³⁷⁶.

Auparavant, personne n'avait quitté la famille des Balesta, ils étaient toujours unis, la séparation de Melchior d'avec sa famille est le motif du déclenchement de la malédiction. Ainsi la famille se demandait : « *Le "Don" allait-il se manifester, mais cette fois contre nous-mêmes, et frapper, pour nous, l'un de nous ? Lequel ? Melchior ? Philomène ? Car Philomène aussi avait maudit, et maudire est un crime* »³⁷⁷. Telles sont les raisons qui poussent les Balesta à craindre le pouvoir du don, ce pouvoir, qui était auparavant un secours, n'assure plus cette protection. Ce pouvoir se retourne contre les Balesta et devient pour ainsi dire une malédiction.

Ce personnage maléfique dénonce le grand secret des Balesta et tout le voisinage craint cette famille. D'ailleurs, au cours d'un incendie survenu dans tout le village, ainsi que dans la forêt où se trouvait Philomène, les villageois soupçonnaient les Balesta, suite aux révélations faites par Ameline. L'héritage (Le don) a changé de signification : au début annoncé comme une protection, une justice, et vers la fin tout bascule et cet héritage prend fatalement les dehors d'un cauchemar.

³⁷⁶ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 309.

³⁷⁷ *Ibid.*, pp. 309-310.

Nous retrouvons le même genre d'héritage, c'est-à-dire d'ordre immatériel qui se transmet de génération en génération. En parlant des Balesta, « *Ils avaient donc construit sur cet amour le grand édifice moral d'une famille tendre et soumise à des souvenirs, où le dévouement, la bonté, la piété filiale, formaient le plus sûr de leur tradition* »³⁷⁸. Dans ce court passage, le narrateur nous informe qu'un Balesta reçoit pour legs de l' « Amour », de la « Bonté » ainsi que de la « Piété ». Ces attributs font partie d'un héritage séculaire propre à cette famille.

Dans *Malicroix*, un passage évoque ce type d'héritage, en l'occurrence quand le narrateur déclare :

« J'appelle ce sommeil le sommeil de mes pères, parce que je n'y prends rien dans ma mémoire humaine pour y créer mes songes. Ce qui sort de moi vient d'ailleurs. Et ce sont d'autres souvenirs que ceux de ma vie antérieure dont se forme ma vie nocturne. Ils m'appartiennent cependant comme une sorte d'héritage fabuleux sur lequel j'ai toujours dormi et d'où s'élèvent quelquefois ces présents incompréhensibles. Ils sont très légers et me composent un sommeil qui n'est plus qu'un état de bien-être moral et corporel. J'en jouis longuement »³⁷⁹.

Dans ce passage, le personnage annonce que, chaque nuit, ses ancêtres lui produisent ses rêves. Sa vie nocturne vient d'ailleurs. Ce phénomène est qualifié « D'héritage fabuleux ». Chaque nuit, c'est le rendez-vous avec ses ancêtres, il s'endort et jouit de leur présence, il se laisse guider dans ses rêves, ou plus exactement ce sont les rêves qui viennent d'ailleurs. Cet héritage lui procure un bien-être physique et spirituel, un rituel nocturne qui se perpétue avec jouissance.

Par conséquent, l'héritage immatériel résonne de manière originale dans les trois romans : *Les Balesta* et *Sabinus*, comme dans *Malicroix*. Cela dit, il est loin d'être le seul héritage décrit. En effet, qu'en est-il de ce qu'il convient d'appeler héritage matériel ?

³⁷⁸ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 77.

³⁷⁹ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 24.

2- Héritage matériel

Le thème de l'héritage est aussi évoqué dans *Malicroix*. Le protagoniste Martial de Mégremut hérite d'une maison de son grand-oncle maternel Cornélius de Malicroix, située dans une île. Le testament se présente sous forme de conditions, d'ailleurs, Sandra BECKETT explique que « *Le rôle que le mort attend de son héritier est expliqué d'une manière très précise par Cornélius de Malicroix [...]. Par l'intermédiaire* »³⁸⁰ du notaire. C'est-à-dire qu'il doit se plier à des exigences, autrement dit souffrir pour le mériter. En effet, il est d'ailleurs obligé de séjourner dans une île en solitaire pendant des mois pour bénéficier du patrimoine. A cet égard, le testament mentionne que

« Martial de Mégremut ne pourra prendre possession définitive de ces biens, qu'il n'ait accepté et rempli, de son plein gré, les suivantes obligations, [...]. Mégremut viendra dans l'île et habitera ma maison, [...] Mégremut s'engage d'honneur à demeurer dans l'île sans jamais en sortir, pendant trois mois, à dater de son arrivée »³⁸¹.

Dans cette optique, le personnage doit être digne des Malicroix afin de mériter l'héritage. Il doit faire ses preuves et ce en demeurant trois mois dans l'île et sans en sortir. Lui qui avait hérité du sang des Mégremut. A cet égard, le futur héritier déclare : « *Les Mégremut, dont vient mon père, doux et patients, ont lentement occupé l'âme calme de la famille où je suis né. Et je leur dois quelque douceur* »³⁸². Le personnage hérite de la douceur des Mégremut, néanmoins, il se sent aussi Malicroix, et aux dépens de cette famille absente qu'il n'a jamais connue, il confie :

« Je me sentais Mégremut à leur contact, car ils ont la douceur très communicative. Mais, resté seul, je redevais Malicroix avec une sorte d'ivresse clandestine et une étrange appréhension. Car ce Malicroix inconnu de tous, caché au plus noir de moi-même, me semblait plus vivant que tous les Mégremut qui m'habitaient avec aisance »³⁸³.

³⁸⁰ Sandra BECKETT, *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, Librairie José Corti, France, 1988, p. 54.

³⁸¹ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 81.

³⁸² *Ibid.*, p. 14.

³⁸³ *Ibid.*, p. 15.

Dans ce monologue, le personnage, dans une phase où il apprend à se connaître progressivement, se rend compte qu'il n'est pas que Mégremut, et d'une certaine manière, par le truchement de cette prise de conscience, il découvre qu'il mérite d'hériter des Malicroix.

Arrivé à destination, le personnage prend possession des lieux et visite cette maison autrefois propriété de son grand-oncle. Au fond de la pièce, il repère quelque chose des plus intimes : le lit du défunt. Ce lit, où se trouvait un mort, lui paraît effrayant. Épouvanté, il s'écrie : « *Et aussitôt je fus pris d'une étrange crainte, celle du lit. C'était le lit d'un mort ; on en pouvait douter. Là on avait étendu le vieux Malicroix, les mains jointes* »³⁸⁴. Dans cette description, l'obsession du protagoniste et son imagination font surface à la vue de ce lit sans âme. Dans cette maison, la nuit tombe et le personnage se voit malgré lui prendre ce lit pour se reposer, mais en avançant vers lui, il aperçoit « *Une mince couverture de laine bourrue reposait sur le matelas. Du haut en bas du lit, elle épousait un creux, celui du corps et, sur le traversin, l'endroit où elle fléchissait indiquait la place de la tête* »³⁸⁵, et la frayeur s'accroît. Dans une autre séquence, il évoque l'oreiller du grand-oncle :

« Pourtant, on l'avait bien tirée après l'enterrement, et elle ne faisait pas un pli. Mais, sous tant de simplicité, on devinait le cadre rigide et les membres mystérieux du lit funèbre. C'était là comme un être obscur, immobilisé par la mort, et qui reposait. Je n'en pouvais détacher le regard. Car il avait un sens, visible et caché à la fois, mais un sens achevé qui ne pouvait passer de sa forme immuable à mon esprit. C'était le lit de l'accomplissement, le support du sommeil fini, le second corps inhabité de celui qui l'avait creusé, à longueur de nuit, de son poids humain, et peut-être d'un songe amer »³⁸⁶.

Sceptique, Martial imagine des choses à l'instant où il s'approche de ce lit et se demande s'il n'est pas destinataire d'un message mais qui semble indéchiffrable, pourtant

³⁸⁴ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 21.

³⁸⁵ *Ibid.*, pp. 21-22.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 22.

quand il le décrypte, il l'appelle « Le lit de l'accomplissement ». Par ces aveux, « *Le lieu de l'intimité n'est pas tant la maison que sa miniaturisation : le lit* »³⁸⁷. Ce lit de mort repoussant et angoissant sentait les funérailles, si bien qu'il chassait le sommeil, ainsi que le protagoniste l'affirmait : « *Veiller, veiller toute la nuit, pensais-je, il n'y a que cela à faire* »³⁸⁸.

Puis, paradoxalement, le lit devient tout à coup accueillant inspirant le repos, la paix de l'âme et la sérénité quand le personnage confie au lecteur : « *Je m'allongeai sur le lit, où le vrai sommeil de mes pères m'enveloppa [...]. Un sommeil qui n'est plus qu'un état de bien-être moral et corporel. J'en jouis longuement, cette nuit-là* »³⁸⁹. Ces révélations inattendues et contradictoires bouleversent le lecteur ; au départ le lit était repoussant mais devient un havre de paix, attestant de son appartenance aux Malicroix. Dès lors, un sentiment de protection rassure Martial qui redoutait de passer un séjour dans une maison hostile devenue accueillante. C'est ainsi qu'il avoue :

« Sans que je pusse la comprendre, je voyais que la pensée haute qui habitait cette maison, maintenant, descendait en moi, était devenue ma substance. Et je n'en cherchais plus le sens, puisqu'elle était mon être même. C'est à mon être désormais, murmurais-je dans cet état d'immatérielle vie de l'âme, qu'il faudra demander le secret de ces lieux »³⁹⁰.

D'emblée, le personnage prend possession des lieux, dont le lit qu'il fait sien, avant même de le recevoir en héritage. Il suivra l'évocation de souvenirs reçus comme héritage, particulièrement quand il déclare : « *Ce sont d'autres souvenirs que ceux de ma vie antérieure dont se forme ma vie nocturne. Ils m'appartiennent cependant comme une*

³⁸⁷ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, Op.cit., p. 97.

³⁸⁸ Henri BOSCO, *Malicroix*, Op.cit., p. 22.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 24.

³⁹⁰ *Ibid.*

sorte d'héritage fabuleux sur lequel j'ai toujours dormi et d'où s'élèvent quelquefois ces présents incompréhensibles »³⁹¹.

La différence qui existe entre le lit et la maison est que ce dernier appartient à la nuit, et la maison au jour, d'ailleurs Jean GIONO explique que « *Les sensations et leurs éléments vont développer l'intimité déjà existante du lieu (que ce soit la maison-mère ou le lit-berceau du sommeil) et du moment de l'éveil à la vie* »³⁹². Ainsi la maison représente aux yeux du personnage « L'éveil à la vie », et le lit un compagnon de la mort. Les deux héritages semblent si proches mais si contradictoires en réalité. Pour résumer, le passage du lit indésirable à un lit accueillant témoigne de la peur du personnage en arrivant dans la maison de son grand-oncle. Le protagoniste avait peur de l'inconnu, de cette maison qui semblait si étrangère au début et devient subitement le lieu hospitalier et bienveillant qu'il a toujours connu. Cette analyse nous permet de conclure que le personnage, en prenant possession des lieux, et principalement du lit du défunt, se sent aussitôt à son aise, cela est le signe qu'il porte en lui le sang des Malicroix, l'héritage le confortant dans son appartenance à cette famille.

La représentation de la mort, de l'héritage et plus précisément du testament est aussi significative dans *Les Balesta*. En effet, dans ce roman, une voisine proche du personnage principal Melchior s'éteint, et c'est au protagoniste de bénéficier de ses biens. Les propos suivants l'attestent : « *En ce cas, la baronne n'ayant plus aucun héritier naturel, vous êtes libre de léguer ces biens, par exemple à une œuvre pie* »³⁹³. En revanche, sa compagne Ameline fait preuve de cupidité. D'ailleurs,

³⁹¹ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 24.

³⁹² George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 97.

³⁹³ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 281.

« Elle savait, mieux que Melchior, héritier, l'importance de l'héritage que la baronne avait transféré de sa tête à la tête de Melchior. Il était de poids. Melchior, pour sa part, ne manquait pas de biens. Il vivait dans l'aisance et, sans thésauriser, étant de goûts modestes, lesdits biens augmentaient peu à peu chaque année. Elle en avait supputé la valeur. Ils méritaient qu'on prît quelque peine à les prendre »³⁹⁴.

Ameline est un personnage maléfique qui néglige Melchior, bien qu'il lui donne toute son affection et va jusqu'à quitter les siens pour elle, parce que ces derniers ne l'aimaient pas. Melchior, vieux et malade, suscite la convoitise d'Ameline qui souhaite l'épouser afin de devenir son héritière puisqu'« *Elle ne tendait à rien d'autre. Mariage blanc, [...] car son esprit calculateur savait que l'on peut asservir, si l'on sait s'y prendre, plus étroitement en caressant l'âme qu'en donnant du plaisir au corps. Et puis Melchior était bien vieux* »³⁹⁵.

Plus loin, le narrateur explique qu'Ameline « *Fut attirée, comme la plupart d'entre nous, par les biens matériels de ce monde et manœuvra dès lors en utilisant les ruses humaines. L'intérêt qui la stimula ne différait pas d'un désir commun au vulgaire* »³⁹⁶. Ce personnage est décrit comme démoniaque dans la mesure où Ameline manipule Melchior. Ce dernier, par amour et en dépit de sa maladie, accepte de se marier avec elle en secret, trahissant ses proches qui l'avertissaient des manigances de sa compagne. En effet, il s'agissait d'« *Un mariage quasiment secret. Ce mariage, on le dévoilerait, en temps voulu, aux Balesta réduits à l'impuissance [...]. La fuite et la trahison de Melchior donneraient un coup désastreux à la famille* »³⁹⁷. Par cette alliance, et à cause d'un héritage, Ameline a détruit toute une famille autrefois unie. Un héritage que même les voisins les plus riches convoitaient. En effet, « *Ce Melchior, il en a de la chance ! Disaient les plus riches,*

³⁹⁴ Henri BOSCO, *Les Balesta*, Op.cit., p. 293.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 294.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 297.

calculant au mieux. Ce n'est pas à moi qu'elle arriverait une telle aubaine ! »³⁹⁸. Ameline laisse Melchior la plupart du temps seul en train de souffrir, puis il décide un jour de la quitter pour rejoindre les siens. Au milieu de ces derniers, le personnage principal succombe à sa maladie et « *La liquidation de son héritage fut réglée le 10 février. Aux Aubignettes, on perdit la maison familiale. Cruelle perte, surtout pour Philomène. Jamais plus on ne la revit sur place* »³⁹⁹. Ces propos témoignent de la cruauté de l'amante du protagoniste ; d'ailleurs la grande famille Balesta se voyait dépossédée de son domaine, et Philomène qui égayait le village par sa présence, n'est plus revenue dans les lieux.

Ainsi dans cette partie du roman, l'héritage est une source de problème, attirant parfois des convoitises qui les poussent à l'accomplissement d'actes irréversibles. L'héritage est représenté sous deux aspects antinomiques : dans un premier lieu, il semblait repoussant, effrayant et devient par la suite un héritage des plus désirés comme c'était le cas dans *Malicroix*. Par ailleurs, dans *Les Balesta*, Melchior qui avait un héritage considérable, devient vers la fin un supplice pour lui. Alors que dans une situation normale, ce legs serait un patrimoine attrayant.

Dans cette partie, nous avons mis l'accent sur la dualité de l'héritage matériel qui, d'une part, permet au personnage principal de se retrouver, de se redécouvrir, de renouer avec ses racines et son identité, lui apportant du réconfort; et d'autre part, est un facteur d'émiettement familial.

Cet héritage, bien qu'il soit matériel, débouche sur la problématique de la transmission du nom. A ce titre, bien évidemment Martial est un Mégremut, mais il hérite d'un Malicroix, ainsi va-t-il changer de nom ou du moins le ressentir ?

³⁹⁸ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, pp. 298-299.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 348.

3- Héritage onomastique

La fonction du nom est de désigner les personnages. L'auteur fait un travail minutieux quant au choix de ces noms doués de signification. Cette présente analyse est pertinente eu égard à ses résurgences dans les romans de BOSCO. D'ailleurs, Sandra BECKETT souligne que « *Pour Bosco, comme pour les gens de l'antiquité, le nom personnel, est beaucoup plus qu'un simple signe d'identification. Le nom est une dimension essentielle de la personne* »⁴⁰⁰. Ce postulat s'illustre dans *Malicroix*. Deux conceptions d'héritages s'affrontent : d'un côté, l'héritage bienveillant des Mégremut, se caractérisant par la douceur, et de l'autre côté, un héritage contraignant des Malicroix qui se distingue par la solitude. C'est précisément cette solitude qui l'aide finalement à mieux se connaître. D'ailleurs, George CESBRON déclare que « *Sa solitude lui permet de nourrir avec beaucoup d'acuité sa vie sensorielle et mentale* »⁴⁰¹.

Précédemment, le personnage révèle que ce grand-oncle Malicroix était « *Caché au plus noir* »⁴⁰² du personnage, ce qui donne à voir qu'il s'agit d'un personnage maléfique. Et par-dessus tout, le personnage principal affirme que Malicroix « *Incarne pour nous la sauvagerie même. Ni bon, ni méchant, mais seul ; c'est-à-dire inquiétant et peut-être terrible* »⁴⁰³. Tout semble être clair aux yeux des lecteurs, les Mégremut sont, par rapport aux Malicroix, les plus doux et les plus chaleureux. En revanche, au fil des pages, le lecteur se rend compte, par le biais des autres personnages ayant connu jadis le grand-oncle Malicroix, qu'il était de loin le plus vertueux.

⁴⁰⁰ Sandra BECKETT, *La Quête spirituelle chez Henri Bosco, Op.cit.*, p. 49.

⁴⁰¹ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco, Op.cit.*, p. 100.

⁴⁰² Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 15.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 13.

En outre, le protagoniste avait en lui la certitude d'appartenir aux Malicroix autant qu'aux Mégremut. Au moment où il tarde dans l'île, les siens (les Mégremut) s'inquiètent pour lui et ils lui envoient une longue lettre. Néanmoins, la sérénité du personnage est perturbée par un événement inattendu. Ainsi il annonce :

« Les Mégremut avaient surgi. Et ils m'avaient dit : "Mégremut, sois raisonnable. Tu n'as rien d'un Malicroix, Mégremut tu fus, Mégremut tu restes et tu resteras. On te connaît. Et puis à quoi bon chercher autre chose ? Un tendre, ce n'est pas si mal. La tendresse a ses avantages, Martial. Ne joue pas aux sauvages" »⁴⁰⁴.

L'entourage du personnage prend conscience que le protagoniste commet l'imprudence de séjourner dans l'île, puisqu'il n'est pas un Malicroix et s'obstine à le devenir. Le personnage tient à l'héritage de la maison de son grand-oncle et aime à être affilié aux Malicroix. Pourtant, il a subi une épreuve peu commune et il reste dans l'île tout en se lamentant :

« Quelle pénétrante tristesse ! Je suis seul. Pour un homme élevé avec douceur et qui prend son plaisir des hommes, cet isolement inhabituel ne peut qu'engendrer de l'ennui, s'il pense à son pays natal. Et aujourd'hui j'y pense, dans cette maison solitaire, si loin des miens, au milieu des eaux sauvages »⁴⁰⁵.

Même si le personnage n'est pas dans son élément, il se voit appartenir aux Malicroix, en dépit du risque de solitude, affrontant le mauvais temps, les manigances et les agissements de Maître Dromiol. Ce dernier est un opposant dans le récit. Son obsession est de faire obstacle à la quête du protagoniste dans sa mission en recourant à tous les moyens potentiels. D'ailleurs, George CESBRON parlera de « *La voracité naturelle de Dromiols, son désir de ne faire qu'une bouchée de la douce brebis Mégremut et de l'héritage de Cornélius* »⁴⁰⁶. Pour Maître Dromiol, Martial n'est qu'une brebis, c'est

⁴⁰⁴ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 151.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁰⁶ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco, Op.cit.*, p. 116.

une proie facile à capturer, facile à duper. Pour mener à terme son entreprise, il s'emploie à dissuader ses détracteurs quand il annonce notamment : « *"On est des hommes", continua-t-il, avec une mélancolie pleine d'emphase ; "et l'homme vit mal sous les vents sauvages, dans les étendues solitaires. Pour peu que vous vous attardiez en ces lieux inhospitaliers, vous en éprouverez, Monsieur, la rigueur et l'ennui insupportables"* »⁴⁰⁷. Martial lui fait rappeler qu'il a bien tenu durant huit jours et l'autre personnage d'ajouter : « *Huit jours qui ont été huit siècles...* »⁴⁰⁸.

Au début, Maître Dromiol amadou le personnage principal avec des mots, en essayant de le convaincre que le déchaînement des forces de la nature est loin d'être commode, qu'il ne pourra pas supporter la solitude qui y règne. Imperturbable, Martial résiste, il pense à son grand-oncle, au désir d'appartenir aux Malicroix; il en faut beaucoup plus que des mots pour décourager Martial. Dans ce passage, l'obsession ou encore la détermination d'appartenir à une famille supplante les aléas que comporte cette aventure. Le protagoniste brosse un tableau de solidarité familiale. A vrai dire, la famille est une force, un tremplin pour vaincre les désagréments et mettre en œuvre la résistance ou alors le désir d'appartenir aux Malicroix.

Les tentatives de dissuasion verbales incitent Maître Dromiol à recourir à un autre moyen. Durant sa balade quotidienne, Martial d'un coup est pris d'un malaise, en se réveillant, se rend compte qu'une femme est au petit soin avec lui mais elle refuse de lui révéler son identité. Entreprenante et séduisante, elle le surprend en lui annonçant : « *Balandran est malade comme vous* »⁴⁰⁹. Pris de panique, Martial l'interroge et comprend qu'il ne connaîtra son salut qu'en quittant l'île. Cette nouvelle stratégie met le personnage

⁴⁰⁷ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 70.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 251.

dans une situation délicate susceptible de l'amener à quitter l'île. Dans cette partie du roman, l'héritage n'est plus un patrimoine légué mais une épreuve inconfortable.

Et la femme d'ajouter : « *Il est seul, Balandran, et bien plus malade que vous* »⁴¹⁰, puis elle affirme : « *"Bientôt", murmura cette voix dont je sentais le souffle sur ma joue, "bientôt vous serez assez fort pour passer avec moi le fleuve et aller là-bas, mon ami"* »⁴¹¹, ensuite elle disparaît alors qu'il l'attendait chaque soir mais en vain. Un soir de tempête, elle réapparut, et chuchota : « *Ils arrivent. Suivez-moi. Prenez un manteau. Le temps est mauvais* »⁴¹². Sans se rendre compte, Martial se lève et la suit. Elle le prend par la main et le traîne dans la forêt, en insistant : « *Balandran va peut-être mourir* »⁴¹³ ; arrivée près de la rivière, elle le rassure : « *Ma barque est là. Je connais le fleuve, on va le passer. Un quart d'heure suffit [...]. Un corps, c'est lourd. Mais vous et moi nous y arriverons* »⁴¹⁴. Cette femme ne le laisse pas réfléchir, à présent il ne faut plus perdre de temps qui leur est compté, au risque d'être fatal pour Balandran. Martial confie : « *J'ai cédé. Elle m'a conduit avec précaution, à travers les broussailles* »⁴¹⁵, Martial et cette femme arrivent tout près de la barque et là le moment fatidique est arrivé, elle tend sa main vers lui, et il confie : « *Alors j'ai fui* »⁴¹⁶. Tout ce que Maître Dromiol a mijoté pour le faire sortir de l'île a échoué. Un peu plus tard Martial se rend compte de cette manigance, et se dit : « *Balandran, un bon appât pour me tirer de l'île : l'absence, la séparation, la maladie, l'agonie peut-être, comment aurais-je résisté ?* »⁴¹⁷. Dans cette analyse, l'héritage est convoité et celui qui ne le possède pas tente de s'en emparer. Un héritage qui est un supplice pour l'un et une sorte de repère identitaire pour l'autre.

⁴¹⁰ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 253.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² *Ibid.*, p. 260.

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 261.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 264.

Surpris, Maître Dromiol, pensant que Martial est tombé dans son piège, savoure sa victoire :

« Il a du cœur, fit remarquer Dromiol, d'un ton satisfait, presque bienveillant [...]. La fille aussi a bien servi, ajouta-t-il, en levant sur Oncle Rat son œil fauve. Il manquait une fille à cette histoire. Le bon serviteur y était mais sans fille on n'arrive à rien [...]. Allez nous attendre à l'embarcadère. Dans un quart d'heure, nous passerons l'eau ; on les prendra comme des rats à la Regrègue. Puis nous dresserons le constat, devant trois témoins [...]. Après tout, l'important c'est qu'il ait quitté l'île. Il n'était que temps, Oncle Rat. Tout juste une semaine. S'il avait tenu encore sept jours, il héritait. [...] maintenant le voilà déchu, et bien déchu, déchu légalement, d'une déchéance sérieuse, déchu devant notaire ! [...]. Pour lui le testament est mort. Plus d'héritage au Mégremut »⁴¹⁸.

La cruauté et la sournoiserie de ce personnage, en l'occurrence Maître Dromiol, sont manifestes dès lors qu'il avait tout planifié, il a peu ou prou tenté de nuire au personnage principal mais en vain. Aux yeux de Martial, appartenir aux Malicroix est bien plus valorisant que de conquérir le cœur de n'importe quelle femme. L'héritage de la maison et de l'île reste finalement une formalité, le plus important est de ne pas trahir la confiance dont son grand-oncle Cornélius de Malicroix l'avait investi. En somme, le protagoniste tenait à cet héritage dans le but de faire partie des Malicroix, et Maître Dromiol convoitait le même héritage mais pour de l'argent. Ces deux personnages se disputaient un combat similaire, cependant à des fins opposées.

L'héritage onomastique a une résonance particulière dans les romans de BOSCO. Son personnage se réclame de ses ancêtres, de ses origines et leur témoigne respect et loyauté. En outre, il nous incombe d'approcher une autre forme d'héritage. Le personnage principal, en arrivant dans la maison de son grand-oncle, découvre qu'une personne est à son service. Autrefois au service du défunt, le majordome se voit contraint d'obéir à son nouveau maître, le jeune héritier Martial. Dans l'analyse suivante, nous aborderons cette forme d'héritage présente dans *Malicroix*.

⁴¹⁸ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, pp. 264-267.

4- Héritage de Balandran

Le personnage principal n'hérite pas seulement du caractère des deux familles, ou de la maison de son grand-oncle. A ce titre, il déclare : « *Cornélius*⁴¹⁹, *pensais-je, entiché de son sang, m'a laissé ses biens matériels : l'île, cette maison, ses terres, son troupeau, et, peut-être, son homme-lige, Balandran* »⁴²⁰. Le grand-oncle a même laissé un homme nommé « Balandran » qui prenait soin de lui, chassait, pêchait et s'occupait du troupeau. Ainsi l'héritage dans ce roman se présente sous plusieurs formes, et qui semble satisfaire les besoins du légataire.

Balandran est un personnage très discret mais entreprenant : après la première nuit passée dans la maison de son grand-oncle, Martial en se levant trouve le petit-déjeuner servi alors que « *Le feu brûlait dans l'âtre avec une ardeur matinale. Près du lit, une table basse portait le pain, le lait et un bol de miel. Deux fenêtres basses s'ouvraient à un peu de lumière. [...] Près du feu, bouillonnait un chaudron noir, et il chantait un peu* »⁴²¹. Dès la première journée, Balandran est au service de son nouveau maître, il prend soin d'allumer le feu, d'ouvrir les fenêtres et de préparer discrètement le petit déjeuner. Martial ne s'est même pas rendu compte qu'une personne a pu, durant son sommeil, pénétrer dans sa nouvelle demeure et faire ses tâches domestiques sans qu'il ne s'aperçoive de rien, il se demande d'ailleurs : « *On ne voyait personne. Quelqu'un pourtant était venu pendant que je dormais encore, et avait préparé mon repas, allumé du bois sec, ouvert les volets en silence* »⁴²². Cette partie du roman met en scène le comportement du majordome, est-il l'expression du regret de la perte de son maître ? Comble-t-il ce manque en s'occupant de l'héritier que son maître a choisi ?

⁴¹⁹ Grand-oncle dont le personnage principal a hérité.

⁴²⁰ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 57.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 26.

⁴²² *Ibid.*

Le deuxième jour, Martial sort de beau matin pour visiter les lieux, à son retour il remarque : « *Le feu, alimenté en mon absence, brûlait bien. Devant la cheminée on avait installé une petite table et un fauteuil. Sur la table, une lettre. Elle était du notaire* »⁴²³. Balandran ne s'occupe pas seulement du souper ou d'alimenter le feu, mais plus encore, il s'occupe du confort de Martial, il a pris soin de lui préparer une table sur laquelle est posée une lettre du notaire et un fauteuil sur lequel il peut s'asseoir pour lire la lettre de Maître Dromiol à son aise. Dans cette lettre le notaire n'omet pas de l'évoquer :

« Vous aurez aussi Balandran. C'est lui qui mène le troupeau. Il pêche. Il chasse. Un homme singulier, vous vous en rendrez compte. Tout à M. Cornélius, et cela jusqu'au sang ; il passe pour avoir un caractère âpre. J'espère toutefois qu'en considération de son maître défunt, il voudra bien adoucir sa rudesse jusqu'à vous servir comme il le servait [...]. Ces animaux farouches et cet homme qui leur ressemble ne sauraient, j'en conviens, présenter beaucoup d'agrément »⁴²⁴.

Les paroles du notaire sont rudes, Balandran est décrit comme un homme au caractère « Âpre », et rabaissé au point d'être comparé aux animaux. Cela nous donne à voir que le notaire n'était pas en bons termes avec lui. Au premier dialogue avec Balandran, Martial confirme les dires du notaire : « *Je lui dis : "c'est vous Balandran ?" il me dit : "c'est moi Balandran, Monsieur Martial". Ce "monsieur Martial" inattendu m'étonna, me toucha aussi. Il savait mon nom. Cependant il l'avait prononcé d'un ton rude, mais avec un accent bizarre qui m'émut* »⁴²⁵. Tout au long du roman, Balandran joue un rôle effacé, il vient à la maison discrètement afin de ne pas importuner l'hôte, entreprend ce qu'il a à faire comme tâches ménagères et repart de la même manière qu'il est venu. En revanche, une sympathie est née entre les deux hommes, laquelle a poussé le notaire à l'utiliser comme appât pour attirer Martial hors de l'île et le déposséder de son héritage.

⁴²³ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 30.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 33.

Ce genre d'héritage semble plaire au personnage principal. En effet, habiter une île mystérieuse et en solitaire, dans ces conditions, avoir un majordome joue en sa faveur : Balandran le bichonnait. C'est grâce à son accueil, bien que singulier, que Martial, d'une certaine manière a pu résister à la tentation de tout quitter et rejoindre les siens. D'ailleurs, il le mentionne : « *Il s'agit d'abord de savoir si Cornélius a pu me léguer Balandran. Si oui, j'entre facilement en possession de son singulier héritage. Mais cet héritage me prend. On n'a pas le troupeau ni le reste sans Balandran* »⁴²⁶. Ces trois phrases témoignent de l'importance de ce personnage et de son impact sur l'aboutissement de la conquête de l'île. D'ailleurs, le personnage principal affirme que si Balandran lui appartenait, il lui serait plus facile d'avoir le reste de l'héritage.

Nous avons évoqué l'héritage abstrait, matériel, onomastique, et celui de Balandran. Cependant, le personnage bosquien reçoit ou ressent également la présence de ses aïeux.

5- Héritage ancestral

Dans notre corpus, nous sommes en présence d'expressions récurrentes qui dans le cadre de l'héritage, occupent une place importante dans le récit. Ainsi, « *Le héros bosquien porte souvent en lui, à son insu, l'âme d'un ancêtre qui [...] dort en lui* »⁴²⁷.

Dans *Les Balesta*, le narrateur est à la recherche de ses ancêtres, des souvenirs qui le rapprochent d'eux, et pour ce faire, nous dit-il, « *Je descends en quête de l'âme qui en eut la garde pendant son séjour sur la terre et je vais, au-delà de ces souvenirs recueillis des miens, jusqu'à la mémoire profonde, celle que fatalement je conserve en moi dans le*

⁴²⁶ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 57.

⁴²⁷ Sandra BECKETT, *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 54.

mystère de mon sang inexploré »⁴²⁸. Le personnage est en quête de sa filiation et cherche désespérément un héritage enfoui en lui dont il sent qu'il est imprégné.

Quand le narrateur loue ses ancêtres en avançant que « *Là-haut, en ce temps, l'on disait déjà de ces Balesta faciles à vivre qu'ils avaient du miel dans le sang* »⁴²⁹, le terme sang étant utilisé dans le sens de filiation, c'est-à-dire que, de génération en génération, le miel se transmet dans la famille des Balesta, un héritage qui semble ravir le personnage, ainsi fier de s'en prévaloir.

En outre, la famille Balesta attristée par son désaccord avec Melchior, une séparation jamais connue auparavant, pense qu'il est hanté par sa compagne Ameline car « *Telle est l'opinion unanime : mais ce n'est plus lui. Il est possédé* »⁴³⁰. Afin de le récupérer, tout le monde se met à une prière si forte puisque « *Tous les Balesta réclamaient maintenant du Ciel le secours de cette particulière justice dont ils avaient si longtemps souffert et répudié les excès [...]. Leurs prières se faisaient instantes jusqu'à appeler le sang* »⁴³¹. Le sang dans ce passage renvoie aux ancêtres, c'est pourquoi les Balesta font appel à ces derniers pour leur donner la force d'affronter cette terrible situation, leur permettant de vaincre la malédiction du don qui lui-même a été hérité.

Le protagoniste de *Malicroix* découvre une lettre de son grand-oncle qui lui est destinée, il lit à ce propos :

« Mon ombre sera présente, si vous êtes un Malicroix, ce qui, pour moi, ne saurait faire doute, n'eussiez-vous de mon sang qu'une goutte encore vivante. Enfin vous portez avec vous la puissance inviolable de la légitimité juridique et de la filiation du sacrement. Vous êtes mon fils. Je veux que vous soyez aussi mon âme sur la terre »⁴³².

⁴²⁸ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 16.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 312.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 319.

⁴³² Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 299.

Dans cette séquence, le défunt lui lègue non seulement ses biens matériels mais en plus son sang et son âme. Par conséquent, l'héritage dans cette histoire ne s'arrête pas au patrimoine. D'ailleurs, dès le début, même avant de recevoir la lettre du notaire l'informant de son héritage, et en dépit du peu d'intérêt de sa famille pour cet homme, Martial se sent rattaché à lui par le sang, ainsi qu'il le déclare : « *Je me sentais de son sang par le goût de la solitude. Je ne suis Malicroix que par ma mère. Mais c'est par le sang de nos mères que passent en nous les violences, et toujours une race forte en tire le trait singulier qui lui imprime son génie* »⁴³³. Il est clair que le personnage hérite de la solitude des Malicroix parce qu'il est lié par le sang, et du fait qu'il est solitaire, il se sent du même sang que les Malicroix. Le personnage affirme être proche de Cornélius⁴³⁴ alors qu'il ne l'a jamais connu. C'est sans doute pourquoi il précise : « *C'est dire qu'on ne l'aimait pas. Moi cependant je l'admirais. J'en savais peu de chose* »⁴³⁵.

Dans le même roman, le protagoniste en s'allongeant dans le lit de son défunt grand-oncle, déclare :

« M'endormir sur mon sang, ce sang qui m'avait appelé, et auquel j'avais répondu, ce sang qui était là, et dont le bruissement, quand je l'écoutais bien, sifflait imperceptiblement dans mon oreille. Ce sang, le dernier de la maison, un sang Malicroix, un sang vif, chaud, rapide, sauvage »⁴³⁶.

Dans ce discours, le personnage prend possession du sang de son grand-oncle, il le dit : « M'endormir sur mon sang ». De prime abord, le lecteur s'interroge sur le sang du protagoniste même, cependant en continuant la lecture, il se rend compte que le sang dont il parle, et dont il prend possession est bien celui du grand-oncle perdu, il témoigne : « Ce sang qui m'avait appelé ». Et d'ajouter plus loin : « Un sang Malicroix ».

⁴³³ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 14.

⁴³⁴ Le grand-oncle du personnage principal.

⁴³⁵ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, pp. 13-14.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 161.

Une autre analyse dans le même ouvrage témoigne de l'héritage par le sang du protagoniste, « *Car c'est là un sang qui attache et qui commande ; même chez moi, qui ne saurais habituellement exiger, ni donner un ordre, tant je suis Mégrémut. Mais l'odeur du vieux sang sauvage, à travers ma douceur native, Balandran l'avait flairée. Il m'aimait* »⁴³⁷. Le personnage Balandran étant habitué à vivre avec le vieux Malicroix, connaissait cette origine, alors constate qu'il est, du même sang de son grand-oncle.

Le personnage trouve une lettre de Cornélius qui lui est destinée et déclare :

« Mon ombre sera présente, si vous êtes un Malicroix, ce qui, pour moi, ne saurait faire doute, n'eussiez-vous de mon sang qu'une goutte encore vivante. Enfin vous portez en vous la puissance inviolable de la légitimité juridique et la filiation du sacrement. Vous êtes mon fils. Je veux que vous soyez aussi mon âme sur la terre »⁴³⁸.

Les mots du grand-oncle sont assumés. Martial est bien un Malicroix, il ne demeure aucun doute. Cette appartenance est attestée par l'acte juridique de la filiation. En lisant cette lettre, comment le personnage principal peut-il laisser choir cet héritage ? A présent, il est un Malicroix, et il est, dans le sens figuré, le propre fils du grand-oncle. Par cette métaphore, le protagoniste est comme condamné à respecter son pacte et honorer la mémoire de Cornélius de Malicroix.

Selon Sandra BECKETT, « *C'est surtout aux héritiers de sang qu'incombe cette espèce d'héritage, car ceux qui partagent le même sang sont capables de partager un même rêve* »⁴³⁹. En effet, pour être digne d'un héritage, il ne suffit pas seulement de mériter l'héritage matériel, tels que la maison, l'île ou le troupeau. Au début du roman *Malicroix*, le personnage principal explique clairement qu'il est un Mégrémut, mais reste également un Malicroix. Ainsi, être digne d'un héritage est bien évidemment être digne du droit du sang des Malicroix.

⁴³⁷ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, pp. 213-214.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 299.

⁴³⁹ Sandra BECKETT, *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 52.

Dans *Malicroix*, comme dans *Les Balesta*, l'héritage peut être contraignant, en ce qu'il n'est pas un bien qu'on reçoit en souvenir de quelqu'un, car c'est avant tout une souffrance, un calvaire, et parfois une chose honteuse à laquelle on est confronté et forcé de l'accepter en dépit de tout. Ainsi, il faut se montrer à la hauteur. Comme l'atteste Suzanne GAGNE-GIGUERE à propos de la valeur de la maison chez BOSCO, abordant l'héritage de celle-ci dans *Malicroix*, elle postule qu'il est « *D'abord spirituel et, pour cela, exigeant; il faut que l'héritier s'en montre digne* »⁴⁴⁰

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons tenté d'évoquer les différents types d'héritages présents dans notre corpus à travers lesquels l'auteur transmet cette richesse de variétés qui, tantôt réjouit le personnage, tantôt l'afflige et l'éprouve.

Au terme de ce chapitre, nous clôturons la première partie qui est loin d'être une fermeture mais plutôt un tremplin à la deuxième partie. Cette dernière s'ingénie à définir les constructions identitaires du personnage bosquien. Nous emploierons, dans le cadre de l'analyse de ces constructions identitaires, des significations qui nous permettent de répondre aux questions posées au départ de ce travail de recherche. Tel est l'objet de la partie qui suivra.

⁴⁴⁰ Suzanne GAGNE-GIGUERE, *La Maison et sa valeur dramatique dans les romans d'Henri Bosco*, Thèse soutenue à l'Université de Graduate Studies and Research Mc Gill University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, October 1971, p. 63.

DEUXIEME PARTIE

Constructions et significations identitaires

PREMIER CHAPITRE

L'identité fictionnelle

Introduction

L'examen des éléments textuels sous-jacents aux constructions de l'identité nous apporte des éclaircissements à propos de la question de l'identité du personnage. Dans quelle mesure l'écrivain attribue-t-il à ses personnages des identités différentes ?

L'identité des personnages est indissociable du référent familial. La parenté influence peu ou prou l'imaginaire de l'auteur et les liens du sang y sont manifestes. Dans cette optique, nous postulons que le romancier est en mesure de créer une identité propre au personnage sans pour autant la dissocier de son appartenance familiale. Dans ce sillage, l'intensité des liens du sang définira l'ancrage identitaire du personnage de BOSCO.

Vincent JOUVE atteste qu'« *Il convient de remarquer que l'identité du personnage ne peut se concevoir que comme le résultat d'une coopération productive entre le texte et le sujet lisant. Le roman n'a pas à lui seul, les moyens de donner une perception globale du personnage* »⁴⁴¹. Il apparaît que les indices de lecture nous servent dans la perception de l'identité du personnage, néanmoins, il serait judicieux de rassembler les indices susceptibles d'éclaircir ce postulat à travers la théorie, ainsi associer les pistes qui sont en corrélation avec l'identité du protagoniste.

1- L'identité

L'identité est intrinsèque au personnage ; celle-ci est, selon les termes de Stéphane FERRET, « *La nature de l'existence. Tant que vous existez vous êtes identique à vous-même, quels que soient les changements plus ou moins importants qui peuvent vous advenir* »⁴⁴². Il en ressort que l'identité est consubstantiellement liée à l'individu et à son existence. Néanmoins, cette identité construite au début de la vie n'est pas la même à

⁴⁴¹ Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, *Op.cit.*, p. 27.

⁴⁴² Stéphane FERRET, *L'Identité*, GF Flammarion, Paris, 1998, p. 11.

l'adolescence ou bien à l'âge adulte : subséquemment, l'identité est en perpétuelle mutation dès lors que « *Les êtres ne sont pas mais deviennent et deviennent toujours des autres* »⁴⁴³. Et d'ajouter :

« Dans le temps, par exemple, qu'il passe de l'enfance à la vieillesse, bien qu'on dise qu'il est le même, il n'a jamais en lui les mêmes choses ; mais sans cesse il se renouvelle et se dépouille dans ses cheveux, dans sa chair, dans ses os, dans son sang, dans tout son corps, et non seulement dans son corps, mais aussi dans son âme : mœurs, caractère, opinions, passions, plaisirs, chagrins, craintes, jamais aucune de ces choses ne reste la même en chacun de nous »⁴⁴⁴.

Cette illustration est à l'image de *Malicroix*, le protagoniste se voit comme un Mégremut, il souligne que « *Les Mégremut, dont vient mon père, doux et patients, ont lentement occupé l'âme calme de la famille où je suis né* »⁴⁴⁵. Selon cet énoncé, le personnage principal se définit comme étant un Mégremut. Cependant, l'arrivée du testament bouleverse et change cette identité. En effet, vers la fin du roman, quand le protagoniste bénéficie de l'héritage légué par son grand-oncle Cornélius de Malicroix, le légataire devient alors un autre homme et découvre une identité enfouie en lui depuis toujours.

Un individu n'acquiert d'identité qu'à partir d'un vécu, de ses propres sentiments, des comportements conscients et de ses activités. Ainsi, chaque individu contribue à la construction de son identité propre. Et l'environnement peut aussi participer à cet agencement en apportant son jugement face à ces différents critères constitutifs d'une identité. Ainsi, dans le même roman, nous retrouvons des choix, des sentiments éprouvés, des épreuves affligeantes que le protagoniste a rencontrés et par conséquent provoquent un changement de personnalité.

⁴⁴³ Stéphane FERRET, *L'Identité*, *Op.cit.*, p. 17.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 14.

L'individu est soumis à plusieurs facteurs pour forger son identité. Cet individu fait partie d'une société qui a subi ou répond à des critères d'ensemble. Ce dernier appartient à un groupe qui est sa famille laquelle lui transmet d'autres référents, outre sa nature. Ainsi, chaque être humain possède une pluralité d'identités, grâce auxquelles il arrive à situer, à identifier les autres individus.

Selon Alex MUCCHIELLI, « *Chaque individu possède un "répertoire d'identités" qui permet la connaissance des autres* »⁴⁴⁶. Une identité complète n'existe pas, il restera toujours des caractères, des référents auxquels nous n'avons pas fait allusion, d'ailleurs, « *Aucune science ne peut définir l'"identité totale" d'un acteur, chaque science en propose une approche, un point de vue qui s'apparente à la perception partielle de la subjectivité humaine. "L'identité totale" reste virtuelle* »⁴⁴⁷. En revenant au roman *Malicroix*, le personnage principal acquiert une identité ou plus exactement, la parachève. Autrement dit, l'identité du protagoniste se décline en deux, d'une part, ce qui est requis par le biais de sa famille paternelle, et d'autre part, après plusieurs péripéties, il gagne en sécurité, il enrichit sa personnalité ou encore son identité.

Toutefois, un autre aspect mérite d'être examiné, celui du trouble de l'identité. Ce phénomène se traduit, par exemple, par l'incapacité à ressentir du chagrin à l'égard d'une perte d'un parent très proche, ou alors, l'inaptitude à prendre une décision importante. Cela est dû à un trouble de l'identité qui remonte au passé, au vécu, aux événements qui ont pu traumatiser psychologiquement cette personne, et qui l'ont menée à ce genre de comportements, ainsi qu'en témoigne Alex MUCCHIELLI :

« En effet, que mon acteur social vienne à ne rien ressentir, ou à ne plus avoir conscience de rien, ou à ne plus pouvoir réfléchir, à ne plus pouvoir décider, à ne plus avoir de projet ou de capacité d'action (autonomie) et je dirai tout de suite qu'il a des troubles de

⁴⁴⁶ Alex MUCCHIELLI, *L'Identité*, Que sais-je ?, Paris, 1986, p. 56.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

l'identité. (Pour un individu on dira : troubles de la personnalité ; pour une collectivité on dira : troubles de l'identité collective) »⁴⁴⁸.

Aux antipodes de cette conception, dans *Malicroix*, le personnage apprend la perte de son grand-oncle, mais la nouvelle ne semble pas l'affecter, il déclare : « *Un jour on apprit qu'il était mort. On n'en fut pas ému* »⁴⁴⁹. Ainsi, devant cette perte, il reste indifférent et ne ressent pas le moindre chagrin face à cette tragédie, ni lui ni même un membre de sa famille. Par conséquent, le trouble d'identité ne se fait pas sentir quand le personnage est en compagnie des siens, il est arboré comme étant un être fictif normal ne présentant aucun trouble psychique. Néanmoins, une fois seul dans l'île, les choses semblent évoluer, et nous sommes, dans ce cas, amené à nous interroger sur la santé mentale du protagoniste.

L'analyse suivante traite de l'identité du personnage à travers l'environnement dans lequel il évolue. Quel rapport l'environnement fictif peut-il avoir avec l'identité du personnage ?

2- Identité et milieu

L'espace ou l'environnement dans lequel évolue le personnage est très important dans un texte littéraire. A travers le milieu où les descriptions s'enchaînent et les actions entrent en scène, le lecteur peut catégoriser les actants. Ainsi dans notre corpus, analyser l'élément spatial concorde avec le caractère voire l'identité du protagoniste, de telle sorte que l'auteur crée l'espace dans lequel évolue son personnage aux dépens de son caractère.

Selon la thématique de la solitude, dans les différents romans, le cadre spatial est caractérisé par la tristesse et l'inanité. Comme dans *Hyacinthe*, le personnage vit seul dans

⁴⁴⁸ Alex MUCCHIELLI, *L'Identité*, *Op.cit.*, p. 13.

⁴⁴⁹ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 15.

une maison et à l'extérieur ne demeure aucune autre maison sauf une dans laquelle il n'aperçoit personne, il n'est pas sûr, mais soupçonne une présence et ce à cause d'une lampe qui reste allumée. D'emblée, devant cette mise en scène, le lecteur imagine la solitude du protagoniste avant même que le narrateur lui en révèle davantage. C'est d'ailleurs ce qu'il déclare :

« La maison m'avait séduit par sa position solitaire, le chemin peu passant et, aussi loin que portât le regard, pas une habitation. Mais, derrière sa haie de peupliers touffus, je n'avais pas su découvrir cette métairie. Seuls un mur bas et le toit en pente s'élevaient de la terre. C'est dans ce mur, percé d'une fenêtre étroite, que tout à coup, dès le soir de mon arrivée, s'alluma la lampe »⁴⁵⁰.

Ce phénomène est perceptible dans *Malicroix* où le personnage vit avec ses tantes, ses oncles, soudain la lettre du notaire lui annonce qu'il doit les quitter pour bénéficier d'un héritage. Le personnage est ancré dans une atmosphère maussade à cause du mauvais temps qui règne et persiste dans l'île ainsi que le souffle du vent qui berce les branches des arbres générant une mélodie pathétique. Ajoutant à ce décor l'isolement et l'absence du voisinage, ainsi qu'il le déclare : « *Autour de moi, en moi, je sentais ce silence, cet abandon. "Où suis-je venu ?" me disais-je [...]. L'île m'appartenait, et j'étais cependant abandonné de tous* »⁴⁵¹.

Dans ces deux exemples, le cadre spatial reste primordial à l'agencement du caractère solitaire de notre actant, pour inspirer au lecteur ce sentiment de solitude. Dans *Sabinus* et *Les Balesta*, le protagoniste ne se sent plus seul et pour ce faire l'auteur lui crée un environnement peuplé et plein de vie. Nous retrouvons un personnage au milieu de gens qu'il côtoie tous les jours et connaît chaque habitant de chaque maison de son village. Le personnage décrit ce lieu qui est le même dans les deux romans :

⁴⁵⁰ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 9.

⁴⁵¹ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 29.

« Sa position, l'importance de ses murailles, par le nombre de ses maisons, par son église qui fut dans le temps le siège d'un évêque, par la présence de ses trois couvents, par son hospice à deux étages, par son tribunal qui somnole mais qui existe tout de même, enfin, et surtout, par son air d'indéfinissable et simple noblesse, c'est déjà tout au moins une petite ville »⁴⁵².

Le lieu est en osmose avec son caractère voire son identité. Et donc à travers cet espace nous pouvons, d'emblée, juger, dans ce cas, si le personnage est solitaire. Ainsi, dans *Malicroix* et *Hyacinthe*, il se languit de sa famille et donc sa solitude abonde dans le texte.

Pour conclure, quand la présence de la famille est très marquée, le thème de la solitude est vite banni du vocabulaire, notamment dans *Sabinus* ou *Les Balesta*. Par contre, le lecteur ressent la solitude du personnage qui prédomine dans *Malicroix* et *Hyacinthe* où l'absence de la famille est perceptible.

3- La solitude du personnage

Dans les romans bosquiens, le personnage est seul et rêveur, en plein délire, s'extasiant devant la nature, en quête de fugue et d'aventure, aux antipodes de *Sabinus* et *Les Balesta*. Nous retrouvons aussi dans notre corpus le thème du déplacement, synonyme de soif d'aventure et de découverte. Dans cette perspective, ne convient-il pas d'étudier les retombées de ce thème récurrent et le qualifier de fuite ? En d'autres termes, le personnage principal chez BOSCO n'a-t-il pas de tendances dépressives ? Se référant à ses antécédentes solitudes, ne cherche-t-il pas à travers ces déplacements et ces évasions, une échappatoire à la monotonie ?

D'après la thèse de Simona-Veronica FERENT :

« Selon la vision de Levinas, qui concorde avec celle de Marthe Bibesco, "le silence définitif d'autrui, porte atteinte à l'identité du moi" [...]. Les héros de la modernité ne sont

⁴⁵² Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 21.

pas des solitaires, mais ils sont des êtres extrêmement seuls. [...]. L'individu s'isole de l'Autre pour retrouver son Moi »⁴⁵³.

De ce fait, la solitude n'est qu'un moyen de se retrouver et de donner un sens à sa vie afin de se reconnaître. D'ailleurs, le personnage moderne se caractérise par la solitude à l'instar de la conception de notre auteur qui a su le réinventer. Sa solitude imposante ne peut passer inaperçue, un lecteur avisé relèvera la symbolique associée, c'est-à-dire un besoin d'évasion informant le lecteur sur l'intériorité du personnage. Ce dernier, qui ne saurait être a-sociable ou souffrant d'un comportement susceptible de l'empêcher d'avoir de la compagnie, demeure cependant, prompt à une quête spirituelle. Il se retrouve seul pour mieux méditer sur son Moi. Selon FREUD, « *Le Moi, [...] s'avère être le moyen de comprendre plus profondément et de mieux décrire les relations dynamiques au sein de la vie psychique* »⁴⁵⁴. Ainsi, il s'emploie à mieux connaître ses envies, à la recherche d'une paix antérieure, et peut-être, retrouver dans cette solitude et dans ce silence, une communication avec ses ancêtres ou ses parents disparus. En effet, le personnage dans *Les Balesta* et *Sabinus* évoque ses ancêtres. C'est pourquoi nous ne retrouvons plus cette thématique de la solitude, eu égard à la présence de sa famille et il n'éprouve plus le besoin d'aller à l'aventure vers des lieux inconnus.

Dissocier le personnage de son environnement habituel est un signe d'évasion. Autrement dit, fuir l'angoisse et échapper à un quotidien pénible qui tend à peser sur ce dernier. Le protagoniste bosquien a des prédispositions dépressives, d'où ses multiples manifestations délirantes qui le pèsent et le poussent à s'évader pour mieux dissiper cette dépression ou tout simplement fuir pour survivre. Jean Pierre LAURANT approuve ce

⁴⁵³ Simona-Veronica FERENT, *Le JE et l'AUTRE, ou comment l'altérité répond à l'identité Questionnements chez Marthe Bibesco Isvor, le pays des saules et Le Perroquet Vert*, Thèse soutenue à l'Université de Limoges École Doctorale N° 375 - Sciences de l'Homme et de la Société Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Équipe de recherche EA 4246 - Dynamiques et enjeux de la diversité, le 31 mai 2010, p. 159.

⁴⁵⁴ Sigmund FREUD, *Le Moi et le ça*, Edition le Seuil, Paris, 2015, p. 14.

postulat : « *Pour échapper au destin, aujourd'hui comme hier, l'homme sait qu'il doit opérer une rupture, partir, "prendre ses distances", c'est-à-dire "son temps", celui de vivre* »⁴⁵⁵.

Comme nous l'avons cité plus haut, dans *Les Balesta* et *Sabinus*, nous ne retrouvons point cet état d'âme empreint de solitude, la raison de cette absence réside dans l'évocation de la famille. Un retour aux origines du personnage principal préfigure une existence où la solitude n'a plus droit de cité. Dans cette optique, quel impact ce procédé a-t-il sur la construction identitaire ?

4- Le retour aux origines

Les Balesta et *Sabinus* sont le théâtre du récit séculaire des ancêtres du personnage. La quête des origines passe par la recherche de la famille et celle de ses racines. Nous assistons ainsi à l'évocation de leur mode de vie, leur secret : le don, les drames et les réjouissances familiales⁴⁵⁶.

Dans *Malicroix*, le personnage cherche et veut hériter de son grand-oncle qu'il ne connaît même pas. Cet attachement revêt une autre signification qui est celle de posséder un bien et de s'enrichir avec ce patrimoine. En effet, le dessein inavoué du personnage est cette famille. Par le biais de l'héritage de cet homme qu'il ne connaît point, ce qui représente véritablement un retour ou une recherche des origines, un besoin d'appartenir à une famille. Le personnage principal s'attelle, en restant dans l'île en dépit des découragements et des agissements de ses antagonistes, à prouver au notaire, au majordome du défunt, à sa famille, et surtout à lui-même, qu'il a le sang des Malicroix.

⁴⁵⁵ Jean-Pierre LAURANT, *Le Voyage. Les Symboles*, Éditions du Félin, Paris, 1995, p. 10.

⁴⁵⁶ Nous avons cité et analysé ces évocations lors de la première partie.

Ainsi, le protagoniste se retrouve dans des situations improbables et impitoyables où il se doit de lutter, il doit parfois survivre aux contraintes afin de retrouver une identité qui était enfouie en lui depuis toujours. Il est impératif et irréprouvable de laisser s'exprimer cette identité, cette partie en lui qui est si longtemps restée dans l'ombre, ainsi qu'il le confie à son lecteur : « *L'île, héritage de mes pères. L'île, je la voulais ; j'en étais devenu l'esprit ; je la hantais comme un fantôme ; de sa possession dépendait mon âme* »⁴⁵⁷.

Corrélativement, dans ce roman, le personnage est confronté à deux identités ambivalentes, la première se profile au début du récit, celle des Mégrémuts, autrement dit une identité antérieure à la lettre du notaire annonçant la mort du grand-oncle et l'annonce du bénéficiaire de l'héritage. La seconde est postérieure à la lettre, où le personnage veut absolument basculer vers une autre identité et ressembler aux Malicroix. Cela suppose-t-il que le personnage n'a pas tout à fait changé d'identité mais qu'il en aurait, en fait, possédé une autre ? En réalité, le personnage ne bascule pas, ne change pas, mais gagne ou découvre en lui-même une altérité qui était ensevelie en lui depuis toujours.

Dans l'*incipit*, le personnage raconte sa vie, dévoile son nom et révèle son origine. C'est ainsi qu'il déclare : « *Les Mégrémuts, dont vient mon père, doux et patients, ont lentement occupé l'âme calme de la famille où je suis né. Et je leur dois quelques douceurs* »⁴⁵⁸. Dans ce passage, le narrateur explique clairement qu'il a été bercé dans une atmosphère qui rappelle les Mégrémuts, il se définit comme tel et s'identifie comme un des leurs. Cependant, il cite son grand-oncle décédé, Cornélius de Malicroix :

« Réduit à me l'imaginer, je le faisais avec une sympathie si violente qu'au moment où je le voyais, créé en moi, par moi, corps et âme, et aussi farouche que possible, une étrange sauvagerie, sœur de la sienne, se dégageait de ma propre substance, et je me sentais de son sang par le goût de la solitude. Je ne suis Malicroix que par ma mère. Mais c'est par le sang

⁴⁵⁷ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 263.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 14.

de nos mères que passent en nous les violences, et toujours une race forte en tire le trait singulier qui lui imprime son génie »⁴⁵⁹.

Dans ce passage, l'appartenance aux Malicroix est clairement démontrée par le narrateur, il parle de « Sang », de « Race ». Il s'estime appartenir aux deux camps, celui des Mégremut et celui des Malicroix, en dépit de ce que pense sa propre famille à ce propos. L'annonce suivante en est l'illustration : « *Tu es Mégremut de la tête aux pieds* »⁴⁶⁰. Mais une révélation du personnage la contredit : « *Tous les Malicroix étant morts avant lui qui s'était enfoncé profondément dans l'âge, j'étais le seul qui, sans porter son nom, conservât encore son sang* »⁴⁶¹.

Par l'entremise de cette analyse, il est aisé d'avancer que le personnage principal dans *Malicroix* fait sienne une identité relative. Cette double identité est assumée par le protagoniste qui semble en être fier et c'est à la faveur de la narration que ce dernier se dévoile.

En outre, la récurrence significative de la lexie « Rêve » motive la pertinence d'une étude de l'activité onirique. Cette dernière est présente dans quasiment tous les romans de BOSCO. Serait-ce un moyen pour une quête identitaire que l'écrivain s'efforce de dévoiler chez son personnage ? Cette démarche nous permettra de comprendre la place qu'occupe le songe dans l'imaginaire familial bosquien.

5- Le rêve et ses significations

Le rêve ou la rêverie sont quasi obsédants dans notre corpus. En premier lieu, quelle différence réside entre le rêve et la rêverie ? En second lieu, quel est le terme le plus

⁴⁵⁹ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 14.

⁴⁶⁰ *Ibid.*

⁴⁶¹ *Ibid.*

pertinent pour qualifier « Ce phénomène » inconscient ? Notre postulat de départ rejoint l'affirmation de Gaston BACHALARD :

« Et voici pour nous, entre rêve nocturne et rêverie, la différence radicale, une différence relevant de la phénoménologie : alors que le rêveur de rêve nocturne est une ombre qui a perdu son moi, le rêveur de rêverie, s'il est un peu philosophe, peut, au centre de son moi rêveur, formuler un *cogito*. Autrement dit, la rêverie est une activité onirique dans laquelle une lueur de conscience subsiste. Le rêveur de rêverie est présent à sa rêverie. Même quand la rêverie donne l'impression d'une fuite hors du réel, hors du temps et du lieu, le rêveur de la rêverie sait que c'est lui qui s'absente, lui, en chair et en os, qui devient un "esprit", un fantôme du passé ou du voyage »⁴⁶².

Ce passage explique la différence entre rêve et rêverie. La rêverie est un état dans lequel le personnage est conscient et est en train de rêver. Par contre, durant le rêve, il est inconscient. Les rêves lui parviennent de son subconscient sans qu'il ne s'en rende compte. Par ailleurs, pendant la rêverie, le personnage décide de quoi il rêve, il se remémore un événement antérieur et imagine des situations meilleures que ce qu'il a vécu.

La rêverie est synonyme d'évasion, de fuite, une voie royale pour se soustraire à l'ennui. Ainsi, dans la plupart des romans de BOSCO, le personnage ne nous raconte pas son rêve nocturne, cependant il évoque à maintes reprises le rêve diurne ainsi que le démontre Daniel BERGEZ. Selon ce dernier, il existerait justement une différence entre le rêve nocturne et le rêve diurne où nous sommes bien éveillés. En effet,

« La rêverie est presque l'opposé du rêve tel que l'appréhende la psychanalyse : alors que, selon celle-ci, le rêve nocturne dissout la conscience au profit d'une langue de l'inconscient, la rêverie maintient la conscience à un certain niveau d'activité ; elle se place dans un entre-deux où l'imagination créatrice pourra jouer à plein »⁴⁶³.

Ce propos met l'accent sur la différence existant entre les deux phénomènes et donc notre cas s'applique principalement sur la deuxième notion définie. Ainsi, le terme

⁴⁶² Gaston BACHELARD, *La Poétique de la rêverie*, Quadrige Grands Textes, PUF, France, 2010, pp. 156-157.

⁴⁶³ Daniel BERGEZ, « La Critique thématique », in *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Etudes Collectives sous la direction de Daniel Bergez, Armand Colin, Paris, 2002, p. 125.

rêverie nous paraît plus approprié que le terme rêve, en ce que ce dernier s'en distinct, ainsi que l'affirme BACHELARD :

« Déjà, par le genre des mots qui les désigne, rêve et rêverie s'annoncent comme différents. On perd des nuances quand on prend rêve et rêverie comme deux espèces d'un même onirisme. Gardons plutôt les clartés du génie de notre langue. Allons à fond de nuance et essayons de réaliser la féminité de la rêverie »⁴⁶⁴.

Parlant de genre, « *Le rêve est masculin, la rêverie est féminine* »⁴⁶⁵, le féminin et le masculin de termes quasi identiques, BACHELARD nous en donne un exemple : « *Il y a bien longtemps que j'ai découvert que la cheminée était un chemin, le chemin de la douce fumée qui chemine lentement vers le ciel* »⁴⁶⁶. Mais parfois, il est difficile de trouver le féminin d'un mot masculin, quitte à s'éloigner véritablement du sens, BACHELARD en fait la démonstration :

« Parfois l'acte grammatical qui donne un féminin à un être magnifié dans le masculin est une pure maladresse. Le centaure est, certes, l'idéal prestigieux d'un cavalier qui sait bien que jamais il ne sera désarçonné. Mais que peut bien être la centauresse ? Qui peut rêver à la centauresse ? C'est bien tardivement que ma rêverie de mots a trouvé son équilibre. [...] j'ai découvert que le féminin songeur du mot centaure était centaurée. Petite fleur, sans doute, mais sa vertu est grande, digne vraiment du savoir médical de Chiron, le surhumain centaure »⁴⁶⁷.

Gaston BACHELARD évoque une affirmation de Simone DE BEAUVOIR : « *En français la plupart des entités sont du féminin : beauté, loyauté, etc.* »⁴⁶⁸. Ainsi elle semble être convaincue que tous les mots féminins sont synonymes de beauté et de grâce. En outre, la distinction du rêve par rapport à la rêverie nous permet d'affirmer que cette dernière s'apparente à un rêve doux apte à adoucir la réalité. A cet égard, il ressort que

⁴⁶⁴ Gaston BACHELARD, *La Poétique de la rêverie*, *Op.cit.*, p. 37.

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 42.

« La femme est l'idéal de la nature humaine et l'idéal que l'homme pose en face de soi comme l'autre essentiel, il le féminise parce que la femme est la figure sensible de l'altérité ; c'est pourquoi presque toutes les allégories, dans le langage comme dans l'iconographie, sont des femmes »⁴⁶⁹.

Ainsi, BACHELARD, à l'instar de Simone DE BEAUVOIR, s'accorde sur le fait que les mots aux féminins ont une tendance, une inclination vers le beau. Bernardin DE SAINT PIERRE pose que certains noms font partie « *Du genre masculin parce qu'ils présentaient des caractères de force et de puissance* »⁴⁷⁰ et d'autres du « *Genre féminin parce qu'ils offrent des caractères de grâce et d'agréments* »⁴⁷¹. Ce propos atteste que la rêverie amène le personnage à entreprendre une quête du beau, d'un idéal ou d'une utopie, contrairement à son existence réelle, entachée de solitude et de platitude. En effet, « *Le rêveur est tout fondu en sa rêverie. Sa rêverie est sa vie silencieuse* »⁴⁷².

La distinction et l'emploi du terme « Rêverie » est peu ou prou juste. En outre, il nous incombe de nous pencher sur un autre aspect, à savoir son essence. Pourquoi le personnage recourt-il à la rêverie plutôt que de s'épanouir dans la réalité qui l'entoure ? Le personnage est-il incapable de réaliser ses fantasmes ? Ainsi, s'extasie-t-il dans cette rêverie qui lui apporte satisfaction et épanouissement ? Et par la suite, le personnage reprend-il confiance en lui-même par l'entremise de ce moyen ?

Cette analyse est intéressante, néanmoins en quoi cet aspect a-t-il un rapport avec l'identité du personnage ? Aussi incompatible que cela puisse paraître, cette rêverie a une relation directe avec l'identité de notre protagoniste. La rêverie est une sorte d'évasion, de fuite comme nous l'avons expliqué *supra*. Ce besoin de s'évader met en relief le mal-être du personnage qui aspire à se soustraire de son quotidien pour en inventer un meilleur

⁴⁶⁹ Gaston BACHELARD, *La Poétique de la rêverie*, *Op.cit.*, p. 42.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² *Ibid.*, p. 52.

dans lequel il serait enfin en osmose avec lui-même, comme l'illustre Adama M'BENGUE dans sa thèse :

« La rêverie pourrait être perçue comme une stratégie de consolation permettant au personnage de se tenir à l'écart, d'exister en dehors de la vie réelle. Le rejet du réel, qui souvent symbolise un mal-être chez la plupart des personnages, apparaît ici comme une sorte de "revanche" sur la réalité même »⁴⁷³.

Dans *Hyacinthe*, le personnage oscille entre le rêve et la rêverie pour se rendre compte qu'il perd le sens de la réalité, ainsi qu'il l'explique :

« Les inventions du sommeil expirant au seuil de ma mémoire s'ordonnaient entre les incohérences du rêve et les premiers charmes de la rêverie. Il trahissait encore le sens des messages du monde et construisait ainsi à part, des réalités hypnotiques, dont je savais pertinemment qu'elles me trompaient. Car je comprenais que la vie m'envoyait ses premiers signes, et parfois une grande émotion me gonflait le cœur »⁴⁷⁴.

Sans équivoque, le personnage n'apprécie guère la situation dans laquelle il se trouve. Pour échapper à cet état, il provoque des hallucinations et une imagination qui lui permettent de s'évader de sorte à se créer une alternative. Ainsi ces situations l'apaisent et le réconfortent.

Par ailleurs, il est à noter que la thématique de la rêverie est absolument absente dans *Les Balesta* et *Sabinus*. L'analyse précédente l'atteste. Or nous savons que la solitude incite à la rêverie, ainsi que la langueur due au manque de sa famille. Le personnage compense ce besoin en se réfugiant dans un monde imaginaire afin d'oublier son chagrin. En somme, outre l'absence d'une atmosphère propice à l'imagination, la présence marquante du thème de la famille dans les deux romans, empêche toute activité onirique.

⁴⁷³ Adama, M'BENGUE, *Construction du personnage et de l'identité dans les romans de Pirandello et Svevo*. Littératures. Thèse soutenue à l'Université Paul Valéry - Montpellier 3, 2011. Français, sous la direction de Gabellone, Pascal Diawara, Ibrahima, p. 134.

⁴⁷⁴ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 47.

L'évocation de la famille dans les deux romans cités dans cette analyse est notable. Le narrateur/personnage principal raconte, évoque sa famille, son mode de vie et sa filiation. Néanmoins, il se confie et il révèle au lecteur un lourd secret de sa famille.

6- Le secret

Dans le deuxième chapitre de la première partie, nous avons analysé un secret de famille en l'occurrence le don. En guise de rappel, ce dernier est un héritage des Balesta. Ce secret jalousement gardé par le personnage principal est un pouvoir qui consiste à réciter des psalmodies dans des lieux de culte afin de punir un ennemi. Au début du roman, ce don servait les Balesta, ensuite la situation s'est retournée contre eux dès l'arrivée d'une femme maléfique.

Le protagoniste, l'avons-nous dit, s'accommodait mal du poids de ce secret, il confie : « *On peut même affirmer qu'elle en était le lot le plus inaliénable. On l'appelait d'ordinaire : "le Don" »*⁴⁷⁵. Le personnage montre son mécontentement à l'endroit de ce secret, le qualifiant de « Lot le plus inaliénable », même s'il aurait bien aimé le vendre et s'en débarrasser. Le secret, selon Nathalie TRESCH, « *N'est pas une mauvaise chose en soi, et il est important de savoir garder un secret, cela témoigne d'une distinction saine entre la sphère privée et la sphère publique »*⁴⁷⁶. Dans cette perspective psychologique, il ressort qu'il serait salutaire de garder un secret. Toutefois, ici il en est autrement quand il s'agit d'un secret de famille.

Le secret de famille devient un fardeau pouvant ainsi détruire et non construire la personnalité. Celui qui porte ce secret devient sa victime et sa hantise est de s'y soustraire.

Serge TISSERON répond à une question posée sur le secret et sa réponse est sans appel :

⁴⁷⁵ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 13.

⁴⁷⁶ Nathalie TRESCH, *Une Approche de l'identité et de la responsabilité chez Emmanuel Carrère et Albert Camus*, Thèse soutenue à l'Université d'Islande, 2010, http://sprak.gu.se/digitalAssets/1337/1337207_--16-tresch---ma-thesis.pdf, p. 23.

« Il faut comprendre que la principale victime des secrets de famille, c'est la communication. Quand il y a un secret dans une famille, tout le monde se méfie de tout le monde et personne ne court le risque d'être authentique »⁴⁷⁷. C'est précisément ce qui se passe pour le personnage principal, dans le roman *Les Balesta* :

« On évitait de le prononcer, même en famille, à plus forte raison devant les étrangers. S'il advenait qu'on dût le dire, cela se faisait toujours à voix basse, en deçà des lèvres, sourdement. Il inspirait une crainte bizarre, et qui ne manquait pas d'envahir aussitôt celui qui l'énonçait, fût-ce le plus doucement possible »⁴⁷⁸.

Ce lexique propre au personnage se rapproche du postulat de Serge TISSERON. Nous pouvons appliquer une analyse sémantique pour constater la récurrence d'expressions relatives au silence : « Evitait de le prononcer », « A voix basse », « En deçà des lèvres », « Sourdement », « Le plus doucement possible ». Ces formules confortent ainsi le manque de communication dont parle Serge TISSERON. A ce niveau, une pluralité de locutions synonymes atteste l'importance de ce secret pour le personnage. De ce point de vue, quand on porte un lourd secret familial, « *On peut tout aussi bien se fondre dans le silence familial* »⁴⁷⁹.

Dans cette optique, quel rapport a le secret avec l'identité du personnage ? Le retentissement du secret de famille a une influence négative sur la psychologie, d'ailleurs « *Il y a des bons et des mauvais secrets, mais les secrets de famille ne sont jamais bons* »⁴⁸⁰. Cette situation dénote d'une « *Perte de confiance en soi* »⁴⁸¹.

Le secret, comme nous l'avons décrit, est quelque chose d'intime. A la lumière de cette définition, il apparaît que celui qui le possède devient ainsi comme le concept,

⁴⁷⁷ Disponible à l'adresse suivante : http://www.lemonde.fr/vous/article/2012/09/17/serge-tisseron-il-faut-naviguer-entre-tout-dire-et-ne-rien-dire_1760881_3238.html.

⁴⁷⁸ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 13.

⁴⁷⁹ Disponible à l'adresse suivante : http://www.lemonde.fr/vous/article/2012/09/17/serge-tisseron-il-faut-naviguer-entre-tout-dire-et-ne-rien-dire_1760881_3238.html.

⁴⁸⁰ Disponible à l'adresse suivante : https://www.scienceshumaines.com/le-poids-des-secrets-de-famille_fr_12501.html

⁴⁸¹ *Ibid.*

autrement dit, il est mis à part et demeure solitaire. Comme le montre clairement le passage tiré du roman *Les Balesta*, le personnage se résigne à l'incapacité d'évoquer le secret « A plus forte raison devant les étrangers ». Ainsi, le secret de famille n'est pas lourd à porter en soi, mais il est difficile de l'assumer en public. Dans cette confusion, tout le monde connaît le secret mais personne n'a le droit d'en parler en public. Cette illustration débouche sur un trouble de la personnalité. Selon Nathalie TRESCH, « *Un sentiment de perte d'identité* »⁴⁸² et le secret pourrait engendrer « *L'inquiétude, l'angoisse et la folie ; la figure du fantôme qui n'est ni présent ni absent, ni vivant, ni tout à fait mort* »⁴⁸³. En effet, l'impact du secret de famille sur la personnalité et sur l'identité du personnage est manifeste.

Dans le sous-chapitre suivant, nous entamerons une étude chronologique des romans sélectionnés pour notre recherche. Cette étude va nous permettre de répondre à la question suivante : l'identité du personnage bosquien se construit-elle au fil des romans ?

7- Une identité en construction

Afin de cristalliser les constantes sur le personnage principal de BOSCO, il nous incombe de classer par ordre chronologique les romans de notre corpus⁴⁸⁴ : tout d'abord le roman *Hyacinthe* paru en 1945, *Malicroix* en 1948, *Un Rameau de la nuit* en 1950, *Les Balesta* en 1955 et enfin *Sabinus* en 1957. Cette chronologie va nous permettre de mieux comprendre le déroulement de l'intrigue.

L'examen du secret familial laisse entrevoir un trouble qui affecte l'identité du personnage l'amenant ainsi à « L'angoisse et la folie ». Le secret est révélé dans les

⁴⁸² Nathalie TRESCH, *Une Approche de l'identité et de la responsabilité chez Emmanuel Carrère et Albert Camus, Op.cit.*, p. 25.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁸⁴ Nous n'allons pas classer le roman *L'Enfant et la rivière* pour la simple raison qu'il ne rentre pas dans le constat de cette analyse.

romans où le personnage n'est pas seul, ne rêve pas et ne délire pas, soit dans *Les Balesta* et *Sabinus*. A cet égard, nous remarquons aussi que les romans apparurent avant ces deux derniers, le personnage est en plein délire et cette thématique est omniprésente dans le texte. Il en ressort qu'au début de l'œuvre il était en plein délire pour une raison et cette dernière nous a été révélée au cours des deux derniers romans. La raison étant le secret si lourd à porter qui le pousse à rester seul, à ne plus communiquer avec les autres, l'entraînant dans le délire, dans la rêverie et dans l'aventure pour oublier ce passé et se défaire de ce poids ancestral, en l'occurrence le « Don ».

Conclusion

Au cours de cette analyse, nous avons pu démontrer que le destin du personnage obéit aux lois de la fiction. Nous avons organisé notre travail de telle sorte à mettre en exergue le poids de la filiation dans la construction identitaire du protagoniste. Nous avons récusé le postulat d'un rapprochement avec la biographie de l'auteur : dans cette optique, nous avons pris le personnage comme objet d'analyse indépendant de son créateur. Dans le chapitre qui va suivre, nous nous consacrerons principalement à l'étude onomastique. En effet, l'étude des noms des personnages est une approche pertinente pour une meilleure compréhension de l'identité des actants.

DEUXIEME CHAPITRE

Anthroponymie romanesque

Introduction

L'étude onomastique est une approche répandue dans les études romanesques. Elle explique le choix opéré par l'auteur et révèle la polysémie du prénom. Yves REUTER considère que « *L'onomastique est l'étude de la signification des noms dans un texte. Ceux-ci ne sont pas distribués au hasard et contribuent à tisser les réseaux sémantiques des romans* »⁴⁸⁵. Nonobstant cette assertion, quel intérêt avons-nous à envisager cette étude ? Dans l'entreprise de cette deuxième partie, notre principal objet de recherche est d'identifier le et/ou les identités cachées du protagoniste. Cette démarche consiste à considérer les indices textuels susceptibles de dévoiler cette identité. Dans cette optique, il nous semble opportun d'amorcer une étude onomastique susceptible d'apporter des éléments de réponse à notre questionnement.

L'œuvre de BOSCO est dépositaire d'une pluralité de catégories de noms. L'auteur, d'un roman à l'autre, se démarque en ayant recours à l'emploi de noms singuliers. Ainsi cette étude se présente comme une démarche pertinente afin d'approcher l'œuvre de BOSCO. D'ailleurs,

« Si l'on veut du reste trouver une œuvre dont les noms soient entièrement fondés sur l'heureuse harmonie d'une *mimèsis* toute cratylienne, c'est dans l'univers édénique d'un Henri Bosco (1888-1976) qu'il faut aller la chercher. Les spécialistes de son œuvre y ayant amplement mis en évidence la valeur dramatique, poétique et symbolique de l'anthroponymie »⁴⁸⁶.

1- La manifestation du nom

Le nom attribué aux personnages est loin d'être fortuit. Le lecteur commence à se familiariser avec les êtres fictifs et à la lecture de leurs prénoms et parfois même de leurs

⁴⁸⁵ Yves REUTER, *L'Introduction à l'analyse du roman*, Armand Colin, Paris, 2000, p. 163.

⁴⁸⁶ Yves BAUELLE, *Onomastique romanesque*, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 11.

noms, alors il confère à l'intrigue une dimension authentique. Sans que les détails fusent dans le roman, d'emblée le lecteur est immergé dans un univers empreint de réalisme car « *C'est bien tout nom propre, inventé ou non, qui suscite une impression de réalité. Comme l'a montré Ian Watt, c'est dès l'origine que les romanciers ont choisi de donner à leurs personnages des noms ordinaires rendant leur existence crédible* »⁴⁸⁷.

Ce phénomène est patent car le lecteur ne peut faire la différence entre des noms propres habituellement donnés à des personnes réelles et des noms propres donnés à des êtres fictifs. Vincent JOUVE avance que « *Structurellement parlant, on ne peut donc retenir aucune différence entre les noms propres fictionnels et non fictionnels* »⁴⁸⁸.

Dans les romans en général, le nom se manifeste sous plusieurs formes. Le personnage peut être identifié selon cinq types d'appellations :

- 1- un nom et un prénom comme c'est le cas, par exemple, du protagoniste de *Malicroix* dans lequel sont mentionnés non seulement son nom et son prénom mais aussi le nom de jeune fille de sa mère. Dans ce cas, le narrateur nous donne une filiation du personnage ;
- 2- Un nom : cette caractéristique est perceptible dans *Les Balesta* quand le narrateur entame une description des voisins, il ne cite alors que leur nom de famille ainsi qu'il le précise : « *Les Moncalavis formaient une véritable famille [...]. Les Baroudiel, eux, n'avaient qu'un fils* »⁴⁸⁹. Ce genre d'appellation marque une certaine distance, une forme de respect vis-à-vis de cette personne ;

⁴⁸⁷ Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, *Op.cit.*, p. 110.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁸⁹ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 40.

- 3- Juste un prénom : à l'image du compagnon du personnage principal dans *L'Enfant et la rivière*, qui s'appelle Gatzo. Le narrateur évoque : « "Il y a un couteau près du chaudron", me chuchota l'enfant. "Je m'appelle Gatzo" »⁴⁹⁰.
- 4- Un surnom : à titre d'illustration, Pascalet aussi dans *L'Enfant et la rivière*. Ou encore l'appellation d'oncle Rat au lieu de Rat, un personnage dans *Malicroix*.
- 5- Et enfin, le prénom ou le nom du personnage principal précédé des titres « Monsieur » ou « Madame » : ce modèle apparaît dans *Malicroix*, où Martial est appelé Monsieur par le majordome de son grand-oncle, quand le protagoniste l'interroge : « C'est vous Balandran ? Il me dit : c'est moi Balandran, monsieur Martial »⁴⁹¹. A ce niveau, nous sommes en présence d'une hiérarchisation : le maître et le serviteur. D'ailleurs, REUTER souligne que « Le nom de famille précédé de "Monsieur" ou de "Madame". [Il y a] Respect ou sentiment de la hiérarchie [qui] leur sont associés »⁴⁹². Ou alors le rapport de respect entre le notaire et le protagoniste, ils ne s'appellent pas par leurs prénoms respectifs mais toujours précédés du titre Monsieur. Une séquence dans laquelle le notaire aborde l'héritage des bêtes, atteste de ce genre d'appellation : « On en vit, monsieur Martial »⁴⁹³.

L'avons-nous vu, il existerait une pluralité de procédés pour nommer un personnage. Cependant, le nom ne rend-il pas compte d'un sens qui en dit long sur les événements et la fonction du personnage ? Existe-t-il des noms dénués de signification ? Cela implique-t-il que ces noms ont un impact quant à la compréhension de l'histoire ?

⁴⁹⁰ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 49.

⁴⁹¹ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 33.

⁴⁹² Yves REUTER, *L'Introduction à l'analyse du roman*, *Op.cit.*, p. 163.

⁴⁹³ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 55.

2- Le nom et ses significations

Elizabeth LEGROS CHAPUIS, dans son article, avance que certaines appellations des personnages n'ont pas de signification, elle souligne que « *D'après Ian Watt, poursuit Vaxelaire, la naissance du roman moderne se fait avec l'abandon des noms signifiants* »⁴⁹⁴. Dans ce sillage, un roman moderne se doit d'avoir des noms sans signification, qu'ils servent juste à l'appellation et, selon FABRE, « *La tâche sera donc de rendre les noms propres à leur nature d'origine: l'appellatif* »⁴⁹⁵. Le même auteur admet cette assertion arguant qu'il n'y a, pour l'onomasticien, « *pas de noms propres: à partir du moment où l'on retrouve l'adéquation de départ entre forme, sens et référence, on est retourné à la motivation transparente* »⁴⁹⁶.

Stuart MILL, affirme que le nom propre est un nom donné sans raison et n'implique aucune signification, il ne nous diffuse aucune information, ni sur le personnage qui porte ce nom, ni sur l'intrigue. A ce propos, selon cette conception, ils sont « *L'archétype de la constante individuelle. Les noms propres sont des étiquettes qu'on fixe sur les choses. Ils n'ont pas de sens intrinsèque, dénotent et ne connotent pas [...]. Leur contenu descriptif est absolument vide, ils sont purement référentiels* »⁴⁹⁷. Si l'on se réfère à cette citation, on pourrait croire que le choix des noms des personnages est arbitraire.

D'une part, les noms ne sont inventés qu'arbitrairement, et d'autre part, il ne peut être un nom que s'il a une *forme* et un *sens*. BENVENISTE partage ce dernier postulat : « *Ce qu'on entend ordinairement par nom propre est une marque conventionnelle*

⁴⁹⁴ Elizabeth LEGROS CHAPUIS, « Le Jeu des noms : de l'onomastique chez Roger Vailland », disponible à l'adresse suivante : <http://www.roger-vailland.com/Le-jeu-des-noms-de-l-onomastique>.

⁴⁹⁵ Paul FABRE, *Théorie du nom propre et recherche onomastique*, Cahiers de praxématique [En ligne], 8 | 1987, document 1, mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://praxematique.revues.org/1383>, p. 13.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ Christine MONTALBETTI, *Le Personnage*, Flammarion, GF Corpus, France, 2012, p. 76.

d'identification sociale telle qu'elle puisse désigner constamment et de manière unique un individu unique »⁴⁹⁸. Selon Yves BAUELLE, « *Le nom de personne (dans le système linguistique du roman), bien qu'arbitraire, n'est cependant pas dépourvu de signification* »⁴⁹⁹. Néanmoins, ce même auteur affirme que cette signification ne prend sens que dans un contexte textuel. Ainsi le nom du personnage n'a « *Pleinement sens qu'à la lumière des relations qu'il entretient avec la pluralité des éléments constitutifs du texte* »⁵⁰⁰.

Pour Philippe HAMON, l'interprétation sémantique qui émane du nom donne un trait de caractère physique ou moral au personnage ou à l'action qu'il va accomplir, elle l'identifie. Selon lui, « *Le nom propre du personnage apparaît comme un signe motivé plutôt qu'arbitraire* »⁵⁰¹. Parfois même, le sens donné aux noms s'oppose à son sens littéral : d'après Philippe HAMON, la motivation

« Peut aussi prendre son sens rétrospectivement, se donner à déchiffrer, derrière un mode d'apparition plus crypté, une fois l'intrigue lue. Elle peut encore dessiner de fausses pistes, déjouer l'horizon d'attente, devenir le support d'une stratégie réceptive, entre effet de surprise et effet de complexité, à travers les jeux d'un contre emploi »⁵⁰².

A la lumière de cet éclairage théorique, il convient de noter que le choix des noms des personnages demeure motivé, sans pour autant donner un nom complètement « *Transparent* »⁵⁰³ dans le sens où sa signification pourrait être apprêtée. L'auteur utilise avec minutie ce procédé, comme il le fait pour l'attribution des rôles et des différentes actions. Il peut aussi attribuer des noms contraires aux rôles que les personnages sont

⁴⁹⁸ Christine MONTALBETTI, *Le Personnage, Op.cit.*, p. 20.

⁴⁹⁹ Yves BAUELLE, *Onomastique romanesque, Op.cit.*, p. 18.

⁵⁰⁰ *Ibid.*

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁰² *Ibid.*

⁵⁰³ Elizabeth LEGROS CHAPUIS, « Le Jeu des noms : de l'onomastique chez Roger Vailland », disponible à l'adresse suivante : <http://www.roger-vailland.com/Le-jeu-des-noms-de-l-onomastique>.

censés avoir. Cette signification obtenue lors du découpage des noms nous informe succinctement sur l'identité de celui qui le porte.

Nous concluons que le procédé consistant à attribuer un nom à un personnage lui confère une épaisseur, une valorisation et une identité, subséquemment cette méthode tend à rendre l'intrigue vraisemblable.

D'aucuns diraient que la seule connaissance du nom et du prénom sous-entend un dépouillement à l'endroit du personnage. Néanmoins, dans la fiction, quand ce dernier manque d'identification, il y a une absence d'identité puisque ce nom détermine « *la place des personnes dans le groupe et de leur appartenance à telle ou telle strate de la collectivité (appartenance déterminée selon les cultures et les systèmes par la filiation et la caste, l'âge et le sexe mais aussi les réseaux d'alliance...)* »⁵⁰⁴. David LODGE, quant à lui, affirme qu'un nom ne peut en aucun cas être insignifiant, d'ailleurs le fait de ne pas y trouver de signification est un message de la part de l'auteur. Elizabeth LEGROS CHAPUIS explique que

« David Lodge, pour sa part, tire sa réflexion sur les noms propres à la fois de son expérience de romancier (exemples provenant de son livre *Jeux de maux*) et de ses propres lectures : "Dans un roman les noms ne sont jamais neutres. Ils signifient toujours quelque chose, ne serait-ce que leur banalité" »⁵⁰⁵.

En ce qui concerne les personnages anonymes, cela n'altère en rien la compréhension de l'histoire. Le manque d'identité est considéré comme un élément susceptible d'apporter une information sur le personnage-même et son impact sur l'intrigue. Ainsi nous ne partageons pas le point de vue de certains théoriciens tels que Elizabeth LEGROS CHAPUIS, Paul FABRE ou encore Stuart MILL, qui avancent que le

⁵⁰⁴ Priska DEGRAS, *L'Obsession du nom dans le roman des Amériques*, Karthala, Paris, 2011, p. 14.

⁵⁰⁵ Elizabeth LEGROS CHAPUIS, « Le Jeu des noms : de l'onomastique chez Roger Vailland », disponible à l'adresse suivante : <http://www.roger-vailland.com/Le-jeu-des-noms-de-l-onomastique>.

nom ne porte pas de sens ou ne nous informe aucunement sur les futures actions du personnage. L'auteur prend soin de créer ses personnages et fait de même dans le choix de leurs noms.

Les noms pourraient se prêter à une analyse sémantique en ce sens que « *Les noms réels lorsqu'ils sont insérés dans la fiction, loin d'être réductibles à leur fonction de désignation, peuvent avoir une valeur sémantique* »⁵⁰⁶. Cette analyse nous permet de décortiquer le nom, de lui donner un sens et ultérieurement donner un sens à l'histoire.

Pour connaître la signification des noms, il convient parfois de les scinder en deux et dans certains cas, en trois, pour pouvoir donner un sens à chacun des lexèmes et subséquemment le sens intégral. À titre d'exemple, le nom du notaire, personnage dans *Malicroix* : « Maître Dromiol ». Pour lui donner un sens, il nous semble nécessaire de le subdiviser en deux. A titre d'illustration, « *Le nom seul du notaire, forgé sur la racine grecque de la course violente : DROM-, nous indique que l'éolisme du personnage n'est qu'un visage superficiel particulièrement agressif du tellurisme en action* »⁵⁰⁷. Pour accéder au sens du nom « Dromiol », il a fallu le scinder en deux afin de trouver le sens des monèmes obtenus. Cette interprétation est compatible avec le rôle que l'auteur lui a attribué. Effectivement, « Dromiol » est « Superficiel » dans le sens où il n'est pas authentique. Il se présente comme un ami, en donnant des conseils au personnage principal, toutefois son dessein est de lui soustraire son héritage et récupérer le legs par la suite : « *Maître Dromiol aurait dû concevoir un peu de méfiance, car il avait l'esprit profond et malveillant ; mais sa fatuité, qui perçait partout, compensait sa*

⁵⁰⁶ Yves BAUELLE, *Onomastique romanesque, Op.cit.*, p. 11.

⁵⁰⁷ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco, Op.cit.*, p. 116.

pénétration »⁵⁰⁸. Par ailleurs, nous entrevoyons la méfiance du protagoniste face à « Dromiol », le personnage confie :

« Il m'avait déclaré que le pays était bien dur, trop dur pour moi...Ces desseins, je les ignorais. Mais qu'il en eût, je n'en pouvais douter, car son emphase sentait l'artifice. J'ai la parole simple et droite, qui adhère à ce que je dis et à ce que je pense [...], ainsi je distingue sans peine la parole venue de l'arrière-pensée »⁵⁰⁹.

L'auteur a choisi un nom qui détermine le rôle de son personnage. Il est aussi mentionné que le nom signifie qu'il est imprévisible et « Agressif ». Dromiol le devient vers la fin du roman : utilisant la ruse en mettant en scène toute une mascarade pour mener le protagoniste à sa perte.

A cet effet, pour parvenir à conférer une signification au nom attribué, nous nous devons de le décortiquer, car l'auteur ne peut donner une transparence quant à la signification des noms de ses personnages en ce sens que « *Les noms propres devant être significatifs mais pas complètement "transparents", ce qui nuirait à leur vraisemblance* »⁵¹⁰.

Un autre personnage figure dans *Malicroix* qui porte un nom des plus significatifs. Ce personnage est le saute-ruisseau du notaire qui se nomme Rat. Au début, il est décrit comme un homme sans importance, accompagnant son maître, demeurant silencieux mais rusé et perspicace, le narrateur souligne :

« Oncle Rat tenait bas une mine où l'humilité s'alliait à la ruse, avec discrétion [...]. Il restait immobile, dans l'attente d'un ordre, qui tardait à venir. Il vint pourtant, mais en silence. Car maître Dromiol ne dit rien : il se contenta de hocher la tête ; aussitôt Oncle Rat disparut dans la resserre »⁵¹¹.

⁵⁰⁸ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 91.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p.90.

⁵¹⁰ Elizabeth LEGROS CHAPUIS, « Le Jeu des noms : de l'onomastique chez Roger Vailland », disponible à l'adresse suivante : <http://www.roger-vailland.com/Le-jeu-des-noms-de-l-onomastique>.

⁵¹¹ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 67.

Cette description montre l'obéissance de ce personnage face à un hochement de tête, Rat est à la disposition de son maître. Le lecteur a ainsi une vision claire de ce personnage. Cependant, selon Jean MICHEL HERMANS, la signification de ce nom ne s'accorde pas avec le rôle de celui qui le porte, il déclare que « *Le soleil se dit aussi Ra dans certains idiomes amérindiens d'Amérique du sud et en maori* »⁵¹². Dans ce passage, il nous est indiqué que Rat veut dire soleil, le soleil étant par définition une source de lumière, de chaleur, sous-entendant que ce personnage devrait véhiculer des ondes positives, qui illumine les idées floues du protagoniste, alors qu'Oncle Rat est décrit comme étant un simple figurant.

Or, au fil des pages, ce personnage si discret et sans intérêt bascule. Effectivement, c'est lui qui porte secours au protagoniste et le sauve de la mort, ainsi qu'il le raconte : « *Cet Oncle Rat, à qui je devais la vie* »⁵¹³. Ce même personnage est parti chez la tante du protagoniste pour la rassurer. Au moment des retrouvailles avec sa tante, elle l'informe de la venue de Rat. Voici le dialogue entre le personnage principal et cette dernière : « *"Rat est venu ?", " Oui Martial. Ce Rat l'accompagnait. Ce Rat ! Ce Rat fragile, ce Rat tout mystère ! Ce bon Rat"* »⁵¹⁴.

La fin du roman explique la signification du nom de ce personnage mystérieux. Il a été comme un soleil pour la tante l'informant que son neveu se porte bien et qu'il allait bientôt rentrer. Il lui a illuminé la vie en le sauvant.

Après l'analyse sémantique des noms des personnages, tout porte à croire que le roman dévoile subséquentement leur signification complète qui, l'avons-nous démontré, joue un rôle quant à la compréhension de l'intrigue.

⁵¹² Jean Michel HERMANS, *Le Grand héritage de nos ancêtres de l'âge de bronze, toponymes et mégalithes, paléo-linguistique onomastique*, édition des régionalismes (PRNG), 2012, p. 17.

⁵¹³ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 321.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 344.

En outre, nous aborderons, au cours du sous-chapitre suivant, l'approche syntaxique des noms romanesques. Cette approche véhicule des informations utiles au décryptage du roman. Ainsi, le romancier s'emploie à inventer des personnages et leur associer des noms recherchés. Nous étudierons, dans ce qui va suivre, le procédé de leur formation.

3- La formation des noms romanesques

Les noms des personnages sont choisis par rapport à leur environnement socioculturel et historique, Yves BAUELLE déclare qu' « *Il importe de rappeler que toute analyse de l'onomastique fictionnelle engage nécessairement une réflexion sur le statut épistémologique du nom propre* »⁵¹⁵. Autrement dit, le nom propre relève d'une étude épistémologique. Pour ainsi dire, il faut que nous ayons connaissance de l'histoire, les modalités et les circonstances dans lesquelles il a été créé, pour déceler le sens du nom propre.

Quelle est l'intention de l'auteur en attribuant des prénoms et parfois même des noms à ses personnages ? En quoi ce choix est-il important ? Donner des noms aux personnages permet aux lecteurs de ne pas se perdre dans le fil de l'intrigue et se fourvoyer dans la constellation des personnages. Toutefois, la motivation n'est pas seulement de répertorier les personnages mais, mieux encore, les noms leur donnent, et successivement à l'histoire, une vraisemblance. Cette nomination fait exister le personnage et l'authentifie ainsi comme vivant. Elizabeth LEGROS CHAPUIS partage ce postulat :

« Un des principes de la fiction de Suzanne Jacob : elle postule que c'est la nomination qui accorde l'existence, soulignant ainsi le pouvoir du narrateur, qui fait

⁵¹⁵ Yves BAUELLE, *Onomastique romanesque*, *Op.cit.*, p. 17.

exister les personnages en les nommant, et des personnages qui, de la même manière, rendent existants ce qu'ils nomment »⁵¹⁶.

Ce passage démontre que le nom des personnages est important, il confère de la vraisemblance à l'intrigue. Par le truchement de ce procédé, le lecteur est immergé dans l'imaginaire de l'auteur, et par la suite, s'identifie à l'un des personnages et dans la plupart des cas, au protagoniste. De même, Elizabeth LEGROS CHAPUIS se pose une question rhétorique : « *Choisir un nom dans un bottin, n'est-ce pas insuffler à son personnage une touche de réalité ?* »⁵¹⁷. Les deux citations se rejoignent dans le sens où le nom donne une touche de réalisme, ce qui suscite l'intérêt du lecteur et son identification à l'un des personnages.

Le nom propre est le premier indice à connaître d'un personnage. Comme nous l'avons mentionné antérieurement, il nous apporte beaucoup de renseignements, et sur le personnage et sur son rôle, ou à propos des actions qu'il va accomplir.

Mise à part l'importance que peut représenter un nom propre, à savoir donner des indices sur le déroulement futur des péripéties, il contribue à la découverte de l'identité. Yves BAUELLE souligne que « *L'onomastique, qui est si fortement liée à la quête d'une identité [...]. La remise en question de l'état civil, dénoncé comme arbitraire, symbolise le refus d'appartenir aux sociétés modernes ou de s'inscrire dans une filiation* »⁵¹⁸. Selon cet auteur, l'étude onomastique a un retentissement sur l'identité. Ce procédé est susceptible de nous informer sur l'appartenance sociale et la filiation.

⁵¹⁶ Marie Eve DIONNE, *Nom propre et roman chez Suzanne Jacob*, mémoire présenté à la faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade M.A en littérature de langue française, Mai 2013, Université de Montréal. P. 1, https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/10291/Dionne_Marie-Eve_2013_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y, p. 10.

⁵¹⁷ Elizabeth LEGROS CHAPUIS, « Le Jeu des noms : de l'onomastique chez Roger Vailland », disponible à l'adresse suivante : <http://www.roger-vailland.com/Le-jeu-des-noms-de-l-onomastique>.

⁵¹⁸ Yves BAUELLE, *Onomastique romanesque*, *Op.cit.*, p. 14.

Ainsi, chaque actant est identifié à travers son nom et le nom est attaché à l'identité car il « convoque de nombreux enjeux liés, notamment à l'identité »⁵¹⁹, et « Serait donc l'information la plus précieuse pour accéder à la connaissance d'un autre individu »⁵²⁰.

A ce niveau, en donnant une signification au nom d'un personnage, d'emblée nous aurons des informations précises sur l'identité de celui-ci, comme indiqué précédemment à propos du notaire. Connaître son nom, le décortiquer et en expliquer les retombées signifiantes participe au parachèvement de son identité. Ainsi, pour Claude LEVI-STRAUSS, « Le nom propre a trois fonctions : identifier, classer, signifier »⁵²¹. Ainsi, le nom propre véhicule plusieurs fonctions, toutefois, qu'en est-il de sa récurrence dans le texte ? L'étude suivante portera sur cet aspect.

4- L'analyse syntaxique

Nous avons procédé à une approche sémantique, ce qui nous a mené à mieux comprendre les retombées du nom. L'analyse du nom peut aussi se prêter à une analyse syntaxique. Dans les romans de BOSCO, l'auteur répète certains noms de ses personnages. En effet, dans *Les Balesta*, ainsi que *Sabinus*, le nom de la tante revient souvent, il est mentionné de telle sorte que le lecteur se le remémore. Cette récurrence donne de l'importance au personnage, notamment dans *Les Balesta* : « Au temps de ce récit, le pouvoir était dans les mains de cette merveilleuse Philomène dont le destin fut douloureux, mais qui sut tenir tête »⁵²². Cette tante effectivement « Merveilleuse » a su s'adapter et ce en dépit des moments difficiles par lesquels elle est passée. Dans la même admiration, le passage suivant : « Tante Philomène eût grand soin de répartir avec justice son amour sur

⁵¹⁹ Marie Eve DIONNE, *Nom propre et roman chez Suzanne Jacob*, *Op.cit.*, p. 40.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 3.

⁵²² Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 77.

tous, sans léser personne, elle ne laissait pas d'avoir ses préférences »⁵²³. Dans *Sabinus*, la redondance est palpable, le narrateur mentionne : « *Philomène, l'aînée, la gouverne* », « *Philomène pressentait [...]. Philomène avait rapproché [...]. Philomène se contentait [...]. Philomène le connaissait* »⁵²⁴.

Cette récurrence est manifeste aussi dans *L'Enfant et la rivière*, avec un autre personnage : Tante Martine, à propos de laquelle le narrateur confie : « *Mes parents gardaient avec eux une grand-tante paternelle, tante Martine* »⁵²⁵, « *Tante Martine qui régna sur la maison* »⁵²⁶, « *Tante Martine était despotique* »⁵²⁷, « *Tante Martine le savait* »⁵²⁸, « *Tante Martine préférait* »⁵²⁹, ces passages montrent que le narrateur cite à plusieurs reprises le nom d'un personnage, l'imprimant dans la mémoire du lecteur.

La tante est citée plus souvent que le personnage principal. D'où son importance pour ce dernier. L'auteur fait en sorte qu'elle le soit aux yeux des lecteurs. Dans cette perspective,

« L'analyse du fonctionnement du nom propre s'inscrit dans une perspective d'abord syntaxique, c'est-à-dire que le nom est étudié dans le réseau des signes formé par le texte. C'est la raison pour laquelle les occurrences du nom ont notamment été relevées de manière à rendre compte de la tendance statistique de son usage, en plus de considérer sa position dans la phrase pour identifier les procédés de soulignement ou d'encadrement qui participent à la mise en relief du nom. Cette perspective syntaxique s'imbrique toutefois également dans celle de l'analyse sémantique »⁵³⁰.

Ce discours permet de comprendre le procédé des récurrences. Celui-ci est non seulement d'ordre syntaxique mais il peut « S'imbriquer » dans une analyse sémantique. En effet, la récurrence du nom propre est palpable sur le plan syntaxique générant une

⁵²³ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 78.

⁵²⁴ Henri BOSCO, *Sabinus*, *Op.cit.*, pp. 21-22.

⁵²⁵ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 13.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ Marie Eve DIONNE, *Nom propre et roman chez Suzanne Jacob*, *Op.cit.*, p. 7.

dimension sémantique à l'intrigue. La répétition met en relief le nom, elle le met en avant dans le but de lui donner une portée en autorisant, par la suite, la distinction d'un personnage qui porte ce nom, par rapport aux autres actants, comme c'est le cas du personnage de la tante dans notre corpus.

La caractéristique du choix du nom en rapport avec l'origine de celui qui le porte constitue une particularité dans les romans de BOSCO. L'auteur s'est employé à sélectionner le nom de son personnage afin de mieux l'identifier.

5- Nom et identité

Le nom marquant la lignée est manifeste dans certains romans, tels que *Malicroix*, *Sabinus* ou encore *Les Balesta*. A ce titre, l'œuvre de BOSCO a une portée éminemment filiale. Elle contient incontestablement, des histoires fictives aussi bien qu'elles présentent beaucoup d'indices de la vie domestique et paysanne de l'auteur, telle que la vie en pleine campagne ou la scène dans laquelle les parents laissent leur enfant en compagnie de sa tante lors d'un voyage professionnel. A ce niveau, il est aisé de valider le postulat de l'individualisation. Pour ce faire, il suffit de repérer les noms des personnages et en examiner les recoupements potentiels.

Parfois, les auteurs utilisent des noms identiques aux leurs ou à ceux que portent leurs proches, seulement, dans notre corpus, aucun des personnages ne porte le prénom de l'auteur *Henri*, ni celui de son père *Louis* ou de sa mère *Louise Faléna*. Sabinus, Martial, Pascalet ou encore Philomène sans oublier Les Balesta, n'ont aucune similitude avec les noms des membres de la famille d'Henri BOSCO. Ainsi en s'appuyant sur des éléments biographiques, Henri BOSCO s'est employé dans son œuvre à créer ses personnages, du moins leurs noms, indépendamment de ceux de ses proches.

Par ailleurs, les noms propres présents dans l'œuvre semblent remplir des rôles multiples. A travers cet aspect, il est à noter la pertinence et la portée sémantique de la réputation. En effet, excepté le fait que l'auteur choisit de donner un nom à ses personnages ou au contraire à les en priver, il convient de s'interroger sur la réputation de ce patronyme. Dans *Sabinus*, Ameline, la compagne du personnage principal, tente de ternir le nom de ses proches, les Balesta. Pour ce faire, elle raconte à tout le village que les Balesta ont des pouvoirs maléfiques. Un feu se déclenche au village et les habitants commencent à croire les médisances d'Ameline. Cette dernière s'est comportée de la sorte pour se venger des Balesta lesquels n'arrivent pas à l'accepter parmi eux. Ce personnage a lancé une rumeur, ou plus exactement révélé leur secret, un secret qui, depuis des décennies, était bien gardé au sein de la famille. Le fait de ternir le nom d'une personne ou d'un groupe, touche aussi l'identité en ce sens qu' « *Il est alors postulé que le nom agit comme le représentant d'une identité, d'un individu et donc, que celui-ci appartient à son nom* »⁵³¹.

Dans cette perspective, le nom est à l'image de l'identité du personnage. L'auteur, dans cette partie du roman, mise sur ce procédé. Avant la révélation d'Ameline, les Balesta qui étaient aimés par tout le monde, étaient considérés comme des hommes sages appartenant à une certaine classe. Après la révélation, tout bascule ; les Balesta passent d'une situation confortable à une situation embarrassante et humiliante. En outre, après le sauvetage du village grâce à Sabinus Balesta, le nom reprend sa place, et tous les villageois négligent Ameline et tout ce qu'elle a pu leur raconter.

⁵³¹ Marie Eve DIONNE, *Nom propre et roman chez Suzanne Jacob*, *Op.cit.*, p. 51.

Nous sommes ainsi face à trois situations différentes : en premier lieu, la noblesse du nom des Balesta ; en second lieu, le nom se décline sous l'effet de la révélation ; et en dernier lieu, le sauvetage : non pas celui du village de l'incendie mais de la réputation du nom terni, la citation suivante en témoigne : « *Préserver le nom de famille comme la race dans une pureté sans nul mélange et donc refuser pour cela toute miscéogénéation* »⁵³².

Une autre singularité se présente dans les romans de BOSCO. Le personnage Martial porte un nom contraignant : Martial Mégremut. En effet, dans *Malicroix*, le nom du protagoniste ne lui convient pas, il veut s'en libérer, il entretient des relations tendues avec ce nom et veut s'en débarrasser. La cause qui le pousse à changer résolument de nom est bien le fait que cette famille est réputée bienveillante, tendre, la description suivante étaye nos propos :

« "Tu es Mégremut de la tête aux pieds. Ça offre d'autres avantages". J'en convenais, mais sans plaisir. Les miens (mes parents étant morts) c'étaient mes oncles, mes cousins et tout un monde affectueux de tantes, de cousines, qu'un rien attendrissait. Je m'attendrissais avec eux, et je me sentais Mégremut à leur contact, car ils ont la douceur très communicative »⁵³³.

Ces quelques phrases décrivent bien le caractère des Mégremut et marquent bien le désenchantement du personnage principal, d'ailleurs il le dit : « Mais sans plaisir ». C'est pourquoi Martial ne veut plus de ce nom, ne veut plus appartenir à cette famille. L'héritage apparu fut une réjouissance, il est temps de passer à autre chose, de quitter cette famille qui le submerge et de changer de nom. En effet, bénéficiaire de l'héritage est pour lui le signe qu'il a du Malicroix dans le sang, d'ailleurs c'est un nom qui lui convient. Lors de la lecture de la convocation du notaire, toute sa famille le convainc de vendre, et lui de rétorquer:

⁵³² Priska DEGRAS, *L'Obsession du nom dans le roman des Amériques*, *Op.cit.*, pp. 5-6.

⁵³³ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, pp. 14-15.

« Mais je dis non. Je le dis avec la plus grande douceur, en Mégremut qui ne veut pas peiner les gens qu'il aime. Toutefois je le dis, et je m'y tins avec obstination déplorable, contre laquelle la famille entière liguait et brisa ses efforts. Une grande consternation abattit les oncles, les tantes, les cousines et les cousins »⁵³⁴.

La première fois où il passe la nuit dans la maison de son grand-oncle Malicroix, il le dit : « *J'étais chez moi* »⁵³⁵. D'emblée, le personnage se sent comme chez lui, dans une maison qu'il n'a jamais vue ou habitée. Même le grand-oncle dans le testament lui fait la confiance :

« Car il y faut un légitime Malicroix, et Martial de Mégremut aura là une chance de se bien connaître. J'ignore ce qu'il est, ne l'ayant jamais vu ; mais je sais qu'il existe. Ainsi notre sang vit encore. Peut-être en dégagera-t-il l'âme des Malicroix, qui sommeille sans doute, à son insu, en lui »⁵³⁶.

Dans ce passage, le grand-oncle est convaincu que Martial est un Malicroix mais ce dernier ne le sait pas encore et il le découvrira sans doute une fois sur l'île. Sans oublier le fait que le testament révèle les vrais noms car « *Conventionnellement, un testament, un document officiel, comporte les noms légaux des personnes qu'il mentionne* »⁵³⁷. Ainsi, dans le passage précédent, il est mentionné que Martial est bel et bien un Malicroix, et cette conviction précipite l'adhésion de Martial quand il déclare :

« M'endormir sur mon sang, ce sang qui avait appelé, et auquel j'avais répondu, ce sang qui était là, et dans le bruissement, quand je l'écoutais bien, sifflait imperceptiblement dans mon oreille. Ce sang, le dernier de la maison, un sang Malicroix, un sang vif, chaud, rapide [...]. Je suivais ces pensées déjà somnolentes en me laissant aller avec plaisir aux pentes du sommeil le plus paisible et le plus propice au repos. Et peu à peu j'oubliai tout »⁵³⁸.

Par l'entremise de ces mots, Martial se sent appartenir pleinement aux Malicroix.

Par conséquent, en termes d'héritage onomastique, il s'en trouve privilégié. Et enfin, nous

⁵³⁴ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 16.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁵³⁷ Marie Eve DIONNE, *Nom propre et roman chez Suzanne Jacob, Op.cit.*, p. 25.

⁵³⁸ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 161.

avons vu différentes appellations ainsi que leurs sens. Notons cependant, dans notre corpus, le recours aux surnoms.

6- Les surnoms

Dans l'œuvre sélectionnée, il est une panoplie de personnages qui portent un surnom. Ainsi, le nom est transformé en surnom par les proches. Marie Eve DIONNE explique que

« Le nom attribué à la naissance, souvent perçu comme le nom "officiel", se trouve parfois renégocié par les personnes qui font l'usage de ce nom. En effet, certains s'appliquent à rebaptiser les autres, en faisant preuve d'un pouvoir qu'ils s'attribuent eux-mêmes, transformant le nom de façon parfois étroitement liée à sa forme originale ou, à l'opposé, en un surnom dans lequel nous ne percevons plus du tout la trace du nom premier »⁵³⁹.

Ce passage s'applique au roman *L'Enfant et la rivière* dans lequel le protagoniste est appelé Pascalet, ainsi une impression de diminutif se fait sentir. Le jeune âge du personnage suppose que son nom officiel serait Pascal. Ainsi, Pascalet est un surnom donné au personnage par sa famille.

Dans *Malicroix*, il existe des appellations familières. C'est-à-dire que les personnages prennent l'initiative de rajouter une autre désignation au nom, pour lui conférer le sentiment d'appartenir à la famille. Citons un passage évoquant un personnage qui se nomme Rat : « *Et celui-ci c'est Oncle Rat. Oncle, monsieur, dans nos pays, est l'appellation familière que l'on donne aux personnes d'âge qui, sans être de notre parenté, n'en tiennent pas moins quelque peu à nos familles par de longs services* »⁵⁴⁰. Dans ce cas de figure, nous sommes face à un impératif de courtoisie et d'entregent, puisque le

⁵³⁹ Marie Eve DIONNE, *Nom propre et roman chez Suzanne Jacob*, *Op.cit.*, p. 52.

⁵⁴⁰ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 65.

personnage est un habitué de la famille et devient presque un membre, de ce fait il le hisse au rang d'un oncle proche, choyé et digne d'estime.

Nous avons vu le nom et le rôle qu'il joue quant à la compréhension de l'intrigue. Cependant, quand un personnage est identifié par un surnom, nous en concluons que celui-ci aura un rôle capital dans le déroulement des événements, sinon pour quelle raison l'auteur s'amuserait-il à le lui en créer ?

Dans l'analyse suivante, il nous incombe d'examiner l'effet de sens recherché dans l'attribution d'un nom complet, soit un nom et un prénom, à un personnage secondaire.

7- Personnages secondaires identifiés

Les personnages portent tous des prénoms et parfois même des noms. En effet, « *Pour Bosco, comme pour les gens de l'antiquité, le nom personnel est beaucoup plus qu'un simple signe d'identification, le nom est une dimension essentielle de la personne* »⁵⁴¹. Dans cette perspective, donner un nom à ses personnages est crucial, d'où leur connotation pour les qualifier. En guise d'illustration, l'identité de Martial dans *Malicroix* est connue grâce à son prénom et son nom : Martial de Mégremut, mais également grâce au nom de sa mère : Malicroix. Dans *Les Balesta*, les personnages tels que Philomène, Melchior ou encore Sabinus, sont tous des Balesta. Ces noms, cités de façon circonstancielle, sont ceux de personnages principaux, ainsi il nous semble pertinent que le lecteur soit informé de leurs patronymes. Cependant, dans certaines situations, nous sommes en présence d'identifications complètes de personnages secondaires voire de simples figurants.

⁵⁴¹ Sandra BECKETT, *La Quête spirituelle chez Henri Bosco, Op.cit.*, p. 49.

Selon Paul FABRE, les personnages qui ont un rôle secondaire dans le roman n'ont pas de nom. D'ailleurs, « *On n'utilise le nom propre que selon l'intérêt qu'il y a à le faire : quand la différence des individus n'est pas indispensable, on se passe du nom propre* »⁵⁴². Par contre, l'affirmation de Marie Eve DIONNE est aux antipodes de cette conception, c'est-à-dire que dans un roman, bien qu'un personnage ne soit pas important et ne figurant qu'une seule fois, peut porter un nom et un prénom. En effet, « *Si les noms des personnages principaux et secondaires sont commentés ou mis en évidence par plusieurs procédés d'insistance, certains "personnages" n'ayant aucune incidence sur le récit sont également dotés de noms, parfois complets* »⁵⁴³. Tel est le cas dans notre corpus. Ainsi nous déduisons que, le nom complet est loin de refléter l'importance du personnage et son impact sur l'intrigue.

Pour illustrer ce postulat, force est de constater que lorsque le narrateur présente des personnages secondaires, il ne se contente pas de citer leur histoire ou les mentionner par leur prénom qui est respectivement différent, mais il nous informe aussi de leur nom, comme si leur prénom ne suffisait pas à la compréhension de l'histoire.

A cet égard, « *Il semble ainsi que le prénom ne soit pas suffisant à la caractérisation d'un personnage et qu'il faille le situer par son statut familial ou social avant de donner son nom* »⁵⁴⁴. Dans *Les Balesta*, le protagoniste commence à présenter les habitants des maisons voisines en les nommant, le narrateur souligne : « *Ce fonctionnaire à la retraite s'appelait Juriat, Carolus étant son prénom. Il avait femme, Nathalie* »⁵⁴⁵. Dans une autre maison pas loin, « *L'original, c'était Arsène Trigot, horloger, célibataire* »⁵⁴⁶. Dans une autre demeure, « *Trois femmes habitaient aussi aux Aubignettes.*

⁵⁴² Paul FABRE, *Théorie du nom propre et recherche onomastique*, *Op.cit.*, p. 12.

⁵⁴³ Marie Eve DIONNE, *Nom propre et roman chez Suzanne Jacob*, *Op.cit.*, p. 47.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, *Op.cit.*, p. 22.

⁵⁴⁵ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 142.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, pp. 142-143.

Deux demoiselles, une dame. Mme Mègue Thérèse, au 8. Les demoiselles Vidoulet-Bargeotte, toutes deux au 4. L'une Palmyre, l'autre Mélanie »⁵⁴⁷. A travers ces trois passages du roman *Les Balesta*, le personnage principal veille à nous informer des noms et des prénoms de ses voisins.

Il nous incombe de nous interroger sur l'intérêt de conférer un nom ainsi qu'un prénom à un personnage qui n'est cité qu'une seule fois. Le narrateur recherche un effet de vraisemblance en usant d'informations vraies puisque « *Lejeune (1986 : 47-48) a noté que lorsqu'il y a des noms réels dans un roman, les lecteurs pensent y lire la vérité et non une fiction* »⁵⁴⁸.

Effectivement, cette obsession chez l'auteur n'est pas fortuite et cette identification donne l'impression au lecteur de vivre le moment dès lors qu'ils s'imaginent les maisons, les voisins, et ce faisant les reconnaîtra parfaitement. Ainsi l'espace romanesque n'est plus un mystère pour le lecteur, il se sent immergé dans l'intrigue. Cette technique vise à donner la possibilité et l'environnement propice pour le lecteur de prendre la place du protagoniste.

Outre le choix d'attribuer un nom complet à un personnage sans épaisseur, du point de vue de la compréhension de l'intrigue, il est cependant des personnages qui sont dénués d'identité et privés de noms. Nous nous efforcerons au cours de l'analyse qui suivra de comprendre la portée sémantique de cet anonymat qui caractérise les personnages.

⁵⁴⁷ Henri BOSCO, *Les Balesta, Op.cit.*, p. 143.

⁵⁴⁸ Elizabeth LEGROS CHAPUIS, « Le Jeu des noms : de l'onomastique chez Roger Vailland », disponible à l'adresse suivante : <http://www.roger-vailland.com/Le-jeu-des-noms-de-l-onomastique>.

8- Les personnages anonymes

Nous avons vu précédemment que le narrateur nous donne dans certaines circonstances des noms et prénoms de personnages qui n'ont pratiquement aucun rôle dans l'histoire. Qu'en est-il de ceux ayant été privés d'identité ?

Yves BAUELLE affirme que l'anonymat des figurants n'a pas d'impact quant à la compréhension du texte en ce sens que son absence « *Ne nuit guère à la cohésion du récit, non plus qu'à la capacité des lecteurs à s'immerger dans l'univers fictionnel né de cette parole anonyme* »⁵⁴⁹. En effet, certains personnages figurent dans le roman mais ne portent ni nom ni prénom et restent anonymes, mais ils jouent, un rôle essentiel auprès du protagoniste. Tandis que le lecteur est habitué à être informé du nom complet des actants qu'il découvre, cette ignorance suscite chez lui une curiosité, une attente qui provoque une inquiétude et une angoisse dès lors que « *L'opacité du nom engendre un processus de motivation plus subtil, qui s'inscrit dans la volonté de conserver l'illusion référentielle* »⁵⁵⁰. Par ailleurs, l'inquiétude provoquée précisément par cette ignorance a « *Donc pour conséquence immédiate de déstabiliser le personnage* »⁵⁵¹ et par la suite le lecteur.

Dans *Malicroix*, une femme apparaît et joue le rôle de l'appât en essayant avec la complicité du notaire de faire échouer l'héritage du personnage principal. Cette femme cohabite avec le protagoniste, le soigne mais refuse ou esquive le moment où il lui demande son nom, ainsi qu'il l'avoue : « *Je lui ai demandé son nom. Elle m'a écouté, et puis elle m'a dit, très doucement : "dormez. Le temps viendra"* »⁵⁵².

⁵⁴⁹ Yves BAUELLE, *Onomastique romanesque*, *Op.cit.*, p. 21.

⁵⁵⁰ Marie Eve DIONNE, *Nom propre et roman chez Suzanne Jacob*, *Op.cit.*, p. 24.

⁵⁵¹ Vincent JOUVE, *Poétique du roman*, *Op.cit.*, p. 88.

⁵⁵² Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 245.

Dans une autre circonstance, un passage fait naître encore plus de curiosité chez le lecteur, quand le protagoniste lui redemande son nom, elle lui répond : « *"Mon nom, pourquoi mon nom ?" a-t-elle murmuré* »⁵⁵³. Se retrouvant seuls, il saisit l'occasion de lui demander encore son nom qu'il n'arrive pas à avoir, le personnage insiste : « *Amie, murmurais-je, à mon tour, il faut me dire votre nom, cette nuit, puisque tout est calme [...]. "Mon nom, celui de cette terre ?" J'ai voulu lui répondre. Brusquement un buisson a bougé. Un pas a brisé une branche morte. Un pas lourd. Elle a fui* »⁵⁵⁴. Comme ces passages l'indiquent, et bien que le personnage joue un rôle déterminant, le protagoniste ainsi que le lecteur ignorent l'identité de cette femme étrange et bienveillante qui veut le faire fuir de l'île. Nous relevons cependant l'angoisse et l'instabilité du protagoniste, peu ou prou atteint le lecteur.

Par ailleurs, ce manque d'information a une autre fonction : le lecteur se voit à la place de ce personnage anonyme en ce qu' « *Il est possible pour les lecteurs de s'identifier à ces corps anonymes, dépourvus de surcroît de toute forme d'intériorité psychologique* »⁵⁵⁵. Dès lors, ce procédé est une façon pour l'auteur d'impliquer son lecteur et lui donner un rôle parmi ses personnages inventés. Outre les différents procédés que l'auteur emploie pour donner de la vraisemblance à son histoire, nous remarquons le recours à un personnage anonyme, immergeant le lecteur dans l'intrigue en lui permettant de vivre aux côtés de son protagoniste. Ce procédé sert à captiver l'attention du lecteur tout en le maintenant en haleine.

⁵⁵³ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 245.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, pp. 253-254.

⁵⁵⁵ Yves BAUELLE, *Onomastique romanesque*, *Op.cit.*, p. 22.

Conclusion

Dans ce présent chapitre, nous avons approché différents procédés investis par l'auteur en termes de choix des noms de ses personnages. Cette étude nous a permis de mieux comprendre les retombées du nom, et subséquemment donner plus de transparence à l'identité du personnage, ainsi que le rôle qu'il doit accomplir.

A partir des différentes recherches théoriques sur le nom, il est désormais pertinent d'avancer que cette unité sémantique est aussi symbole de vraisemblance dans un récit. D'ailleurs, « *L'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet de réel* »⁵⁵⁶.

Dans ce chapitre, nous avons, également, relevé que le manque d'identification du personnage n'influe aucunement sur l'importance ou l'indifférence de ce dernier dans l'intrigue. Autrement dit, aussi contradictoire que cela puisse paraître, le personnage anonyme, dans notre corpus, joue un rôle déterminant au côté du protagoniste.

Le troisième chapitre sera consacré à la symbolique des objets domestiques. En effet, le romancier a eu recours à maintes reprises à ce procédé d'écriture dans sa description. Ainsi, il nous incombe d'approcher cette technique pour déboucher sur la construction identitaire.

⁵⁵⁶ Vincent JOUVE, *Poétique du roman*, *Op.cit.*, p. 88.

TROISIEME CHAPITRE

La symbolique des objets domestiques chez

BOSCO

Introduction

La symbolique est omniprésente. En effet, celle-ci se manifeste dans toutes les descriptions, qu'il s'agisse de l'évocation d'un feu de cheminée, de l'intérieur d'une maison, ou encore celle d'un fleuve ou d'une rivière, etc. Ainsi, dans cette représentation, une correspondance analogique caractérise en l'occurrence les objets, la nourriture, les bruits et le vent, puisque « *Bosco rend les éléments vivants, leur donne du " spirituel", les juxtapose à l'humain : ce sont des êtres à part entière* »⁵⁵⁷.

Dans cette perspective, l'évocation des objets renvoie à une information précise dont le personnage s'emploie à comprendre la signification. Notre étude s'assigne pour objet d'encadrer l'identité des personnages bosquiens. Pour ce faire, nous allons avoir recours notamment à la symbolique⁵⁵⁸ de ces objets décrits et personnifiés. Nous aborderons à cet égard le lieu et sa relation avec l'identité.

BOSCO excelle dans l'art d'animer chaque objet décrit, révélant l'identité des objets domestiques que l'écriture transfigure à l'envi. Il a cette capacité de raconter l'histoire d'une rivière, d'un simple bruit, sans pour autant basculer vers le genre fantastique, ainsi que l'atteste George CESBRON :

« [Bosco] n'est-il plus seulement un écrivain, un poète mais un créateur, qui sous sa plume forge et façonne des rapports aux choses, inhabituels, singuliers et productifs. Le lecteur tout comme le héros devient un initié. A tous deux de déchiffrer les symboles et de franchir les étapes »⁵⁵⁹.

⁵⁵⁷ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, Op.cit., p. 102.

⁵⁵⁸ Si nous nous référons au *Dictionnaire des symboles*, le symbole est « beaucoup plus qu'un simple signe : il apporte au-delà de la signification, il relève de l'interprétation et celle-ci d'une certaine prédisposition. Il est chargé d'affectivité et de dynamisme ». Cette définition nous amène à analyser les mots en profondeur et en dégager l'énergie que ce concept recèle.

⁵⁵⁹ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, Op.cit., p 102.

La question qui se pose consiste à s'interroger sur la corrélation existant entre la symbolique et l'identité : quel serait l'intérêt pour nous d'entreprendre cette analyse ? D'un côté, l'identité en tant que processus en maturation, s'élabore au gré de l'écriture et « *Cela signifie qu'elle n'est pas donnée une fois pour toute; elle est plutôt construite* »⁵⁶⁰. En effet, l'identité d'un personnage ne serait pas innée, mais se construit à mesure que le temps s'écoule, suivant l'environnement familial et les objets domestiques qui l'ornent, mais également les amis, le milieu social, la religion, etc. D'ailleurs, les propos de Michel CASTRA l'attestent :

« Les identités collectives trouvent leur origine dans les formes identitaires communautaires où les sentiments d'appartenance sont particulièrement forts (culture, nation, ethnies...) et les formes identitaires sociétares qui renvoient à des collectifs plus éphémères, à des liens sociaux provisoires (famille, groupe de pairs, travail, religion...). L'individu appartient ainsi de manière simultanée ou successive, à des groupes sociaux qui lui fournissent des ressources d'identification multiples »⁵⁶¹.

Pouvant être définie comme un concept mutant et changeant au gré des nouvelles rencontres au cours d'une vie : « *Cette identité se modifie donc en fonction des différentes expériences rencontrées par les individus* »⁵⁶². Par ailleurs, cette symbolique est une signification à interpréter qui semble *a priori* prosaïque, mais révèle *a posteriori* d'autres vérités sous-jacentes. Le rapport qu'il convient d'établir entre l'identité et la symbolique émane du caractère obsédant de cette dernière. Loin d'être fortuite, la symbolique intervient pour dévoiler un détail qui, sans le potentiel intrinsèque, pourrait demeurer dénué de signification. Par conséquent, la symbolique nous révèle des éléments occultés par le langage conventionnel. Nous en déduisons que la symbolique, en évoquant des éléments sur un personnage en relation avec les objets domestiques environnants, révèle des indices sur son identité.

⁵⁶⁰ Louis-Jacques DORAIS, *La Construction de l'identité*, Département d'Anthropologie Université Laval, disponible à l'adresse suivante : <https://www.erudit.org/livre/CEFAN/2004-1/000660co.pdf>, p. 2.

⁵⁶¹ Michel CASTRA, *Identité*, <https://sociologie.revues.org/1593>.

⁵⁶² *Ibid.*

A cet égard,

« Lorsque Fredrick Barth publie son ouvrage *Ethnic Groups and Boundaries*□, où il montre que les identités sont créées et maintenues par le jeu des interactions entre les groupes ; lui-même s'inspire d'une théorie développée par la sociologie, l'interactionnisme symbolique.[...] l'interactionnisme symbolique apparaît comme une théorie visant à expliquer comment se constituent les catégories de la vie sociale au cours des activités d'ensembles complexes de groupes ou d'individus en coopération ou en opposition »⁵⁶³.

Dans ce chapitre, nous examinerons des passages de notre corpus en vue d'examiner la symbolique de la nourriture qui s'apparente à l'imaginaire domestique.

1- La nourriture et sa symbolique

La nourriture, élément essentiel de la vie, est également représentée et décrite dans la littérature. Dans certaines œuvres, la place qu'occupe cette dernière est importante. Dans *Les Nourritures terrestres* d'André GIDE, l'auteur s'extasie devant la nourriture et traduit ses émotions :

« Nourritures !
Je m'attends à vous, nourritures !
Ma faim ne se posera pas à mi-route ;
Elle ne se taira que satisfaite ;
Des morales n'en sauraient venir à bout ;
Et de privations je n'ai jamais pu nourrir que mon âme.
Satisfactions ! Je vous cherche.
Vous êtes belles comme les aurores d'été »⁵⁶⁴.

L'attachement de cet auteur à la nourriture est patent, bien qu'un poème dédié à des aliments ne soit pas fréquent en littérature. A l'instar de cette œuvre littéraire, la nourriture est un motif qui fait partie de l'imaginaire de BOSCO. Dans notre corpus, sa symbolique est réfractaire au sens commun qu'une lecture dénotative serait tentée de lui attribuer. *Malicroix* l'illustre au travers du repas qui devient un rituel immuable propice aux retrouvailles même les plus improbables. Ainsi, il apparaît que la nourriture reste ancrée

⁵⁶³ Baudry ROBINSON, Jean-Philippe JUCHS, *Définir l'identité, Hypothèses* 1/2007 (10), p. 155-167, disponible à l'adresse suivante : URL : www.cairn.info/revue-hypotheses-2007-1-page-155.htm.

⁵⁶⁴ André GIDE, *Les Nourritures terrestres*, Société du Mercure de France, 1897, p. 25.

dans une tradition familiale dont il convient d'analyser la symbolique. Elle procure du plaisir en se transformant littéralement en rituel, en particulier lorsque le narrateur privilégie le recours à la forme définie. George CESBRON explique que

« Bosco dit bien le pain, le lait et non tout simplement du pain. Le pain est un élément fondamental, essentiel, symbole de nourriture, de la subsistance. C'est aussi une nourriture sacrée, symbolisant dans la liturgie, le corps du Christ, "le pain sacré de la vie éternelle", nous retiendrons donc principalement le signe pur et sacré du pain »⁵⁶⁵.

L'emploi de l'article défini « Le » rend l'objet ou, dans ce cas, l'aliment désigné emblématique, il est le produit, l'aliment et non pas un banal objet défini dans le tas. Grâce à cet emploi, l'auteur donne aux deux aliments une portée symbolique. D'ailleurs, « *Le pain est évidemment symbole de nourriture essentielle. S'il est vrai que l'homme ne vit pas seulement de pain, c'est encore le nom de pain que l'on donne à sa nourriture spirituelle* »⁵⁶⁶, et d'ajouter que le lait est symbole « *D'immortalité* »⁵⁶⁷. Nous sommes en présence d'une double portée symbolique : celle de la spiritualité et celle de l'immortalité. Ces deux dernières caractérisent la présence du personnage dans l'île : il est en pleine spiritualité et un sentiment d'éternité le gagne.

Analysons à présent l'élément de la nourriture dans *Malicroix* où, selon George CESBRON, « *Le repas apparaît souvent un moment privilégié* »⁵⁶⁸. En arrivant dans la maison de son grand-oncle, Martial le protagoniste fait la rencontre de Balandran, majordome du défunt. La première discussion avec l'homme à tout faire convergeait autour de la nourriture, la première phrase que le majordome lui dit : « *Il y a de quoi* »⁵⁶⁹,

⁵⁶⁵ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, Op.cit., p. 98.

⁵⁶⁶ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Le Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Op.cit., p. 722.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 556.

⁵⁶⁸ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, Op.cit., p. 112.

⁵⁶⁹ Henri BOSCO, *Malicroix*, Op.cit., p. 35.

Martial ne sait plus de quoi il s'agit, mais après réflexion il répond : « *Sans doute parlait-il de la nourriture* »⁵⁷⁰.

Par ailleurs, la bienséance et l'hospitalité l'obligent à nourrir ses hôtes dans des circonstances singulières. En effet, en porte-à-faux avec les conventions, et après les présentations d'usage suivies de quelques discussions avec le notaire, Maître Dromiol annonce qu'il n'y aurait pas beaucoup à manger pour le soir. Cette nouvelle suscite une grimace et le contraint à requérir à son valet d'apporter la viande en répliquant, le notaire s'excuse : « *Je vous dois mes excuses. Et sans doute me jugez-vous bien indiscret d'apporter céans, à mon hôte, un supplément alimentaire. Mais je connaissais les mœurs, assez tristes, de votre oncle Cornélius, en fait de nourriture* »⁵⁷¹.

Plus loin, le personnage imagine même une conversation avec un récipient, quand Balandran le majordome

« Posa la soupière sur la table. Une grosse soupière en faïence bleuâtre, qui fumait. Elle occupa, imposante, nécessaire, le milieu de la table. " Il faut manger", me disait-elle, "et s'en tenir là. Quand on mange, on mange. On ne parle pas inutilement". La soupe elle-même était rude, de grande épaisseur, toute en pain, mais très odorante. Elle aussi s'affirmait, disant : " je suis la nourriture, la matière saine, compacte, faite pour les bouches solides, lentes, sans avidité. Les bouches qui se taisent". Et en la regardant je me taisais »⁵⁷².

Dans ce passage, le narrateur personnalise un objet, une soupière, il l'admire, elle lui parle. A ce propos,

« La soupière a tout d'abord une fonction d'usage. Simultanément, on lui attribue d'autres qualités ou vertus : celles-ci peuvent un jour l'emporter sur la fonction d'origine qui s'effacera désormais devant d'autres attributs. Tel est le cas d'une soupière considérée comme un bel objet, d'une soupière chargée de souvenirs »⁵⁷³.

⁵⁷⁰ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 35.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 74.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 155.

⁵⁷³ Martin R SCHÄRER, *La Mise en exposition de l'alimentation : l'exemple de l'alimentarium de Vevey*, Culture § Musées, 2009, volume 13, numéro 1, p. 117.

Encore une fois, la nourriture symbolise l'état d'âme de Martial dans ce lieu rustique et mystérieux. La soupière lui parle, lui révèle des souvenirs de l'ancien propriétaire qui est son défunt grand-oncle. Par le truchement de ces symboles, le narrateur transmet ses sentiments et ses impressions à travers la symbolique de la nourriture ; il s'agit tantôt de spiritualité et d'immortalité, tantôt de souvenirs et de mémoires du vieux Malicroix.

Comme nous l'avons mentionné, dans ce roman, la nourriture revêt une signification singulière où les sentiments des personnages sont exaltés. A ce niveau, dans *Malicroix*, « *L'évocation des aliments est vivifiante car la nourriture qui répand la vie est vivifiante. Toutes ces émanations sont douces et bonnes, disent leur fidélité, se montrent hospitalières envers l'hôte de la maison* »⁵⁷⁴.

L'évocation de la nourriture y est significative, elle permet de donner vie à la maison du grand-oncle. En revanche, bien que cette maison soit vide, ancienne, triste, elle ne demeure pas inerte pour autant. Au travers de la nourriture, le majordome montre à Martial, que la maison de son grand-oncle vit toujours et on peut y vivre jusqu'à l'hiver.

Dans *L'Enfant et la rivière*, la nourriture est présentée comme une source de consolation et de réconfort. Le protagoniste Pascalet, dans l'*incipit*, sort pour jouer mais rentre tard, sa tante le gronde mais reprend ses esprits et enchaîne avec la nourriture :

« Sous son air menaçant, tante Martine s'attendrissait : "Et tu as faim sans doute ?" J'avais faim et je l'avouai. "Parbleu !" grommelait-elle, en préparant sa poêle à frire. "Depuis sept heures du matin !...Malheureux ! Je parie que la tête te tourne" [...]. "Et moi, qui n'ai qu'un peu de soupe à te donner" »⁵⁷⁵.

⁵⁷⁴ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 99.

⁵⁷⁵ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 27.

L'indulgence de tante Martine apparaît à travers sa bienveillance à servir la nourriture en guise de pardon pour les fautes du petit Pascalet. La nourriture dans ce roman symbolise également la confession. Pendant le repas, Bargabot, un ami de la famille, s'attable avec Pascalet et sa tante. Cette scène conviviale est l'occasion de confidences, Bargabot révèle : « *"Il faut manger, fiston", murmura-t-il. "J'ai pêché ce poisson pour vous. Il vient de la rivière...tu sais bien, la rivière ?...avec son île et ses buissons, où l'on peut se cacher ?"* Je pâlis. Tante Martine m'observait »⁵⁷⁶.

Le protagoniste d'*Un Rameau de la nuit*, en rentrant dans un hôtel où personne ne vient, l'hôte lui propose de manger en guise d'hospitalité, le personnage informe qu' « *On peut vous faire à déjeuner, ici. J'ai ce qu'il faut* »⁵⁷⁷. Dans un autre passage, la serveuse lui apporte à déjeuner et « *Tenait prosaïquement un grand plat de faïence jaune d'où montaient les chaudes vapeurs de la tomate à l'huile et l'odeur du persil frais. Ah ! Dis-je il fait bon vivre ici* »⁵⁷⁸. Ce discours, émaillé de bonhomie et de convivialité, dénote une atmosphère où la nourriture acquiert une signification propre. D'ailleurs, l'arrivée de la serveuse avec une assiette bien pleine, bien assaisonnée, suscite l'allégresse du convive.

Dans *Les Balesta*, une conception comparable est perceptible : la nourriture est un moment partagé par les membres de la famille, c'est une occasion privilégiée pour se retrouver, si bien que « *Toute la famille debout s'était rangée devant la table* »⁵⁷⁹.

Cette analyse nous a permis de relever dans chacun de nos romans une symbolique différente de la nourriture : dans *Malicroix*, elle symbolise un signe de vie, c'est-à-dire que l'odeur de la nourriture présente dans une pièce est un signe d'existence et de vie. Dans *L'Enfant et la rivière*, elle est un moyen de consolation et de révélation; une cheminée qui

⁵⁷⁶ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 29.

⁵⁷⁷ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 26.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁷⁹ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 114.

laisse enfouir une fumée sentant la nourriture, laisse entendre que c'est un foyer, « *Un vrai foyer, avec ses braises et sa cendre chaude, sa marmite, sa nourriture, et sa rassurante clarté* »⁵⁸⁰. Et enfin, dans *Les Balesta*, la nourriture qui revêt diverses représentations en fonction de son contexte, est un rituel propre aux réunions familiales.

Dans l'analyse suivante, nous aborderons une autre symbolique, celle du bois. *A fortiori*, dans la mesure où la maison du grand-oncle se situe au milieu d'une île, il va de soi que le motif du bois résonne dans le texte.

2- La symbolique du bois

Le bois, à l'instar de la nourriture, occupe une place prépondérante dans la description et nous le retrouvons dans quasiment tous les romans de notre corpus. Martial, le protagoniste de *Malicroix*, dès son arrivée à la maison du grand-oncle, est saisi par l'odeur du bois qui se consume, ainsi que l'atteste Georges CESBRON : « *Les premières sensations que Martial éprouve sont olfactives : "je sentis d'abord une odeur de vie domestique très douce". Les termes soulignés appartiennent au registre olfactif. L'odeur du feu ou plus précisément celle du "bois vif allumé de frais" »⁵⁸¹. Cette affirmation témoigne de l'effet particulier exercé sur Martial après avoir humé l'exhalaison enivrante, dont l'odeur du feu, qui lui procure un effet hypnotique, une sensation empreinte d'une vie domestique paisible et chaleureuse.*

Par ailleurs, le personnage principal, dans un état de veille et face à cet amas de bûches ardentes que l'âtre engloutit, bascule littéralement dans un état de rêverie. Cette expérience hypnotique bouleverse le protagoniste et lui fait oublier son identité et sombre dans l'altérité, tel que le sous-entend le narrateur : « *Martial en arrive à oublier qui il est, à*

⁵⁸⁰ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 46.

⁵⁸¹ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 98.

s'oublier, pour ne faire plus qu'un avec l'élément [...]. Le jeune-homme effectue une sorte de rite de purification, car la flamme est purification »⁵⁸². Ainsi le feu fait disparaître la notion du temps. Martial déclare que les flammes « *Eclairent, en deçà du temps qui préside à notre existence, les jours antérieurs à nos jours et les pensées inconnaissables dont peut-être notre pensée n'est souvent que l'ombre* »⁵⁸³. Ce passage révèle le trouble du personnage et le feu qui en est la cause. Aussi par le feu commence-t-il à se souvenir de son passé profond, comme l'attestent les flammes qui « *Nous révèlent les pays les plus profonds de notre âme secrète* »⁵⁸⁴, « *Le feu apporte la lumière dans la maison du défunt Malicroix et la lumière dans l'âme du jeune Mégremut. Il chasse les ténèbres, à l'extérieur, comme à l'intérieur, et il apporte le réconfort* »⁵⁸⁵. Ainsi, ces passages indiquent que le personnage est en train de se découvrir, la médiation avec le feu ayant fait perdre au personnage toute notion de temps : le présent et le passé se mélangent.

Contrairement à *Malicroix*, dans *Sabinus*, le feu est symbole de panique, de frayeur et peut provoquer la mort. En effet,

« L'incendie tenace les suivait de flanc, tantôt arrêté, tantôt bondissait dans les arbres. Il n'avait encore mordu qu'aux pins longeant le précipice, soit caprice, soit saute du vent. Car le vent maintenant montait. Il sortait des bas-fonds. Le feu en avait chassé l'air chargé de cendres. Son ascension, troublant les couches immobiles qui dormaient lourdement au-dessus du plateau »⁵⁸⁶.

Ce passage s'étend sur quatre pages décrivant les ravages du feu et la menace qu'encourent les habitants du village ainsi que la tante du protagoniste. Cette description reste aux antipodes des représentations conventionnelles du feu dans *Malicroix*. En outre,

⁵⁸² George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, Op.cit., p. 108.

⁵⁸³ Henri BOSCO, *Malicroix*, Op.cit., p. 38.

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, Op.cit., p. 109.

⁵⁸⁶ Henri BOSCO, *Sabinus*, Op.cit., p. 212.

L'Enfant et la rivière est un roman qui dévoile une autre symbolique. Le feu y est perçu dans sa conception prométhéenne,

« Le feu, enfin, sans quoi la nourriture est inhumaine. Le feu qui réchauffe et rassure. Le feu qui fait le campement. Car sans le feu il manque un génie à la halte. Elle n'a plus de sens. Elle perd tout son charme ; elle n'est plus une vraie halte, avec son repas chaud, ses causeries, son loisir entre deux étapes, ses rêves et son sommeil bien protégé »⁵⁸⁷.

Cette citation fait l'apologie du feu, car ce dernier étant une condition *sine qua non* à la survie, reste à ce niveau symbole de nourriture. Son combustible n'en est pas moins vital. D'ailleurs, « *On peut faire du bois un symbole de la matière, de la substance universelle tout comme du pain on fera le symbole de la nourriture* »⁵⁸⁸.

En outre, le feu est garant de chaleur et d'assurance durant la fugue du personnage en ce qu'il est pour lui indispensable de disposer d'une source de chaleur afin de se nourrir et se réchauffer ainsi que pour se protéger contre le péril des animaux sauvages présents dans l'île. Les propos de Georges CESBRON le confirment : « *Le bois qui brûle a une odeur particulière : c'est une réserve de chaleur et de fraîcheur associées. Le feu est le germe, le centre de vie, alors que le bois est la matière de vie* »⁵⁸⁹. Dans un contexte comparable, en l'occurrence *Les Cahiers de Bosco*, le feu est un objet d'étude en ce qu'il est « *Présence de vie, il unit le groupe, mais il est surtout nécessaire à la vie domestique. C'est pourquoi les flammes lèchent bien souvent, comme dans *L'Enfant et la rivière* "une grosse marmite" dans laquelle mitonne la nourriture* »⁵⁹⁰.

Dans le même sillage, le personnage principal d'*Hyacinthe* évoque aussi le feu dans la symbolique analogue de *L'Enfant et la rivière* mais en y consacrant un chapitre baptisé « Feu ». La description y est édifiante :

⁵⁸⁷ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 68.

⁵⁸⁸ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 98.

⁵⁸⁹ *Ibid.*

⁵⁹⁰ *Les Cahiers de l'amitié Henri Bosco n°11*, Université de Nice Bibliothèque de l'Université Section-Lettres, couverture de cul-de-lampe réalisé par Liliane Marco, n° 13, p. 8.

« La braise luisait sous la cendre et les bûches continuaient à flamber paisiblement. Je regardais vivre le feu, le vieux feu des hommes...Il me chauffait les pieds, les cuisses. C'était mon feu. Je l'avais allumé moi-même, tiré du bois. Il vivait. Sa vie montait et descendait sur cette dalle, un peu creusée au centre. Je l'avais évoqué du néant, par besoin, à cause du froid. Il s'était construit peu à peu sur la cendre, comme un simple feu rustique. Il me chauffait. Je le tenais là devant moi »⁵⁹¹.

Cette page décrit la genèse du feu. La description y est révélatrice d'une osmose salutaire : le personnage entretient une relation particulière avec cet élément et l'avoue d'ailleurs en déclarant : « C'était mon feu ». Le feu y est vivant : il le ressent, il le voit et il a une âme, ainsi que le pense Jean BAUDRILLARD dans *Le Système des objets* : « *Le bois a son odeur, il vieillit, il a même ses parasites, etc. Bref, ce matériau est un être* »⁵⁹² ; ou encore, le narrateur confie : « Le vieux feu des hommes ». De plus, nous retrouvons ce passage significatif dans *L'Enfant et la rivière* :

« Jusqu'à ce jour, je ne connaissais pas le feu, le vrai feu, le feu de plein air. Je n'avais jamais vu que des feux apprivoisés, des feux captifs dans un fourneau, des feux obéissants, qui naissent d'une pauvre allumette, et auxquels on ne permet pas toutes les flammes. On les mesure, on les tue, on les ressuscite et, pour tout dire, on les avilit. Ils sont uniquement utiles. Et si l'on pouvait s'en passer, pour chauffer et cuire, on n'en verrait plus chez les hommes. Mais là, en plein vent, au milieu des roseaux et des saules, notre feu fut vraiment le feu, le vieux feu des camps primitifs »⁵⁹³.

Comme dans *Hyacinthe*, cette description présuppose l'existence de conceptions variables du feu, celui que d'aucuns connaît et celui des hommes avertis : un feu allumé par nécessité et non pas par besoin. Dans les deux récits, les personnages nous donnent à voir qu'ils connaissent bien ce qu'ils ont baptisé le « Vrai feu », comme l'atteste Gaston BACHELARD dans *La Flamme d'une chandelle* : « *Tout rêveur de flamme sait que la flamme est vivante* »⁵⁹⁴.

⁵⁹¹ Henri BOSCO, *Hyacinthe, Op.cit.*, pp. 101-102.

⁵⁹² Jean BAUDRILLARD, *Le Système des objets, Op.cit.*, p. 52.

⁵⁹³ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière, Op.cit.*, pp. 68-69.

⁵⁹⁴ Gaston BACHELARD, *La Flamme d'une chandelle, Op.cit.*, p.58.

Enfin, nous avons pu relever au gré de cette analyse diverses symboliques du bois, mais qu'en est-il des ressorts de toutes ces symboliques ? Comme nous l'avons évoqué, le personnage de BOSCO a une propension pour la dévotion, il est pieux, pratiquant, se rend dans les lieux sacrés telles que les églises puisque « Le bois est souvent pris comme synonyme de la croix ». Ce passage explicite conforte le postulat selon lequel le personnage est enclin au sentiment religieux.

Par ailleurs, l'espace dans *Malicroix* pourrait être divisé en deux, le premier est l'île, qui est un endroit où l'on ne peut se réfugier. A cet égard, George CESBRON affirme : « *Le symbole de l'immobilité, du non-changement : il s'agit de l'île* »⁵⁹⁵. C'est un espace que « *Balandran nomme "la terre" symbole du changement, de l'évanescence* »⁵⁹⁶. Le second espace qui demeure périlleux, est celui du fleuve ou la rivière : CESBRON déclare que « *Le fleuve épiphanie du temps, symbole de la dévastation et de la mort* »⁵⁹⁷. C'est dans cette perspective que la symbolique de la nature en générale et celle de la rivière en particulier, revêt toute sa signification.

3- Le symbole de la rivière

La thématique de l'eau prime dans notre corpus. D'ailleurs, « *Les significations symboliques de l'eau peuvent se réduire à trois thèmes dominants : source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence* »⁵⁹⁸.

Dans *L'Enfant et la rivière*, l'engouement pour l'aventure suscite la curiosité d'aller de l'autre côté de la rivière. En effet, l'enfant fugue pour explorer l'île. Et quand il l'évoque, il prononce ces derniers mots : « *J'avais un désir violent de la connaître* »⁵⁹⁹. Cet

⁵⁹⁵ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, Op.cit., p. 129.

⁵⁹⁶ *Ibid.*

⁵⁹⁷ *Ibid.*

⁵⁹⁸ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Le Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Op.cit., p. 374.

⁵⁹⁹ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, Op.cit., p. 15.

acharnement l'y conduit finalement. Il y passe des journées entières en compagnie d'un petit garçon où il s'épanouit, mais se presse de retourner chez-lui. Dans ce roman, la rivière est un tremplin pour l'évasion, et par conséquent un moyen pourvoyeur de maturité et d'individuation. L'expérience de la traversée périlleuse de la rivière, la lutte contre la mort et la privation, en sont l'illustration. Dans cette perspective, Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT soutiennent que l'eau est « *Le symbole de la fertilité et celui de la pureté, de la sagesse* »⁶⁰⁰. L'eau étant une symbolique, le petit Pascalet traverse la rivière afin de prétendre à la sagesse et faire sien cet élan inné vers la liberté.

Dans *Malicroix*, le récit se déroule dans une île, le protagoniste y est entouré d'eau. En outre, il existe dans cette œuvre deux symboliques antinomiques, d'une part l'eau incarnant la vie ainsi que la renaissance du personnage principal, et en venant sur l'île, il se découvre un état transitoire « *Car le fleuve représente une sorte de rempart, de gardien de certaines valeurs, et symbolise le passage d'un état à un autre* »⁶⁰¹.

D'autre part, l'eau symbolise la mort de la femme de son grand-oncle, le narrateur confie : « *Comme j'aime les noms, j'imaginai d'appeler cette plage cachée : " Les eaux de Repentance", en souvenir de cette cousine lointaine, Delphine D'or, que le vieux Malicroix avait aimée, sans doute à cause de ses beaux cheveux, mais que le fleuve lui avait ravie* »⁶⁰². Par cette citation, le narrateur nous révèle que la vision de l'eau lui procure une remontée de souvenirs douloureux, un visage perdu à jamais dans les profondeurs de cette eau trouble.

Ainsi, dans *Malicroix*, la rivière est symbole d'effroi, de terreur et de peur. Elle est toujours noire et décrite d'une manière terrifiante, le narrateur déclare : « *Tout à coup, par*

⁶⁰⁰ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Le Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres, Op.cit.*, p. 374.

⁶⁰¹ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco, Op.cit.*, p 107.

⁶⁰² Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 209.

une trouée, je vis le fleuve. Noir, rapide, profond, presque sous mes pieds. Je reculai avec horreur et je m'enfuis, au jugé, en tournant le dos au rivage »⁶⁰³. Ou encore : « *Force fluide et pourtant décomposante qui ne s'attaquait pas seulement aux berges du fleuve, mais qui mordait aussi aux rivages de l'âme* »⁶⁰⁴. Plus loin : « *J'eus la force de m'arracher à ce péril, et je m'enfuis, je n'avais pas de but. Une force me poussait à m'écarter du fleuve, pour échapper à la terreur* »⁶⁰⁵. Et d'ajouter : « *Fatalement je tombais sur le fleuve. Toujours noir, luisant, glacial. Il glissait. Et je fuyais encore* »⁶⁰⁶.

En outre, la couleur sombre de l'eau assigne à cette dernière et à Maître Dromiol un niveau de cruauté comparable puisque « *L'eau noire et le notaire mènent le même combat* »⁶⁰⁷. Ce combat consiste à décourager le personnage à rester dans l'île afin de le déshériter. En outre, le narrateur fait une comparaison entre le fleuve, l'île et le notaire, tous les trois ayant un point commun, celui de l'inhospitalité et de la réticence et « *Martial affronte seul un fleuve turbulent, il est seul face à une île inhospitalière, il lutte seul contre un notaire impitoyable* »⁶⁰⁸.

L'analyse de la représentation de l'eau de la rivière qui entoure l'île est significative. La symbolique de l'eau dans ce roman est consubstantielle à la mort, à la solitude et à la suspicion, à en croire les aveux du personnage :

« Tout à coup je vis, sous la berge de neige, l'eau sauvage. A deux pieds à peine de moi, rapide, noire, prête à me happer [...]. Le fleuve entier, puissante ruée de ténèbres [...]. Il courait, sombre, lourd, de sa source à la mer [...]. Et bien qu'il fût noir, il luisait sinistrement [...]. Sa bouche vorace collée au limon de ses rives, creusant les vases de son lit humide et traînant sous son ventre souple, les sables, les galets, les végétaux, les morts, il drainait la terre [...]. Elle me hérissait de peur »⁶⁰⁹.

⁶⁰³ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 188.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 187.

⁶⁰⁵ *Ibid.*

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 188.

⁶⁰⁷ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco, Op.cit.*, p 117.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁰⁹ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p.186.

Paradoxalement, « *Les eaux courantes entraînent le regard et les rêves* »⁶¹⁰, « *Le Rhône coule lourdement comme un sang maudit charriant la mort* »⁶¹¹. Dans le même sillage, dans *Malicroix*, Martial évoque un sentiment de peur envers l'eau :

« La peur de mourir ne m'affolait pas. Mourir, pour moi, n'avait aucun sens, pas plus que vivre. C'était un mot. Il ne me disait rien. Mais l'odeur humide du fleuve, le contact de l'eau glaciale, noire, fluide, me hérissaient d'effroi. C'était une peur nue, une terreur élémentaire, sur la peau, dans la chair, le sang, le cœur, la moelle frissonnante ; cette secrète répulsion des eaux qui me hantait et qui maintenant me poussait à fuir »⁶¹².

Selon George CESBRON, quand le personnage évoque le mot « Sang », il fait référence au sang des Mégremut qui se mêle à celui des Malicroix car « *En lui, s'écoulent les sangs de deux lignées différentes : celui des Mégremut qui lui impose une conduite paisible et douce et celui des Malicroix, personnages beaucoup plus impétueux et violents. L'un se révèle donc être l'antithèse de l'autre* »⁶¹³. Ainsi le protagoniste se sent comme divisé entre les deux lignées et découvre en lui un sang qui autrefois ignorait complètement le sentiment d'appartenance.

Dans cette perspective, l'eau représente la découverte d'une autre identité enfouie dans la mémoire. Alors que la symbolique primitive de l'eau est la source de vie, paradoxalement dans *Malicroix* : l'eau est symbole de mort, de crainte et de fuite. L'eau y est personnifiée, des bras lui sont attribués, la comparant à une bête dotée de « *Trous noirs, bras morts mystérieux, mares, paludes, une longue bête vivante se glissait sans bruit sous la pluie des flocons de neige qui amortissaient le murmure des eaux* »⁶¹⁴.

⁶¹⁰ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, Op.cit., p. 139.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 140.

⁶¹² Henri BOSCO, *Malicroix*, Op.cit., p. 187.

⁶¹³ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, Op.cit., p. 140.

⁶¹⁴ Henri BOSCO, *Malicroix*, Op.cit., p. 185.

Le protagoniste d'*Hyacinthe* sort souvent pour se promener près des étangs. En s'adonnant au monologue suivant : « *Je pouvais épier la vie des étangs. Car je commençais à me rendre compte qu'ils vivaient, en dépit du silence* »⁶¹⁵. A ce niveau, l'eau est dotée d'une symbolique vivante, mais plus loin, au contact de cette source, le protagoniste déclare que « *Les étangs respiraient, et ma main plongeait dans le cœur des eaux [...], je mêlais ainsi aux opérations de mon sang et aux hantises de mon âme, les mouvements secrets des eaux* »⁶¹⁶. Ceci dit, l'eau s'approprie une âme douée de mystères lequel trouble le personnage.

Dans *Un Rameau de la nuit*, le personnage est en adoration devant l'eau ruisselante, il la contemple et s'en extasie, notamment quand il affirme : « *J'étais heureux. De mon plaisir rien ne se détachait qui ne fût eau limpide, frémissement de feuillages, nappe odorante de jeunes fumées, brise des collines* »⁶¹⁷.

A présent, il est à noter que la notion de couleur est perceptible de manière obsédante dans la plupart des romans que nous analysons. Nous nous attellerons à cet égard à comprendre la polysémie des couleurs à travers leur dimension symbolique.

4- La symbolique des couleurs

Les couleurs dans les romans de BOSCO sont omniprésentes. Nous en retrouvons toute une palette mais la plus dominante reste la couleur bleue. Bien évidemment, le recours aux couleurs dans une description est loin d'être fortuit mais demeure motivé par ses ressorts psychologiques. A cet égard, Michel PASTOUREAU considère que

⁶¹⁵ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 69.

⁶¹⁶ *Ibid.*

⁶¹⁷ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 21.

« Les couleurs ne sont pas anodines, bien au contraire. Elles véhiculent des codes, des tabous, des préjugés auxquels nous obéissons sans le savoir, elles possèdent des sens variés qui influencent profondément notre environnement, nos comportements, notre langage et notre imaginaire »⁶¹⁸.

Dans cette optique, nous sommes amené à analyser les différentes couleurs en fonction de leurs contextes puisqu'une même couleur est susceptible d'avoir deux symboliques variables.

4-1- La couleur bleue

Elle revient souvent dans les romans de BOSCO, *a fortiori* dans l'adaptation de *L'Enfant et la rivière* où le protagoniste est vêtu en bleu tout au long du film. Dans cette perspective, à quel impératif esthétique répond la nécessité de recourir à cette couleur ? Le bleu, selon Michel PASTOUREAU, « *Est une couleur bien sage, qui se fond dans le paysage, et ne veut pas se faire remarquer* »⁶¹⁹. Dans cette optique, Pascalet est cité dans le roman comme un garçon gentil et obéissant notamment quand le narrateur déclare : « *Quant à moi, j'étais gourmandé du matin au soir. Je suis doux cependant et bien facile à conduire* »⁶²⁰.

Le bleu, étant la couleur du ciel, est souvent associé à la Méditerranée (la grande bleue). A ce titre, cette prédilection ne s'apparente-t-elle pas aux origines provençales ou méditerranéennes de l'auteur ? En effet, selon les propos de PASTOUREAU en parlant du bleu, « *Il est pourtant omniprésent dans la nature, et particulièrement en Méditerranée* »⁶²¹.

⁶¹⁸ Michel Dominique Simonnet PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs*, Editions du Panama, Points, France, 2005, p. 7.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁶²⁰ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 13.

⁶²¹ Michel Dominique Simonnet PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs*, *Op.cit.*, p. 17.

Dans le passage du roman à l'adaptation cinématographique, bien souvent le film est décevant, cette déception est due au changement « D'auteur ». En effet, en lisant un roman, nous lisons les rêves, la création d'un auteur et le lecteur s'adapte à cette manière de présenter l'histoire, les personnages et l'espace, sans oublier l'imaginaire propre à chaque lecteur, ainsi que l'atteste Vincent JOUVE : « *Si l'image cinématographique est ainsi décevante, c'est aussi parce qu'en transformant une réalité mentale en représentation physique elle la vide de son intellectualité* »⁶²². Or l'adaptation du roman *L'Enfant et la rivière* se situe aux antipodes de cette conception. En effet, en visualisant le film, nous avons l'impression que quelqu'un lit le roman, rien n'est changé, l'adaptation reste fidèle. Et ce qui attire notre attention c'est bien la prédominance de cette couleur. Le protagoniste, et ce tout au long du long métrage, est habillé en bleu.

Dans *Malicroix*, Maître Dromiols confie au protagoniste son penchant pour cette couleur en déclarant : « *C'est la face rose, monsieur, que vous verrez de votre lit. Elle est charmante. Quant à moi, j'ai gardé la bleue. J'aime le bleu ; il aide à mon sommeil en me fournissant de merveilleux rêves* »⁶²³.

Afin de cerner les retombées sémantiques de cette couleur, il convient d'examiner son histoire. Autrefois, la couleur bleue reste controversée si bien qu'

« A Rome, c'est la couleur des barbares, de l'étranger [...]. En latin classique, le lexique des bleus est instable, imprécis. [...] Chez les Grecs aussi, on relève des confusions de vocabulaire entre le bleu, le gris et le vert. L'absence du bleu dans les textes anciens a d'ailleurs tellement intrigué que certains philosophes du XIX^e siècle ont cru sérieusement que les yeux des Grecs ne pouvaient le voir ! [...]. Le bleu est toujours absent du culte catholique »⁶²⁴.

Aux antipodes de cette perception péjorative, le bleu retrouve ses lettres de noblesse dans la bible, PASTOUREAU avance que « *C'est un changement profond des*

⁶²² Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, *Op.cit.*, p. 44.

⁶²³ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, pp. 101-102.

⁶²⁴ Michel Dominique Simonnet PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs*, *Op.cit.*, pp. 17-18.

idées religieuses. Le dieu des chrétiens devient en effet un dieu de lumière. Et la lumière devient...bleue ! »⁶²⁵.

Ainsi, comme nous l'avons évoqué *supra*, la parution des romans de BOSCO coïncide avec le règne de l'église et la suprématie de la religion. Ce contexte justifie, pensons-nous, l'omniprésence de cette couleur dans la plupart de ses romans, parfois même la couleur bleue est associée à un élément connu sous une autre couleur, notamment dans ce passage descriptif d'*Hyacinthe* : « *Des nuages aux flancs bleuâtres étaient descendus très bas sur les étangs* »⁶²⁶. La couleur bleue est associée aux nuages alors que ces derniers sont connus par leur blancheur, une tendance vers le gris ou encore un rosissement précédant le coucher du soleil.

A l'instar de cette description des éléments de la nature, le bleu émaille également la lisière des villages dans le passage suivant : « *J'explorai ce vaste quadrilatère désert qui a bien quatre kilomètres de côté et qu'une ligne basse mais compacte de forêts bleuâtres sépare du village le plus proche* »⁶²⁷. Tandis que la forêt reste ordinairement emplie d'arbres, de buissons, il nous annonce qu'il explorait une forêt bleuâtre. Un autre passage dans la même optique en est l'illustration : « *Vers cinq heures du soir, la tête obstinée d'un nuage. D'autres apparurent bientôt qui glissèrent sournoisement dans le lointain, le long des bois bleuâtres* »⁶²⁸. Nous sommes en présence d'une description qui paraît improbable et qui évoque « Des bois bleuâtres ».

Dans *Un Rameau de la nuit*, un passage similaire et révélateur attribue une couleur que la raison n'associe guère à l'objet décrit : « *Au sud, la campagne bleuâtre* »⁶²⁹. Par

⁶²⁵ Michel Dominique Simonnet PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs*, *Op.cit.*, p. 18.

⁶²⁶ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 62.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁶²⁹ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 228.

ailleurs, *Les Balesta* s'inscrit dans le même esprit, le narrateur confie : « *Plus loin, des montagnes glissant sur l'horizon en longues coulées bleues* »⁶³⁰.

Cette analyse nous amène à poser que le narrateur fait systématiquement recours à la couleur bleue afin d'éveiller la conscience religieuse du lecteur. Dans cette perspective, il convient de souligner que le bleu acquiert entre le XII^e et le XIII^e siècle une signification de la religion, PASTOUREAU déclare que

« Le bleu, divinisé, s'est répandu non seulement dans les vitraux et les œuvres d'art, mais aussi dans toute la société : puisque la Vierge s'habille de bleu, le roi de France le fait aussi. Philippe Auguste, puis son petit-fils Saint Louis seront les premiers à l'adopter [...]. Les seigneurs, bien sûr, s'empressent de les imiter...En trois générations, le bleu devient à la mode aristocratique »⁶³¹.

Par le biais d'une présence significative de la couleur bleue, nous concluons que cette dominante met en valeur de la noblesse, de l'aristocratie et c'est presque une profession de foi. Nous savons bien évidemment que le personnage de BOSCO a une sensibilité catholique s'illustrant par la présence du lexique propre à l'église, des sanctuaires, des psalmodies religieuses, les incantations ainsi que les prières en passant par l'évocation de la Vierge dans *Les Balesta*.

Outre la couleur bleue, il existe bien d'autres couleurs présentes dans le texte, en l'occurrence la couleur blanche.

4-2- La couleur blanche

La question qui se pose comme préalable consiste à s'interroger sur la polysémie du blanc. Auparavant, le blanc était considéré comme une couleur au même titre que le rouge

⁶³⁰ Henri BOSCO, *Les Balesta*, *Op.cit.*, p. 47.

⁶³¹ Michel Dominique Simonnet PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs*, *Op.cit.*, pp. 20-21.

et le noir car « *Après de nombreux débats entre physiciens, on a finalement renoué avec la sagesse antique et on considère à nouveau le blanc comme une couleur à part entière* »⁶³².

Cependant le blanc est non seulement associé au néant mais également synonyme de pureté ou d'innocence. Qu'en est-il des évocations du blanc chez BOSCO ? Revêt-il une connotation positive ou négative ?

Pascalet, durant son escapade dans l'île, évoque le blanc dans ses descriptions : « *Plus loin les eaux du canal glauque étaient couvertes de valérianes palustres. L'étendue liquide dormait sous toutes ces floraisons blanches* »⁶³³, ainsi qu'à la faveur d'une autre effigie, le personnage principal raconte : « *Il fait si nuit, pensai-je, que l'âme ne me verra pas. C'est impossible. Moi, si je l'aperçois c'est qu'elle est blanche* »⁶³⁴. Ces deux monologues du petit garçon reflètent l'innocence d'un enfant qui est persuadé qu'une âme a la couleur blanche. Ces passages sous-entendent une marque d'insouciance et de sensibilité. Et donc dans ces discours, le blanc « *Renvoie au pur, au vierge, au propre, à l'innocent* »⁶³⁵.

Dans une réflexion du protagoniste, nous relevons le vocable « Blanc », le personnage principal témoigne : « *Sur l'immensité blanche qui nous invertissait de toutes parts aucun refuge n'apparaissait plus* »⁶³⁶. Le blanc fait référence à la neige qui était autour des deux seules maisons voisines, symbolisant par là-même la pureté. En outre, il peut symboliser également le silence, en ce que, suivant les confidences du narrateur, deux maisons demeurent seules dans le néant, Jean CHEVALIER avance que « *Le blanc, sur*

⁶³² Michel Dominique Simonnet PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs, Op.cit.*, p. 48.

⁶³³ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière, Op.cit.*, p. 71.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁶³⁵ Michel Dominique Simonnet PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs, Op.cit.*, p. 49.

⁶³⁶ Henri BOSCO, *Hyacinthe, Op.cit.*, p. 21.

notre âme, agit comme le silence absolu »⁶³⁷. Dans *Malicroix*, « Tout autour, la clairière ronde s'élevait, tapissée de mousses blanches, jusqu'aux pentes du talus boisé »⁶³⁸. Dans *Un Rameau de la nuit*, le narrateur déclare : « Et je débouchai dans une clairière. Elle était ronde. Ronde comme la lune pleine qui l'illuminait ; car le sol dur et blanc rayonnait de lune et de lune épandue en une seule flamme »⁶³⁹. Dans cette description, le blanc symbolise la clarté et la lumière.

Ainsi que nous l'avons vu, la couleur blanche symbolise simultanément dans l'œuvre de BOSCO la pureté, le silence et la lumière. Par ailleurs, à l'instar de la couleur blanche, l'évocation symbolique du vert n'en est pas moins frappante. En effet, celle-ci est aussi une couleur qui transparaît dans notre corpus.

4-3- La couleur verte

Le vert est une couleur qui symbolise le changement, la variabilité. Selon Michel PASTOUREAU, « La symbolique du vert s'est presque entièrement organisée autour de cette notion : il représente tout ce qui bouge, change, varie »⁶⁴⁰. Mais aussi la nature, la chance et le destin. C'est une couleur polysémique puisqu'elle est susceptible de représenter tantôt la chance, tantôt l'infortune⁶⁴¹. Dans cette optique, quelle symbolique revêt cette couleur et à quel impératif esthétique répond une telle perception ?

Pascalet, dans *L'Enfant et la rivière*, évoque cette couleur en décrivant son ami Gatz : « Je voyais se ployer et se déployer lentement ses longues jambes dans cette onde

⁶³⁷ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Le Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, *Op.cit.*, p. 125.

⁶³⁸ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 178.

⁶³⁹ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 216.

⁶⁴⁰ Michel Dominique Simonnet PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs*, *Op.cit.*, p. 66.

⁶⁴¹ Pour avoir la teinte du vert, autrefois, on utilisait des teintures naturelles, comme des plantes, des feuilles, mais ces plantes deviennent des poisons et donc dangereuses voire mortelles, d'ailleurs c'est pour cette raison que porter le vert est comme dirait-on de la malchance. Les comédiens refusent de porter du vert sur scène, les bijoutiers savent que l'émeraude se vend moins bien que les autres pierres, ainsi ces superstitions, selon Pastoureau, « viennent d'un temps où le vert était instable et empoisonné ».

verte »⁶⁴². Dans *Hyacinthe*, le narrateur dépeint aussi les yeux en recourant au vert, il confie : « *Le prestidigitateur se tourna de mon côté et me vit. Il avait des yeux verts, phosphorescents* »⁶⁴³. C'est évidemment le cas de *L'Enfant et la rivière* : « *Dans son vieux visage boucané, ses yeux verts restaient immobiles* »⁶⁴⁴. Dans *Sabinus*, le narrateur décrit le personnage Sabinus comme suit :

« Il n'avait jamais rien affronté de pareil dans sa vie, où les regards avaient pourtant joué un si grand rôle. Ce n'était cependant qu'un regard franchement humain, un regard direct, appuyé, un regard ouvert à votre regard, comme d'un qui n'a rien à cacher ni rien à craindre. Il frappait surtout par sa plénitude. Il était tout entier dans ces yeux larges, verts, cerclés d'or, qui le contenaient exactement. Rien n'en était resté dans l'arrière-pensée. On l'avait porté en avant pour mieux le charger de lumière. Il y demeurait fortement planté, comme le signe d'une volonté de connaissance inébranlable. Sa force avait une vertu prépondérante, qui était de vous maintenir à la place même où il vous voyait. Sous ces yeux, pas d'échappatoire. On restait là, présent, bon gré mal gré. Ils vous ramenaient sous leur fluide, dans le cercle étroit de leur force fascinatrice, sans même avoir besoin d'un éclat plus vif pour vous maîtriser »⁶⁴⁵.

La description des yeux par le recours au vert dans *L'Enfant et la rivière*, *Hyacinthe* et *Sabinus* présuppose des symboliques variables quant au tempérament du protagoniste décrit comme audacieux et exubérant, maîtrisant et anticipant parfaitement la réaction des autres personnages qu'il fixe du regard. Ainsi la couleur verte, à contre-pied des évocations qui vont suivre, symbolise la noblesse et la prestance.

Le narrateur de *Malicroix* décrit la violence du fleuve et ne peut s'empêcher d'évoquer la couleur verte : « *Le fleuve coulait rapidement. Sa violence, encore plus sauvage que la veille, et qui nouait les eaux en longues cordes vertes, le rendait, à mes yeux, si redoutable que je doutai qu'on pût le passer, ce soir-là* »⁶⁴⁶. Cette perception rappelle le danger et la rivière, étant infranchissable, est systématiquement décrite avec le

⁶⁴² Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 77.

⁶⁴³ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 93.

⁶⁴⁴ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 116.

⁶⁴⁵ Henri BOSCO, *Sabinus*, *Op.cit.*, p. 47.

⁶⁴⁶ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 63.

vert qui est « *L'éveil des eaux primordiales, vert est l'éveil de la vie* »⁶⁴⁷. Ce passage éclaire davantage la description dans le roman : le narrateur attribue à la rivière un caractère humain. Ainsi que nous l'avons déjà expliqué, BOSCO ne se départit guère de cette tendance à personnifier chaque objet, animé ou inanimé soit-il. Dans cette configuration, le personnage nous informe de la vie de ce fleuve, cette eau vit, bouge et devient dangereuse.

Dans une autre description, le vert s'invite, le personnage principal déclare : « *Dépouillé du carrick et du chapeau, maître Dromiols m'apparut, tout vêtu de vert, dans une ample redingote* »⁶⁴⁸. Comme nous l'avons expliqué dans les chapitres précédents, Maître Dromiols est un personnage dont le rôle est principalement d'empêcher le protagoniste de rester sur l'île, ainsi le narrateur fait recours à la couleur verte pour décrire ses vêtements, dans le but d'exprimer la malchance, la méfiance et le danger.

Dans cette optique, qu'il s'agisse de la description du fleuve ou de maître Dromiols, le vert revêt une signification péjorative synonyme de crainte et de suspicion. En effet, le vert renvoie à « *Une vision de cauchemar, celle de la porte des enfers bâillant à l'horizon pour aspirer le jour et la vie. Le vert possède une puissance maléfique* »⁶⁴⁹. Cette conception négative à l'endroit de la représentation de la couleur verte s'applique parfaitement sur les deux passages évoqués, elle « *Aspire le jour et la vie* », s'accorde ici avec le danger de la rivière, où, auparavant, le grand-oncle du personnage principal avait perdu sa femme.

⁶⁴⁷ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Le Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres, Op.cit.*, p. 1002.

⁶⁴⁸ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 66.

⁶⁴⁹ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Le Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres, Op.cit.*, p. 1005.

Mais d'aucuns affirmeraient que cette perception angoissante est surtout associée au noir, une couleur très présente d'ailleurs dans notre corpus. Par conséquent, il nous semble opportun d'analyser les différents traitements que BOSCO lui consacre.

4-4- La couleur noire

La couleur noire est généralement signe de tristesse et de deuil puisque « *Spontanément, nous pensons à ses aspects négatifs : les peurs enfantines, les ténèbres, et donc la mort* »⁶⁵⁰. Qu'en est-il de sa signification dans notre corpus ? Représente-t-elle le mal, la mort à la faveur de chaque évocation ? Nous le verrons à travers l'analyse des différents passages où cette couleur est mentionnée.

Maître Dromiols, dans *Malicroix*, est décrit en vert et en noir, le protagoniste remarque que « *Sous un parapluie vert, maître Dromiols. Grand, fort, revêtu d'une sorte de lourd carrick aussi vert que son parapluie, mais carrelé de noir* »⁶⁵¹. A cet égard, George CESBRON affirme que

« Par les couleurs symboliques de sa livrée, le vert et le noir, le notaire nous semble un ambassadeur des désirs, des impulsions de la Terre Mère primitive, la Mère terrible qui nourrit les angoisses terribles de l'homme par les changements brutaux de son "épiderme" »⁶⁵².

Dans cette perspective, le caractère du notaire s'applique parfaitement avec ce choix de couleur, l'auteur a fait en sorte de ne rien laisser au hasard, il étudie avec minutie le choix des couleurs attribuées à ses personnages et sont en harmonie avec leurs caractères.

⁶⁵⁰ Michel Dominique Simonnet PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs, Op.cit.*, p. 95.

⁶⁵¹ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 64.

⁶⁵² George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco, Op.cit.*, p. 116.

Cette couleur à connotation négative recèle une symbolique de peur et de terreur, notamment quand le narrateur confie sa frayeur au lecteur : « *Comment dans cet état de surnaturel allègement fis-je un pas, je l'ignore ; mais tout à coup je vis, sous la berge de neige, l'eau sauvage. A deux pieds à peine de moi, rapide, noire, prête à me happer* »⁶⁵³. L'eau est décrite comme étant sombre, plus loin encore le narrateur continue : « *L'odeur humide du fleuve, le contact de l'eau glaciale, noire, fluide, me hérissaient d'effroi* »⁶⁵⁴. Dans ces deux passages, l'eau est symbole de frayeur, de méfiance.

Dans *L'Enfant et la rivière*, nous retrouvons une conception comparable. Gatz, le compagnon de Pascalet dans l'île, essaye de l'effrayer : « *"Imagine", poursuivait-il, "qu'on est chez les coupeurs de têtes, les cannibales noirs. Ça n'est pas différent. Tout broussaille par là et tout broussaille par ici". J'éprouvais alors une feinte terreur* »⁶⁵⁵.

Dans *Hyacinthe*, « *On apercevait la Geneste et ses peupliers. De ce côté le ciel était noir* »⁶⁵⁶. A la lumière de ces déclarations, force est de constater la première impression de la couleur noire, qui « *Exprime la passivité absolue, l'état de mort accomplie et invariante [...]. Le noir est donc couleur de deuil, non point comme le blanc, mais d'une façon plus accablante* »⁶⁵⁷.

Hormis les couleurs citées *supra*, il existe d'autres couleurs qui ont une portée symbolique. Nous retrouvons un passage mais dans *Sabinus*. Le personnage principal qui n'est autre que Sabinus, est décrit comme un homme de parole, un homme fort, vêtu de bleu, qui est la couleur des rois, d'or et de blanc, signe de pureté et de royauté. Selon *Le Dictionnaire des symboles* :

⁶⁵³ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 186.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 187.

⁶⁵⁵ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 84.

⁶⁵⁶ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 56.

⁶⁵⁷ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Le Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, *Op.cit.*, p. 671.

« Ce blanc positif est la couleur réservée, chez les Celtes, à la classe sacerdotale : les druides sont vêtus de blanc. En dehors des prêtres, seul le roi, dont la fonction confine à la prêtrise, et qui est un guerrier chargé d'une mission religieuse exceptionnelle, a droit à la blancheur du vêtement. Le roi Nuada a pour métal symbolique l'argent, couleur royale. A moins qu'ils ne soient des rois, tous les personnages vêtus de blanc de l'épopée sont donc des druides ou des poètes »⁶⁵⁸.

Nous l'avons vu, la symbolique des couleurs est saisissante, propre à chaque contexte, une même couleur pouvant être polysémique. Ainsi à travers cette analyse, l'identité du personnage est progressivement construite. En effet, à travers cette symbolique, un caractère se dévoile révélant par là-même une identité, pour cause, sa présence obsédante et significative dans le texte.

Après l'analyse de la symbolique des couleurs, l'auteur met en relief un autre symbole, celui de la nature et de la nuit. Cet aspect, souvent mis en avant dans l'œuvre de BOSCO. Durant la nuit, la nature se fait sentir, et le personnage dans sa solitude, affabule, s'imagine des faits douteux, qui disparaissent à l'aube.

5- Le symbole de la nature et de la nuit

Traditionnellement signe de sérénité et de repos, « *La nuit est message de paix et annonciatrice de la tempête ; elle contient les deux pôles opposés qui rendent possible le devenir du monde* »⁶⁵⁹. Dans notre roman, elle est un prélude à des situations troublantes, de bruits étranges, de sensations fortes et d'hallucinations, ainsi l'arrivée de la nuit est une « *Préparation à l'agitation future* »⁶⁶⁰. Autrement dit, chaque nuit est le théâtre de bruits incessants, révélant chez le personnage la curiosité de comprendre le vent, les bruits et la

⁶⁵⁸ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Le Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres, Op.cit.*, p. 127.

⁶⁵⁹ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco, Op.cit.*, p. 128.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 131.

nature tout simplement. Incontestablement, la nuit « *Rapproche le héros du grand mystère de la vie* »⁶⁶¹. Comme l'atteste ce passage tiré de *Malicroix* :

« Marcher, de nuit, sous la lune, me procurait un plaisir nouveau. La sente était visible, et des haies basses la bordaient [...]. A mesure que j'avancais, elle [l'île] prenait de la largeur et les arbres semblaient atteindre à des dimensions surnaturelles. Les bois devenaient plus touffus ; les taillis plus denses ; les lits de feuilles plus épais ; et comme la lune montante prenait dans sa clarté une masse plus grande d'arbres, toute la profondeur de cette sylve se dégageait de l'ombre et se peuplait de branches immobiles. Un silence extraordinaire rendait étrangement sensible cette immobilité »⁶⁶².

Ainsi notre analyse sur la nature s'avère très importante, dans la mesure où à travers son évocation, le personnage principal ressent le besoin de sentir le vent, d'écouter la pluie, ainsi il a la certitude qu'il est bien en vie, en dépit de sa solitude mal vécue. D'ailleurs, à travers les différents moments de rêverie, le protagoniste éprouve le besoin de revenir à la réalité, et comme l'homme de chambre passe chez lui tel un fantôme, sans dire un mot ou alors hochant la tête pour n'en dire que le minimum, les bruits de la nature, le déchaînement de la tempête, le souffle du vent, le réconfortent. Il est attentif chaque nuit et admiratif face à cette nature qui le rassure et le console. Or cette vision des choses, que la nature a sur le personnage principal, elle symbolise bien autre chose.

Par le truchement d'une approche symbolique, il est aisé d'affirmer que le vent symbolise « *Le psychisme du héros, modifiant sa forme et sa direction* »⁶⁶³. Par moments, nous avons l'impression que le personnage principal affronte le vent, ou encore, le vent le possède dans *Malicroix*, tels que l'attestent les propos du personnage : « *Le vent m'avait pris, pénétré, vidé de moi-même. Désormais j'étais fait de vent. Déchirée par les vents, ma*

⁶⁶¹ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, Op.cit., p. 131.

⁶⁶² Henri BOSCO, *Malicroix*, Op.cit., pp. 177-178.

⁶⁶³ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, Op.cit., p. 134.

pensée, en se dispersant, s'envolait dans ma tête retentissante »⁶⁶⁴. Il apparaît donc qu'il existe une proximité et une communion réciproque avec la nature.

Dans cette perspective, « *Il est considérable que les images opposées sont souvent reprises chez Bosco ; corps et âme, eau et feu, froid et chaud, montée et descente, [...] aussi semble-t-il que cette opposition accentue l'évolution du soulèvement intérieur que Martial quête en lui* »⁶⁶⁵. Cette opposition marque l'identité du protagoniste, révèle en lui des profondeurs qu'il découvre une fois sur l'île.

Ainsi à la lumière de la force, de la violence du vent, il nous est révélé l'état d'âme de notre protagoniste. Pourtant la question surgit : ce vent décrit par Martial est-il en rapport avec le caractère, l'état d'âme de celui-ci ou alors du défunt Malicroix ? Des études sur la question ont abouti à cette conclusion, à savoir que la nature du vent éveille le personnage principal qui « *Découvre au fond de lui-même l'âme de Malicroix, le sang de ses ancêtres, et devient un être universel au-delà du temps* »⁶⁶⁶.

Dans les autres romans, nous retrouvons la même symbolique ; les actions, les différentes péripéties se déroulent durant la nuit, comme l'atteste Sandra BECKETT : « *Les épreuves du héros bosquien prennent place la nuit* »⁶⁶⁷. D'ailleurs, ce propos rappelle la nuit dans *L'Enfant et la rivière* :

« Il tonna toute la nuit, le tonnerre gronda vraiment, sans se ménager. Il couvrait de ses roulements sombres toute la campagne. Les éclairs s'ouvraient et se fermaient comme des ciseaux de feu. La foudre tomba sur un pin qui craqua et s'abattit. La maison tremblait. Le sous-sol en ses profondeurs répercutait les grondements. Enfoui sous mes couvertures, je pensais à la rivière »⁶⁶⁸.

⁶⁶⁴ Henri BOSCO, *Malicroix, Op.cit.*, p. 131.

⁶⁶⁵ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco, Op.cit.*, p. 134-135.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁶⁶⁷ Sandra BECKETT, *La Quête spirituelle chez Henri Bosco, Op.cit.*, p. 215.

⁶⁶⁸ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière, Op.cit.*, p. 30.

Dans la nature en pleine nuit, le personnage dans son lit douillet, écoutant attentivement le grondement du tonnerre, le craquement d'un pin causé par la foudre, ressent même le tremblement de la maison et enfin devine l'état originel de la rivière. Plus loin le personnage ne peut s'empêcher de s'émerveiller en contemplant la nature, et bien évidemment en évoquant le vent quand il s'exclame : « *Quelle splendeur ! L'onde était devenue limpide et le bleu d'un ciel vif, lavé, où le vent poussait en riant deux petits nuages, se reflétait sur ces eaux claires qui d'un grand mouvement fuyaient vers un horizon de collines* »⁶⁶⁹. Le procédé employé tend à personnifier le vent. A ce niveau, la nature, pour lui, est présente et demeure susceptible d'être comparée à un être vivant. Dans la nuit, il est en plein émerveillement face à la nature, ainsi qu'il la décrit : « *Il en venait de tels parfums d'arbres, de plantes et de fleurs sauvages, que j'étais saisi d'émerveillement. De nouveau, comme l'autre soir, entre les arbres monta la fumée* »⁶⁷⁰.

Plus loin, la nuit et la nature, suscitent la peur :

« Leurs feux se reflétaient, en tremblant, dans la rivière, maintenant luisante et noire. Car la nuit était descendue et l'eau, devenue plus rapide, courait vers l'île avec une telle puissance que j'avais peur. En vain, blotti dans mon abri, essayais-je, fermant les yeux, de l'oublier. Le murmure confus de ses eaux m'arrivait encore et troublait mon âme. Je me sentais petit, frêle, réduit à ce peu de moi qui tremblait dans un trou de bête »⁶⁷¹.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, les actions les plus intéressantes dans les romans de BOSCO surviennent principalement la nuit⁶⁷². Cette méthode provoque chez le lecteur des moments de doute, le personnage est-il bien éveillé ou s'agit-il d'une fatigue qui le fait somnoler ?

⁶⁶⁹ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 35.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁷¹ *Ibid.*, pp. 44-45.

⁶⁷² Au cours d'un autre passage dans *L'Enfant et la rivière*, le petit garçon qui tient compagnie au personnage principal, lui raconte qu'une bête vient les guetter la nuit, elle vient s'abreuver et il l'entend. Le protagoniste lui demande si elle venait tard dans la nuit et l'autre acquiesçait. Puis, il rajoute que c'est elle qui le réveille en pleine nuit et que c'est une bête robuste.

La nuit est tantôt, synonyme de paix et de repos, ainsi que l'avance le personnage : « *Je revenais, dans la paix familière de la nuit et le silence* »⁶⁷³ ; tantôt synonyme de ténèbres en ce qu'il ajoute : « *À mesure que ces trois êtres fantastiques s'effaçaient dans la brume et l'ombre, où s'ouvrait la mer, j'entendais déferler en moi les premières ondes de la solitude. Eux s'éloignaient vers les ténèbres* »⁶⁷⁴. Selon le postulat de Sandra BECKETT, « *Le héros d'Un Rameau de la nuit sait qu'il faut pénétrer dans la nuit* »⁶⁷⁵. D'ailleurs, la nuit est évoquée sur un ton singulier :

« Je ne reniai rien de mes résolutions, j'oubliai tout. La nuit me prit. Elle était là vraiment chez elle ; une nuit étouffante, qui s'était élevée du sein des arbres et que les murs de Loselée contenaient avec une extraordinaire puissance. Car c'était leur nuit, la nuit du sol qu'ils entouraient, la nuit particulière aux créatures de ce lieu étrange qui créait lui-même ses ombres. Ailleurs il semblait que la terre n'eût en partage que l'obscurité. Là elle avait la nuit ; elle possédait la nuit même, ce qu'on nomme la nuit, ce qui l'est : un être. Sa réalité nocturne était telle qu'il devenait inconcevable qu'il y eût ailleurs de la nuit [...]. On tremblait à penser que peut-être la nuit n'était que la terre elle-même exhalant de ses profondeurs sa propre essence... Impressions vagues et informulées mais que l'imminence de l'orage soulevait en moi. Je les définissais mal, mais les éprouvais. Si j'accordais le bénéfice de ce privilège à la nuit propre à Loselée. C'était peut-être à cause des trois créatures qu'elle protégeait. Clotilde, Mus et Valérie en présentaient les figures magiques dont elle se servait pour m'attirer, me circonvenir, me confondre, me décevoir, peut-être me perdre »⁶⁷⁶.

Il est à noter l'importance et l'influence de la nuit sur le personnage qui débouche sur une personnification car « Elle était là vraiment chez elle ». Lui donnant un caractère puissant, il prétend que la nuit appartenait à la maison. L'attestant *in fine*, la nuit est explicitement un « Etre » bienveillant et protecteur.

Quant au personnage principal d'*Hyacinthe*, il habite une maison au milieu de la forêt, une autre bâtisse en face de lui qui semble être la seule maison avoisinante. Néanmoins, le personnage principal ne connaissait pas ses habitants, la seule chose qui l'informait d'une présence était bien un éclairage durant la nuit. Il attendait le soir pour

⁶⁷³ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 59.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁷⁵ Sandra BECKETT, *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, *Op.cit.*, p.215.

⁶⁷⁶ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, pp. 356-357.

guetter la lumière de la lampe : « *Ramassée tout le jour sur elle-même, et peut-être assoupie, elle vivait, la nuit. Cette lampe qu'elle allumait et qui, par sa fenêtre étroite regardait vers l'Ouest, m'inquiétait quelquefois comme un signal* »⁶⁷⁷.

Un autre passage témoigne de son attente de la nuit pour épier son voisin :

« Pendant la nuit, une clarté montait de la terre. Je restais des heures durant, à regarder par ma fenêtre. Un allègement universel des objets et des âmes me paraissait sensible, autour de moi. Tout devenait facile. Rien d'impossible en ce monde aérien qui reposait sur des myriades de cristaux friables. La Geneste, pourtant si lourde, s'était en quelque sorte dissipée, sauf sa mystérieuse lampe qui semblait maintenant vivre, toute seule, pendue au-dessus de la neige »⁶⁷⁸.

La nuit est aussi synonyme de mystère, propice à l'apparition de fantômes qui errent. En effet, « *Il est vrai qu'il y a toujours tant de pas, la nuit, à la campagne, qu'on ne saurait s'en étonner ; car mille choses inconnues ou familières y échangent des plaintes, des appels, de simples soupirs, tout en se déplaçant, semble-t-il, derrière nous, avec précaution, mais non point sans bruit* »⁶⁷⁹.

Conclusion

En somme, nous avons évoqué tout au long de ce chapitre, des passages qui marquent l'importance de chaque réalité symbolique à savoir celle de la nourriture, du bois, de la rivière, des différentes couleurs ainsi que celle de la nature et de la nuit. Par le biais de cette analyse, nous avons pu cerner le caractère des personnages et subséquemment leurs identités. Cette construction identitaire se fait au fur et à mesure qu'avance l'intrigue d'un roman à l'autre.

La maison, en tant qu'espace, nous interpelle par sa description ou plus précisément par son interprétation. Cette représentation semble

⁶⁷⁷ Henri BOSCO, *Hyacinthe, Op.cit.*, p. 10.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, pp. 21-22.

prendre une place singulière dans la trame narrative et nous amène à nous interroger sur la symbolique de ce lieu dans l'écriture de BOSCO.

QUATRIEME CHAPITRE

La symbolique de la maison

Introduction

Dans le chapitre précédent, nous avons évoqué la symbolique dans l'œuvre de BOSCO. Ce chapitre se propose d'approcher un aspect intrinsèque à l'univers domestique, en l'occurrence la symbolique de la maison qui est consubstantiellement liée à son œuvre, ainsi que l'affirme Michel BARBIER : « *Tel lecteur sera plus sensible à l'intérêt proprement romanesque de l'œuvre, tel autre plus attentif à sa signification symbolique. Une étude sur Henri Bosco doit bien sûr s'attacher au second sens* »⁶⁸⁰.

Dans l'imaginaire de l'auteur de *Malicroix*, les objets épousent un rôle qui dépasse leurs fonctions premières, telle que la lampe abordée succinctement dans le premier chapitre de la première partie, et que nous aborderons plus en détail dans ce chapitre. A ce titre, la symbolique de la maison est l'expression de l'identité de ses occupants. D'ailleurs, « *Le sédentaire, en particulier, s'identifie à sa maison. Il l'a modelée à son image et l'accord entre elle et lui se trouve si parfaitement réalisé qu'ils vivent sur le même rythme* »⁶⁸¹.

La maison est « *Autre chose qu'une construction de pierre et de bois. C'est une maison vivante* »⁶⁸². Dans un sens littéral, ce lieu symbolise la protection, l'abri des regards, l'abri des intempéries. Comme elle représente un refuge pour le personnage bosquien afin de se remettre de ses convalescences répétées dans la plupart des romans de notre corpus. C'est dans cette perspective que la maison est un aspect qu'il nous incombe de cristalliser et que Michel BARBIER définit comme « *Une réalité spirituelle qui dépasse la simple métaphore. C'est de ce point de vue symbolique qu'il faut comprendre la remarque de M.Onimus lorsqu'il écrit : " la maison ne serait-elle pas le personnage*

⁶⁸⁰ Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, Publication des annales de la faculté des lettres Aix-en-Provence, 1967, p. 11.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁸² *Ibid.*, pp. 11-12.

*principal des romans de Bosco ?" »*⁶⁸³, c'est pourquoi il importe de « *Montrer que la maison a, comme dit le romancier, un aspect moral* »⁶⁸⁴. C'est dans cette perspective que la première analyse sera consacrée à l'isolement qui caractérise la maison. En effet, à l'image de son personnage, la maison bosquienne est aussi solitaire.

1- Maison et solitude

Dans les romans de BOSCO, la maison est un lieu surprenant qui présente plusieurs caractéristiques dont celui de la solitude. Le narrateur nous informe que la maison où il habite est solitaire et retirée. En effet, seule au milieu de la nature, elle est construite dans un endroit loin de la ville où il n'existe aucune autre habitation voisine. Cette configuration favorise l'isolement du personnage, où il peut se retirer chez lui dans le calme et le silence, à l'abri des hommes. Tous ces éléments que lui offrent la maison et son environnement incitent la conscience du personnage à entrer dans la phase du rêve.

Le personnage bosquien se sent plus en symbiose avec la montagne, la nature, le vent, autrement dit dans la solitude, plutôt que de vivre au milieu des villageois. Paradoxalement, il ne se sent pas seul et il ne s'ennuie pas et cette atmosphère l'attire malgré lui, ce « *Rayonnement magnétique semble émaner de la grande colline pour ensorceler le héros et l'attirer à elle* »⁶⁸⁵. Dans cette solitude un délire s'installe amenant le personnage à s'imaginer une compagnie. En effet, dans *Hyacinthe*, il s' imagine que des gens viennent s'installer pas loin de chez lui, puis disparaissent le lendemain. Telle est la conception du personnage de BOSCO, il est seul, commence par rêvasser et finit par délirer.

⁶⁸³ Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco, Op.cit.*, p. 13.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 30.

A ce titre, il nous incombe de nous interroger sur l'intérêt d'immerger le personnage dans des maisons qui sont souvent isolées. En effet, Michel BARBIER constate qu' « *Henri Bosco, romancier idéaliste, ne se contente jamais du monde tel qu'il apparaît au commun des mortels. Il le transforme en le spiritualisant* »⁶⁸⁶. Le délire du personnage, ses rêveries répétées et la maison où il habite loin de tout et bien isolée, sont le symbole de la coupure avec le monde réel, loin des villageois et de la société.

En outre, le protagoniste vit sa spiritualité, il vit avec lui-même et crée son propre monde avec ses hallucinations, ses manifestations surnaturelles et ses bruits de pas insolites. Ce faisceau de détails préfigure un éloignement par rapport à un monde en rupture avec la vie.

Le départ au village pour se ressourcer s'achève par un retour au lieu de retrait et « *L'univers romanesque de Bosco se trouve ainsi composé de deux domaines manichéens, en lutte l'un contre l'autre, et le drame du héros est d'aller, nouvel Orphée, de l'un à l'autre, sans avoir jamais la force d'opter pour une patrie* »⁶⁸⁷.

Dans *Hyacinthe*, nous sommes en présence de deux maisons avoisinantes qui se ressemblent : la solitude y apparaît dans les deux bâtisses et nous avons même l'impression que le personnage interprète de manière erronée la perception sensorielle de la réalité depuis sa fenêtre : la maison existe-t-elle ou serait-elle une illusion ? Le protagoniste ne se reflète-t-il pas dans la solitude qui règne dans cette maison ?

Dans *Malicroix*, la maison est construite sur un fleuve. Une île où une seule maison existe dans un terrain vaste, au beau milieu de la nature. Ce fleuve, dans lequel la femme

⁶⁸⁶ Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 32.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 33.

du grand-oncle Malicroix a péri, menace ainsi cette demeure. La présence des arbres est également significative. Dans notre corpus, il n'existe pas de maison dépourvue d'arbres. En effet, « *Bosco prête aux arbres une étrange importance. Il doit leur porter une affection particulière, car bien souvent, dans un paysage, il semble ne voir qu'eux* »⁶⁸⁸. Mais que serait la maison de BOSCO sans cet amas d'arbres, sans fleuve ni fontaines ? : « *La maison bosquienne ne serait encore qu'une banale ferme de Provence, si elle ne recelait dans son environnement, pour la rendre "oniriquement complète"*⁶⁸⁹, *un coin de terre sacrée* »⁶⁹⁰. Cette présence de la nature est aussi un symbole de solitude.

La maison dans l'imaginaire de BOSCO, l'avons-nous vu, est solitaire. Néanmoins, nous remarquons l'existence d'une relation étroite entre le personnage et la maison où il réside.

2- La maison et le personnage

Dans *Hyacinthe*, le personnage ressent une présence inhabituelle, n'étant pas celle d'un autre personnage ni d'un animal, mais celle d'une maison. Celle-ci, dans l'imaginaire bosquien, occupe une place importante et remplace presque un personnage. D'ailleurs, le narrateur l'avoue :

« Car, pour la première fois, j'éprouvais la présence de la maison. Assis tout seul devant ma table, je me sentais placé au centre d'un grand corps de bois et de pierre, à peine éclairé. Des régions s'y perdaient dans l'ombre, retraites profondes où je n'étais jamais allé. Cependant c'était là mon abri. Je lui avais confié mon sommeil, ma vie même, avec une morne insouciance »⁶⁹¹.

Le personnage raconte ses impressions à propos de cette maison dont il ressent la présence. Dans cet état propice à la contemplation, le personnage s'extasie de ce qu'il

⁶⁸⁸ Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 36.

⁶⁸⁹ Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, P.U.F, Paris, 2012, 228 p.

⁶⁹⁰ Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 37.

⁶⁹¹ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 43.

éprouve au milieu de nulle part et sombre dans un état de sommeil. FREUD, dans *La Création littéraire et le rêve éveillé*, parle d'une pathologie chez les patients atteints de psychose : il s'agit de « *L'envahissement du psychisme par les fantasmes et le fait qu'ils deviennent prépondérants sont des conditions déterminantes de la névrose ou de la psychose ; les fantasmes sont d'ailleurs les premiers échelons psychiques des symptômes de souffrance dont nos malades se plaignent* »⁶⁹². Par ailleurs, la question qui se pose consiste à saisir le rapport existant avec le fantasme et le rêve. Le personnage principal de BOSCO ne fantasme pas mais fait des rêves diurnes. FREUD explique que

« Mais je ne saurais omettre les rapports des fantasmes aux rêves. Nos songes nocturnes, eux-mêmes, ne sont rien d'autre que de tels fantasmes, ainsi que nous pouvons le rendre évident par l'interprétation des rêves. Le langage, dans son incomparable sagesse, a depuis longtemps répondu à la question relative à la nature des rêves, en appelant "rêves diurnes" les créations en l'air de ceux qui s'abandonnent à leur fantaisie. [...] Il devint facile de voir que les rêves nocturnes sont des réalisations de désirs au même titre que les rêves diurnes, ces fantasmes que nous connaissons tous si bien »⁶⁹³.

Ainsi, « *Nous avons dit, vous vous le rappelez, que le rêveur éveillé cache soigneusement aux autres ses fantasmes, car il sent qu'il a des raisons d'en avoir honte* »⁶⁹⁴. Ce postulat nous éclaire sur l'identité du personnage qui justement s'abandonne à plusieurs rêveries, et donc a plusieurs fantasmes qu'il ne peut réaliser, au risque d'être frustré.

Le point culminant de la citation de *Hyacinthe* citée *supra* est que le personnage a confié sa vie à sa maison, sans se préoccuper de quoi que ce soit. La citation s'achève en informant le lecteur qu'elle est non seulement son abri, mais en plus, le personnage lui confie son sommeil. Conventionnellement, un sommeil apaisant dans une maison est synonyme de paix et de sérénité.

⁶⁹² Sigmund FREUD, *La Création littéraire et le rêve éveillé*, Article, 1933, p. 10.

⁶⁹³ *Ibid.*

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 13.

Par l'emploi de ces mots et expressions, le narrateur déclare dans cette même citation : « J'éprouvais la présence de la maison », ou encore : « Je lui avais confié mon sommeil, ma vie même, avec une morne insouciance ». Nous avons l'impression que le protagoniste est en train de parler d'une femme qu'il chérit, d'une personne très proche qu'il affectionne. Cependant, le personnage principal évoque une simple maison qui a de l'importance à ses yeux. En outre, cette demeure acquiert *a posteriori* une dimension protectrice, ainsi qu'il le déclare : « *Les murs épais, les toits, jusqu'alors m'avaient défendu* »⁶⁹⁵.

Paradoxalement, dans cette description, une contradiction réside quand il confie son angoisse : « *Geste absurde, car je ne me méfiais pas des ténèbres extérieures, mais des lieux secrets de la Commanderie. Mes soupçons se portaient sur cette tour et cette salle basse où flottait l'odeur de la cire. Et ma chambre aussi m'inquiétait* »⁶⁹⁶. Etrange est cette révélation, d'une part la maison est tout pour lui, au point de lui confier sa vie ; et d'autre part, les pièces de cette même maison l'effraient, comme si cette demeure était séparée de ses chambres. Décrire ses murs sous cet angle et craindre ses chambres devient par conséquent « Absurde ».

Cette sensation et ces affirmations poussent le personnage encore une fois dans son délire. Dans cet état d'hallucination, il commence à s'interroger sur la raison de ses angoisses envers ces chambres. Pourquoi tant de réticence à l'intérieur d'une maison qu'il adore ?

« Mais ce malaise arrivait peut-être de plus loin. On aurait dit qu'il y avait dans la maison, depuis cinq ou six heures, une chose indéfinissable. Je cherchais vainement une figure, un nom à lui donner. J'avais l'impression qu'un acte, un acte inachevé, restait là quelque part, et vivait encore [...]. Je n'étais plus seul »⁶⁹⁷.

⁶⁹⁵ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 43.

⁶⁹⁶ *Ibid.*

⁶⁹⁷ *Ibid.*

Comme indiqué dans ce passage, le personnage commence à divaguer. Au départ, il ressent un malaise, ensuite il veut absolument trouver sens à ce trouble. Pour ce faire, il s'imagine que la maison est devenue hantée et ce, « Depuis cinq ou six heures ». Du coup, il n'est plus seul et attribue son malaise à la maison. En effet, instinctivement ce phénomène s'apparente à la maison qui influence son comportement et son état d'esprit quand il déclare : « Je n'étais plus seul ».

Tard dans la nuit, il s'apprête à dormir, or ce geste banal semble être une épreuve pour lui, ensuite il se rassure. En effet, en fermant la porte de sa chambre, le narrateur déclare : « *J'allai me coucher tard. Arrivé dans ma chambre, j'hésitai un moment à fermer la porte. Il me semblait que si, pour la première fois je poussais ce verrou, je me mettrais au ban de la maison. Elle n'avait jamais trahi ma confiance* »⁶⁹⁸. Selon le personnage, il existerait un pacte entre une maison et celui qui l'habite et encore une fois il la cite en la personnifiant : « *Elle n'avait jamais trahi ma confiance. Il existe un pacte tacite entre toute maison et celui qui l'habite* »⁶⁹⁹. Il ressort que le texte abonde de passages qui personnifient la maison. Ces deux passages témoignent de son affection et sa « Confiance » pour la demeure, une relation qui reste des plus particulières.

En effet, il s'agirait d'un aveu du personnage quant à son attachement à sa maison, qui est loin d'être un simple abri dans lequel il vit. L'auteur lui attribue un rôle similaire à celui d'un protagoniste et le personnage semble affecté par cet aspect. Paradoxalement, la maison, bien qu'apportant une protection et une sécurité, est aussi une source de peur, d'angoisse et de malaise. Elle revêt une connotation complexe.

Cet attachement singulier entre le personnage et sa maison est la conséquence de la solitude de ce dernier. Faute de relation avec les autres, il se réfugie à l'intérieur de sa

⁶⁹⁸ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 44.

⁶⁹⁹ *Ibid.*

demeure et lui crée un attribut quasi humain. Dans ce sillage, l'analyse suivante portera sur la polysémie de la maison bosquienne.

3- Les attributs de la maison

Michel BARBIER a donné une description type d'une maison de campagne, il avance qu' « *Avec ses allures de forteresse, le mas reste la simple demeure du paysan : les poules caquettent devant la porte. Sa carrure puissante se tempère de bonhomie* »⁷⁰⁰. Nous retrouvons cette vision dans une adaptation du roman *L'Enfant et la rivière* où le cadre de la maison des parents de Pascalet reflète l'architecture paysanne typique. Comme mentionné dans la citation, il est à noter la présence des poules devant la porte d'entrée, errant librement près de la maison. En revanche, dans la version romanesque, nous ne retrouvons pas ce genre de description. Le narrateur prend soin de décrire ce lieu de l'intérieur contrairement à l'écriture proustienne, notamment dans *A La Recherche du temps perdu*⁷⁰¹, où « *Il y a dans la recherche très peu de descriptions d'intérieurs ; à peine trouve-t-on quelques indications descriptives* »⁷⁰². Et comme le personnage interprète les différentes ondes que lui procure cet abri, le narrateur insiste sur l'intérieur, mais pas de description de l'extérieur, nous n'avons aucune idée de la devanture des différentes maisons qui émaillent l'espace. A ce propos, Michel BARBIER soutient qu' « *On ne trouve guère chez Bosco de véritables descriptions de maisons. Il ne les considère jamais de l'extérieur* »⁷⁰³. Et d'ajouter : « *Par contre il est sensible au fait que sa maison est là, présente autour de lui, en lui* »⁷⁰⁴.

Dans un autre contexte, le personnage nous fait part de l'intimité de la maison. A ce niveau, elle n'a plus de secret pour lui puisqu'il rapporte que « *La Commanderie était*

⁷⁰⁰ Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, Op.cit., p. 28.

⁷⁰¹ Marcel PROUST, *A La Recherche du temps perdu*, Gallimard, Quarto, Paris, 1999, p. 2408.

⁷⁰² Michel RAIMOND, *Le Roman*, Op.cit., p. 187.

⁷⁰³ Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, Op.cit., p. 28.

⁷⁰⁴ *Ibid.*

vieille, et probablement susceptible »⁷⁰⁵. Désormais, il n'est plus question d'offenser la maison qui est « Vieille » et donc appelée à être héritée. Puis, il se targue de son hospitalité en dépit de sa « Vieillesse », notamment quand il s'extasie : « *Somme toute elle m'avait accueilli avec bienveillance* »⁷⁰⁶. Encore une fois, le personnage considère cette demeure comme une entité vivante et nous informe de son caractère et de sa bienveillance à l'endroit de son convive.

Le personnage de BOSCO a cette particularité de comprendre sa maison, de ressentir les vibrations de ses voix. D'ailleurs, « *Par le sol elle communiquait avec cet étrange monastère de La Geneste qui dominait les étangs* »⁷⁰⁷, décodant les différents messages qu'elle lui envoie. Au travers de cette relation fusionnelle, une emprise s'exerce sur le personnage.

4- L'influence de la maison bosquienne

La maison, l'avons-nous vu, est singulière, animée et ayant du caractère, le personnage lui est étroitement lié. Pour briser sa solitude constante, il entreprend de créer ses propres compagnons. A l'instar de la lampe et des manifestations étranges, la maison semble endosser le même rôle, celui de la personnification et de la compagnie. Comme il le déclare : « *J'avais besoin d'elle* »⁷⁰⁸. Protectrice, hospitalière et conviviale, telles sont les épithètes qui la qualifient.

En outre, lorsqu'il n'évoque pas la maison, il entreprend de méditer sur ses meubles. Durant la nuit, seul, le personnage se figure des objets quand il raconte : « *La porte se trouvait en face de mon lit. Je ne la voyais pas, mais, dans le noir, je la percevais. C'était alors une porte béante, un lieu vide, la forme d'élection pour recevoir une*

⁷⁰⁵ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 44.

⁷⁰⁶ *Ibid.*

⁷⁰⁷ *Ibid.*

⁷⁰⁸ *Ibid.*

âme »⁷⁰⁹. Dans ce passage, c'est une porte qui fait l'objet d'une personnification. Elle a la faculté de recevoir, elle n'est pas un banal objet dont l'utilité est de clôturer une pièce, mais c'est un lieu qui sert à accueillir un esprit. Par ailleurs, durant cette nuit, comme la maison est construite dans un endroit isolé, et le fait que le personnage vivait seul, *ipso facto* le silence règne. Mais dans l'esprit du personnage, il est inhabituel qu'il n'y ait pas de bruit à l'intérieur de la maison, ainsi qu'il se demande : « *Mais la maison ne bougeait pas. Aucun craquement dans la charpente, les meubles se taisaient ; point d'insectes à tarauder les poutres. Une immobilité totale. Elle me parut insolite, menaçante* »⁷¹⁰.

L'auteur d'*Hyacinthe* met en scène un personnage solitaire, vivant dans une maison abandonnée, pâtissant de délire. Il est assujéti à cet état, dans la mesure où il crée ses propres habitants imaginaires et ses propres compagnons. Et le narrateur par moment l'atteste : « *La maison ne m'observait pas ; elle me gardait. Les démons de ma fantaisie gisaient, anéantis ; j'avais, dans l'ombre, devant moi, mes désespoirs eux-mêmes. Je ne les souffrais plus ; je les pensais* »⁷¹¹. A travers cette confidence, il est conscient de son délire. La lexie « Ma fantaisie » renvoie au délire ; ainsi durant la nuit, des apparitions lui parviennent.

Retrouvant ses idées obsédantes, et du haut de son lit, il dévisage la porte et reste en proie à une émotion qui trouble l'esprit, ainsi qu'il le décrit : « *Dans le cadre noir de la porte, la figure attendue s'était glissée en silence. Mais ce n'était pas le fantôme, l'intrus mystérieux que j'attendais, peut-être avec une lâche espérance : c'était une âme* »⁷¹². Dans ce dernier passage, l'emploi d'un article défini dans « Le fantôme » est significatif, ce n'est pas un fantôme qui est problématique mais le déterminant « Le ». Nous avons l'impression

⁷⁰⁹ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 44.

⁷¹⁰ *Ibid.*

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 45.

⁷¹² *Ibid.*

que le personnage a l'habitude de percevoir ou de ressentir la présence d'un fantôme ou plutôt « Du » fantôme. Ce déterminant confère au nom le sentiment d'un déjà-vu. Par le truchement de ce détail, le protagoniste rend compte d'une présence habituelle. Cependant, ces présences l'effrayaient, il a peur, il fait noir, il se sent faible et il est seul. Toutefois il précise : « *La maison, elle, était forte, sûre, elle me protégeait* »⁷¹³. A travers ce lexique, le personnage sous-entend que la maison est gage de quiétude.

Dans *Un Rameau de la nuit*, cette situation analogue se répète à travers la description suivante :

« Je rentrai à Loselée. Il faisait nuit ; cependant les portes-fenêtres restaient grandes ouvertes. Mais sur le seuil j'eus une hésitation. La pièce m'opposait toute son ombre, un bloc. J'aurais juré que quelqu'un s'y tenait. Pour moi, dressé dans l'encadrement de la porte, je me découpais sur ce peu de lumière qui en plein air flotte toujours la nuit à travers l'ombre. Je ne voyais pas mais on me voyait »⁷¹⁴.

A l'instar d'*Hyacinthe*, devant la porte de sa chambre, une certitude nocturne succède à une hésitation : une présence le guettait. Plus loin encore, le personnage d'*Un Rameau de la nuit* a la même perception que le personnage d'*Hyacinthe* en parlant de la pièce : « *Elle se taisait. Dans son vieux plafond, pas un bruit ; pas un seul craquement dans la charpente de ses meubles...Cependant quelqu'un était là ?... qui ?* »⁷¹⁵. Ainsi dans notre corpus, durant la nuit, les personnages ressentent ou s'imaginent toujours des présences, soupçonnent le silence qui est une source de mal-être et consécutif à leur délire.

Dans *Malicroix*, empreinte d'un délire onirique, l'évocation de la maison s'opère à la faveur de la solitude et du silence. A cet égard, le narrateur s'adresse à son lecteur : « *Pensée claire pourtant, et nue, comme la pièce où le destin de ma maison venait de me conduire en pleine nuit [...]. Le site, le silence, et mon inexplicable solitude, tout me*

⁷¹³ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 45.

⁷¹⁴ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, pp. 244-245.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 245.

troublait »⁷¹⁶. Subséquemment, dans une perspective comparable à celle des deux romans précédents, le silence et la solitude débouchent également sur un délire. Ainsi, à propos de cet état de perte du rapport normal au réel, amenant le personnage à soupçonner une présence, nous pouvons lire :

« Bien que l'ombre ne rendît pas un son humain et que, hors le vent, tout ne fût que silence dans la maison inhabitée, je présentais, j'appréhendais, je redoutais une invisible surveillance, comme si cette pièce nue, dont je voyais le moindre coin, eût dissimulé un esprit taciturne, à l'écoute. J'étais nerveux, inquiet [...]. Sa lueur projetait contre le mur mon ombre déformée. Parfois il me semblait que ce contour, où rien de moi ne me parlait, provenait d'une autre présence que je croyais sentir derrière mon fauteuil ; et je n'osais me retourner »⁷¹⁷.

Le rituel du personnage bosquien est présent dans les trois romans. Un personnage qui affectionne sa maison, mais qui craint ses pièces, craint son silence et panique à l'idée d'être persuadé qu'une présence le guette. Ces hallucinations persistent dans *Malicroix*, se retrouvant dans une maison où vivait autrefois son grand-oncle lequel déambulait, l'amène à le décrire :

« Soudain, je me sentis glisser dans la chaleur et je crus voir devant le lit une forme humaine, immobile et grave. Je n'en percevais point les traits, mais une sorte de contour qui assombrissait ma lumière [...]. L'étoffe s'enfonça dans un rêve naissant et le sommeil surnaturel suivit ce fantôme »⁷¹⁸.

Michel BARBIER rejoint le postulat du délire du personnage bosquien en ce qu'il déclare à propos de *Malicroix* que « *Toute la campagne semble la proie de ce délire* »⁷¹⁹. Dans cette même optique, nous constatons l'emprise de la maison sur le personnage principal : par son isolement, elle accentue le sentiment de solitude et de délire consécutif à cette vie déshumanisée.

⁷¹⁶ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 21.

⁷¹⁷ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁷¹⁹ Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 37.

Nous avons remarqué dans cette analyse que les romans de BOSCO présentent une analogie, et ce, à plusieurs niveaux : Michel BARBIER soutient : « *Aussi ne devons-nous pas nous étonner de retrouver, dans la plupart des romans, aux détails près, les mêmes personnages, le même cadre, la même action dramatique ; comme si l'écrivain, sans se lasser, récrivait le même livre, son livre* »⁷²⁰.

Enfin, la maison dans notre corpus est solitaire, douée de caractère et a un retentissement sur le personnage principal. En outre, ces attributs étant ceux d'une maison réelle, qu'en est-il de la notion de la maison imaginée par le protagoniste ?

5- La maison imaginaire

Dans *Hyacinthe*, le personnage vit dans une maison : la commanderie, et il croit apercevoir une autre maison, la Geneste. Michel BARBIER pose qu'elle n'est que le fruit de son imagination et souligne que la « *Maison insolite et sans doute pur produit de rêve est la Geneste dans Hyacinthe* »⁷²¹. Le personnage n'entrevoit personne dans cette maison, la lampe allumée toute la nuit reste l'unique indice de l'existence de cette demeure de surcroît habitée. Mais pour dissiper son angoisse, cette lueur nocturne lui donne l'illusion d'une vie dans cette maison. Par conséquent, cette lampe aurait une âme qui rentre en communion avec le personnage. Dans cette perspective, cet objet devient l'interlocuteur par excellence. Pourtant, il existe une jeune fille qui vient souvent faire le ménage mais il ne communique guère avec elle. En sa présence, il part précipitamment pour une balade, ainsi il s'arrange pour ne pas se retrouver seul avec elle dans la maison. Toutefois, il aime à s'imaginer d'autres présences, nourrissant des peurs, des angoisses, et veillant la nuit pour épier la lampe d'une hypothétique maison avoisinante.

⁷²⁰ Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 9.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 38.

A proprement parler, la Géneste n'existant que dans l'imaginaire du personnage, le protagoniste guettait en réalité sa propre lampe tous les soirs, BARBIER mentionne que « *Si l'on précise que les deux maisons en réalité n'en font qu'une, qu'elles n'existent séparément qu'en vertu d'un dédoublement de personnalité du héros, on se rend compte que c'est sa propre lampe qu'il contemple* »⁷²². Effectivement, l'aveu du personnage rapproche ce point de vue de l'opinion du lecteur quand le narrateur déclare : « *C'est alors que la lampe prit tout à coup une importance inattendue. Non pas que son éclat fût devenu plus vif, [...] mais la lumière qu'elle répondait semblait plus familière* »⁷²³. A cet égard, comment cette lumière, celle d'une maison mystérieuse, peut-elle devenir « Familière » ? S'agit-il, tout simplement de sa propre lampe ? Par ailleurs, nous retrouvons le même rapprochement :

« J'y voyais la lampe : c'est elle qui me retenait. Je la regardais maintenant avec une sourde tendresse. On l'avait allumée pour moi : c'était ma lampe. L'homme, qui veillait dans la nuit, si tard, sous sa tiède lumière, j'en vins à me le figurer pareil à moi. Quelquefois, emporté au-delà de cette ressemblance, c'était moi-même que j'imaginai, attentif à quelque méditation qui cependant me demeurait pénétrable, derrière cette fenêtre de La Geneste où brûlait la seule étoile de l'hiver. Un moi, mais un moi inconnu et qui commençait à me passionner »⁷²⁴.

Le pronom personnel « Moi » est itératif. Le personnage sous-entend par le truchement de cet indice que cette maison qui, d'après le narrateur, est attenante à celle du personnage, est à proprement parler la même. Ce que voit le personnage n'est pas une autre maison, mais une double identité, l'ambivalence de sa propre identité. Autrement dit, une partie de lui qu'il ignorait jusqu'à maintenant.

Le personnage partage avec le lecteur une pluralité de détails relatifs à la maison, il l'évoque au moindre passage, tout en lui attribuant un caractère, une importance digne de

⁷²² Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, Op.cit., p. 72.

⁷²³ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, Gallimard, Folio, Paris, 1945, p. 16.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 17.

celle d'un personnage. Mais il arrive que ce personnage quitte sa maison, qu'en est-il de ce comportement ? Il arrive aussi qu'il se retrouve dans une maison étrangère, serait-il plus à son aise dans une maison qui n'est pas la sienne ? Ressent-il les mêmes affinités ?

6- La maison, lieu d'exile

Quand le personnage quitte la maison : il croit en permanence que son entourage languit de son absence. Nous retrouvons cette thématique dans *L'Enfant et la rivière*, où le petit Pascalet imagine sa tante morte de frayeur pour lui. Des voix intérieures lui soufflant : « *"Pascalet, tu es perdu" Mais cela m'importait peu. Une seule question me tourmentait : "Que va penser Tante Martine ? Il n'est encore que neuf heures, et déjà elle a de la peine. Que sera sa peine à minuit ? [...]. Tristes, tristes, mes pensées"* »⁷²⁵. Dans ce passage, il est à noter une préférence pour le futur simple au lieu du subjonctif. Dans ce genre de situation, il serait pertinent de recourir au subjonctif pour marquer le doute, mais le locuteur n'a pas de doute, dans son esprit il est persuadé de l'inquiétude qui tourmente sa tante.

Dans *Hyacinthe*, quand le personnage principal sort pour une balade et échoue dans un trou, il est convaincu que Hyacinthe⁷²⁶ erre dans la maison et s'inquiète pour lui. Le narrateur déclare :

« Je ne voyais pas Hyacinthe, car on ne peut pas voir Hyacinthe [...]. Mais je la devinais inquiète, attentive...Elle errait à travers la maison sans hâte, et cependant de plus en plus étreinte par l'angoisse. Car peu à peu elle découvrait qu'elle était seule [...]. Elle savait que je n'étais plus là, elle avait peur [...], je l'entendais, gémissante, qui m'appelaient à travers toutes les chambres de la Commanderie »⁷²⁷.

⁷²⁵ Henri BOSCO, *L'Enfant et la rivière*, *Op.cit.*, p. 40.

⁷²⁶ Personnage du roman *Hyacinthe*.

⁷²⁷ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 135.

Comme Pascalet, le protagoniste de *L'Enfant et la rivière*, le personnage principal d'*Hyacinthe* est convaincu que l'on s'inquiète pour lui. Après l'incident survenu dans *Hyacinthe*, il est sauvé et pris en charge par des étrangers. En outre, le point culminant de l'histoire ne réside pas dans le sauvetage mais dans le lieu d'hébergement. En effet, le personnage se retrouve de l'autre côté, c'est-à-dire dans la maison d'en face qu'il guettait à longueur de journées et de nuits. Il est secouru dans cette même demeure qui lui faisait peur et qu'il appréhendait. Cette maison où il ne connaissait personne, ne voyait aucun individu rentrer ni en sortir, non connaissant que la lueur d'une lampe qui lui envoyait des signes. Dans ce lieu de repos, bien que malade, le personnage s'épanouit et aimerait bien y rester ; il raconte : « *Je me sentais tout à coup heureux d'être encore malade. Car cela m'arrivait. Je jouissais d'une convalescence tiède* »⁷²⁸. Ensuite, le protagoniste entame alors la description de ce lieu qu'il redoutait tant :

« Il faisait bon dans la chambre. On y entretenait, nuit et jour, un feu de bois. C'est la première chose que j'ai découverte. De grosses bûches brûlaient avec gravité dans une petite cheminée de plâtre, d'où venait un ronflement discret, mais continu. [...] Sur la cheminée, dormaient une veilleuse de porcelaine, un bol blanc et un sucrier. [...] Du placard entrouvert arrivait une odeur de linge et de savon. [...] Dehors il neigeait tout doucement, et je pleurais de bonheur »⁷²⁹.

Les sentiments que ressent le personnage, tout en étant allongé sur son lit de convalescence, ces mots forts qu'il partage, témoignent de son bien-être. La description de ce nouvel abri est manifestement positive, la chaleur de la chambre procure chez lui un confort et un apaisement qui le poussent à espérer une lente guérison pour jouir plus longtemps de cet agrément. Ses sensations sont tellement fortes que vers la fin de la citation, le personnage nous confie son émotion. Il se laisse faire et se plaît à se faire dorloter dans un nid douillet.

⁷²⁸ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, p. 142.

⁷²⁹ *Ibid.*, pp. 142-143.

Ainsi cette longue convalescence, qui d'ailleurs se répète dans la majorité des romans, l'avons-nous vu précédemment, constitue un trait majeur dans l'œuvre de BOSCO. C'est une évidence, le personnage principal aime bien être pris en charge et entouré de soins. Ce sentiment et ce désir révèlent en effet un trait de caractère. Ceci est l'expression symbolique d'une fuite d'une réalité oppressante, tomber malade et être entre les mains d'inconnus lui permettant d'être protégé contre ceux qui lui veulent du mal. C'est un moyen de s'évader et d'esquiver ses responsabilités, Michel BARNIER rappelle que l'« *Ultime défense de l'individu contre les menées agressives du monde extérieur, l'évanouissement et l'évènement providentiel qui soustrait le héros à la réalité et l'affranchit de ses responsabilités* »⁷³⁰.

Nous l'avons déjà évoqué, le texte est à lire au niveau connotatif et la figure de style prédominante demeure sans conteste l'allégorie. Ainsi que signifie le passage d'une maison à une autre ? Nous avons vu précédemment que La Geneste n'est que le fruit de l'imagination du personnage. D'ailleurs, en changeant de maison, il ne découvre pas l'intérieur, ni ses habitants, mais bien son identité cachée, il découvre une partie de lui qu'il ne connaissait pas jusque-là. Ce passage dévoile une identité qui semble lui plaire. Les propos du narrateur d'*Hyacinthe* rejoignent Michel BARBIER sur les fantaisies du personnage entretenues à l'endroit de la maison imaginaire nommée La Geneste :

« Ainsi il m'arrivait de vivre d'une double vie. L'une qui semblait s'attacher douloureusement à mon corps, réelle, et que glaçait la désolante certitude que je n'arrivais jamais à m'assurer de ce moi, à saisir ma propre existence. Je la subissais entre les quatre murs de La Commanderie. L'autre que je vivais à La Geneste, mais que je connaissais mal. Car je la vivais moins que j'y assistais, comme à un spectacle. Et j'y étais admis rarement »⁷³¹.

⁷³⁰ Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 83.

⁷³¹ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, *Op.cit.*, pp. 17-18.

La description, ou le rôle attribué à la maison est révélateur. Donner aux choses, aux objets, cette faculté d'influencer le personnage, le rendre sensible quant à sa relation singulière avec la maison, tel est l'objet de notre prochaine analyse.

7- L'écriture bosquienne

Une particularité notable est à relever chez cet auteur atypique. Il a le génie de donner aux choses inanimées une valeur intrinsèque. Cette importance suffit à ne pas créer d'autres personnages ainsi que le souligne BARBIER « *La grande originalité d'Henri Bosco réside dans son effort pour restituer à toute chose créée sa dimension spirituelle ; c'est là la marque d'un grand art* »⁷³².

La maison étant personnifiée, Michel BARBIER considère que ce romancier a « *Sa conviction intime que tout est vivant dans le monde qu'il décrit* »⁷³³. Dans cette optique, les objets sont doués de paroles car ils recèlent des messages sibyllins. Ainsi, « *Les héros de Bosco appartiennent à cette race de médiums. Dans la solitude et le silence de leur ermitage, ils conversent avec la terre et le ciel* »⁷³⁴. C'est manifestement dans cette perspective que le personnage principal est à l'affût du moindre bruit ; un cri d'oiseau, un craquement de branche, un frottement de buisson, un scintillement d'une buchette, toutes ces manifestations sont porteuses de sens et de messages que le protagoniste essaye de déchiffrer. Ces bruits qui nous semblent insignifiants, Michel BARBIER affirme que ce « *Sont des signes qui parlent à leur âme. L'on comprend pourquoi le héros provoque et entretient ces états de rêverie confuse où il se complaît* »⁷³⁵.

Le personnage principal de BOSCO a deux singularités : la solitude et le silence. Ces deux particularités donnent au protagoniste la possibilité de réfléchir sur les objets, les

⁷³² Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, Op.cit., p. 45.

⁷³³ *Ibid.*, p. 21.

⁷³⁴ *Ibid.*

⁷³⁵ *Ibid.*

rendre animés, penser aux défunts et les faire revenir à travers des visions nocturnes. Dans

« *Une Vie une œuvre, Henri Bosco* »⁷³⁶, Jean ONIMUS déclare :

« Ce qui m'a attiré, fasciné, chez Bosco, c'est un certain regard qu'il porte sur les choses, un regard que beaucoup d'entre nous ont oublié, et parce que nous vivons dans un monde technique, alors que lui vivait très proche de la nature sauvage, et telle qu'elle est, et ce regard, consiste à voir si vous voulez derrière les choses, derrière les apparences, des présences spirituelles. En somme découvrir le sens de ce que nous voyons autour de nous, le sens, la signification de l'eau dormante, le sens, la signification d'une source jaillissante, du vent, du feu, etc. c'est cette ouverture en somme psychologique et spirituelle que j'ai trouvée chez Bosco et qui m'a absolument ravi »⁷³⁷.

Le protagoniste d'*Hyacinthe* s'imagine la présence d'une maison dont l'existence devient vraisemblable, mais dans une situation particulière, c'est-à-dire « *En se plaçant lui-même dans un état de délire onirique analogue à l'hypnose* »⁷³⁸. Autrement dit, si le personnage éprouve le désir de percevoir l'existence d'une maison, une situation propice doit se présenter : un moment particulier, des circonstances et des éléments, favorables à la fabulation. Ces facteurs sont la nuit, la solitude et le silence. « *C'est pourquoi la maison vivante ne peut être qu'une maison dressée à l'écart des cités des hommes, dans un site sauvage, et qu'elle se manifeste surtout la nuit quand l'ombre vient au secours de la rêverie pour vaporiser le réel et ne laisser voir que l'âme des choses* »⁷³⁹.

Le narrateur de *Malicroix* rejoint l'opinion de Jean ONIMUS dès lors que « *Les bruits, les mots, les objets et les êtres les plus usuels de la vie s'allègent tout à coup et prennent une autre nature* »⁷⁴⁰. Cette autre nature est bien évidemment une animation où les objets deviennent vivants.

⁷³⁶ Disponible à l'adresse suivante : <http://www.franceculture.fr/recherche?q=henri+bosco>.

⁷³⁷ *Ibid.*

⁷³⁸ Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 25.

⁷³⁹ *Ibid.*

⁷⁴⁰ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, pp. 179-180.

Pour conclure, le lieu de vie et son environnement semble remplir des rôles non conventionnels. Cette technique contribue à maintenir cette image de personnage solitaire dans la mémoire du lecteur. Nous avons évoqué la maison et ses propriétés, qu'en est-il de son intérieur, est-il à l'image de ses propriétaires ?

8- Espace domestique et rapports filiaux

A l'intérieur des maisons créées par BOSCO, nous retrouvons peu de meubles, mais assez pour mener une vie simple et rustique. La table en chêne, les tabourets, le fauteuil ainsi que le traditionnel lit en fer, sans oublier la cheminée qui réintègre l'architecture de la maison. Ce sont tous les meubles reconnaissables aux demeures antiques. *Malicroix* rajoute à ces meubles les murs peints à la chaux sans oublier l'emblème de la religion représenté par une croix accrochée à la tête du lit. Cette ambiance semble convenir à celui qui habite cette maison, alors que ce décor dépouillé et son état spartiate sont loin d'être accueillants.

Une présence permanente de Balandran à la maison est nécessaire à l'entretien du feu de la cheminée. Personnage taciturne, il veille à ce que ce feu ne meurt pas. Cette obsession du personnage à garder le feu allumé a incontestablement une symbolique. D'ailleurs, « *Cette flamme qui ne doit pas s'éteindre est en effet le symbole de la continuité d'une race, de la permanence d'une famille* »⁷⁴¹. Ceci étant, le feu de la cheminée symbolise la vie chaleureuse et les liens filiaux. D'ailleurs, le personnage principal passe des heures assis devant cette cheminée à entendre le crépitement des bûches dans l'âtre, des flammes qui font apparaître dans les murs blancs, des ombres qui nourrissent la rêverie du protagoniste et le poussent à s'imaginer la présence de son grand-oncle Cornélius de Malicroix.

⁷⁴¹ Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 48.

La maison est le lieu où l'on se sent à l'abri, mais plus encore, on y demeure. Réconfortante et conviviale, elle procure une sensation de sérénité. Une maison symbolise une vie, une famille, une filiation et un héritage ainsi que le pense Cornélius de Malicroix dans le testament, notamment quand il précise qu' « *En échange d'un bien qui ne vaut guère que par la mémoire d'une famille dont il a le sang [...]. Seul un vrai Malicroix peut assurer la bonne réussite, après moi, qui vais mourir. Car il y faut un légitime Malicroix* »⁷⁴².

En définitive, la maison est dépouillée de confort, cependant, elle est loin d'importuner le personnage. Néanmoins, il en demeure pas moins qu'une lampe rompt avec ce décor spartiate et cet objet de décoration fait office de personnage.

9- La lampe de la maison

L'œuvre de BOSCO met en relief un objet *a priori* commun. Cet objet est la lampe. D'entrée, elle assure sa fonction première qui est d'illuminer un lieu sombre. En effet, elle éclaire la chambre du personnage ; ainsi elle demeure son compagnon de nuit. Une lampe ordinaire, rustique, « *Une grande lampe à pétrole* »⁷⁴³, qu'il alimente chaque soir. A mesure qu'avance l'intrigue, il nous incombe de nous interroger sur ses ressorts narratifs et symboliques.

L'importance de la lampe de *Malicroix* est manifeste ainsi que le précise le narrateur : « *J'avais ouvert les yeux sur elle et aussitôt une extraordinaire émotion m'avait saisi au souvenir de cette compagne nocturne. Elle avait été, dans la nuit, ma lampe de*

⁷⁴² Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 82.

⁷⁴³ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 263.

fidélité »⁷⁴⁴. Le personnage dans cette citation illustre la relation singulière qui est née entre lui et la lampe.

La symbolique de la lampe est variable. Elle peut avoir une valeur explicative, comme c'est le cas dans *Hyacinthe* où la lampe de la maison d'en face l'informe d'une présence⁷⁴⁵. Comme elle peut aussi avoir une valeur subjective, comme c'est le cas du passage cité plus haut, où le personnage fait recours à des adjectifs possessifs pour désigner une lampe en la qualifiant de « Fidèle ». Ces différentes valeurs confèrent une dimension affective à cet objet. Par conséquent, la lampe remplacerait presque un personnage, d'ailleurs Michel BARBIER, paraphrasant BACHELARD, affirme que

« La lampe, [...] est, dans toute l'œuvre de Bosco, un véritable personnage qui a un rôle affectif dans le récit d'une vie. Dans de nombreux romans de Bosco, des lampes familiales, des lampes intimes, viennent marquer l'humanité d'une maison, la durée d'une famille »⁷⁴⁶.

Dans *Malicroix*, nous retrouvons plusieurs séquences descriptives de cet objet emblématique. La lampe héritée de son grand-oncle est une source de soutien et de confort.

Gaston BACHELARD explique :

« Aux heures graves, une lampe rustique accentue, par sa simplicité, le drame naturel de la vie et de la mort. Dans une sombre veillée, alors que peut-être son bon serviteur est mort, le héros du songe qu'est le personnage central du roman de Bosco : *Malicroix*, trouve un secours moral dans la lampe »⁷⁴⁷.

Dans cette partie du roman, le protagoniste, étant un étranger dans cette maison, est envahi par un sentiment de solitude qui l'étreint. Il trouve refuge et apaisement devant la lampe du défunt. Aussi étrange que cela puisse paraître, un objet apporte au personnage bosquien un secours moral.

⁷⁴⁴ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, p. 276.

⁷⁴⁵ Explications et citations dans le premier chapitre de la première partie.

⁷⁴⁶ Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 49.

⁷⁴⁷ Gaston BACHELARD, *La Flamme d'une chandelle*, *Op.cit.*, p. 96.

Nous remarquons, à l'instar de la maison, que la stratégie de l'auteur réside dans la mise en relief d'un objet, en le hissant au rang d'un personnage. Cet artifice s'apparente à un procédé visant à rompre la solitude du protagoniste : l'auteur crée une panoplie d'éléments doués d'une âme mais se contente d'un seul personnage digne de ce nom. A travers ce procédé, le lecteur ne prête aucunement attention aux objets qui se substituent aux actants. Naturellement un objet n'est nullement considéré comme un personnage, ainsi le lecteur remarque qu'il n'en existe qu'un seul et ne peut se douter que les objets présents dont le rôle dépasse leur fonction originelle, sont en réalité des personnages.

Dans cette optique, s'il s'avère que BOSCO donne beaucoup d'importance à la maison, ce lieu de vie n'est-il pas l'expression d'une réminiscence de la maison d'enfance de l'auteur ?

10- Maison d'enfance et maison romanesque

Notre ambition ne s'attelle pas à appréhender les ressorts autobiographiques dans l'œuvre de BOSCO, mais plutôt d'examiner, sous un angle comparatif, les différentes maisons décrites dans ses romans avec celle de son enfance. En effet, « *La maison des romans s'écartera d'autant plus de son modèle que l'idéalisation ira plus loin, qu'elle devra plus au rêve qu'à la mémoire* »⁷⁴⁸. A vrai dire, la maison d'enfance de BOSCO ne ressemble aucunement aux maisons inventées car « *Il est probable qu'aucune des maisons n'est la reproduction pure et simple du Mas du Gage*⁷⁴⁹ »⁷⁵⁰. D'ailleurs, les romanciers, pour inventer leurs histoires, s'inspirent de leurs lectures, ainsi plusieurs maisons se sont mêlées pour en créer une. En effet, « *On peut supposer que plusieurs maisons, connues de Bosco, sont venues superposer leur image et apporter quelques-uns de leurs traits à la*

⁷⁴⁸ Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 62.

⁷⁴⁹ Nom donné à la maison d'enfance d'Henri Bosco.

⁷⁵⁰ Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 62.

maison imaginée »⁷⁵¹. En outre, la maison d'enfance de BOSCO se trouve être de style moderne, alors que pratiquement toutes les maisons de ses romans sont rustiques.

A la lumière d'*Un Oubli moins profond* qui est l'un des deux ouvrages autobiographiques par excellence d'Henri BOSCO, Michel BARBIER défend le même résonnement. Effectivement, dans

« Deux livres purement autobiographiques où Henri Bosco évoque son enfance, on s'aperçoit que le romancier, d'une certaine façon, n'a rien inventé. Tous les éléments de l'œuvre romanesque, nous les retrouvons en germe dans *Un Oubli moins profond* et dans *Le Chemin de Montclar*. Bosco n'a rien inventé si nous entendons par là qu'il a ressuscité dans ses romans moins le monde matériel où se sont déroulées ses jeunes années que le monde fantastique de ses rêves et de ses désirs enfantins, monde qui, pour l'enfant, n'était pas moins réel que l'autre »⁷⁵².

Dans cet ouvrage, il est fait mention d'une différence existant entre la maison de son enfance et la maison type dans ses romans, quand Michel BARBIER cite l'auteur : « *Derrière la maison, à l'abri des cannisses, se tenait un petit potager, où mon père, qui était patient et ingénieux, avait aménagé des rigoles d'argile pour que l'arrosage s'en fit sans fatigue* »⁷⁵³. Cette description semble être à l'opposé des maisons décrites dans les romans. Inoccupées, ces dernières sont annoncées comme monotones, désertes, entourées d'arbres et de buissons. Par contre, celle de son enfance paraît occupée par des gens qui cultivent la terre et s'occupent de l'environnement de leur habitation.

La rivière qui borde la maison est omniprésente dans notre corpus. Cette source d'eau, l'avons-nous réitéré, y est emblématique. Néanmoins, à travers ses souvenirs, nous ne la retrouvons guère, d'ailleurs, « *Ils remarqueront surtout qu'au Nord de la maison d'enfance ne se dressait nulle colline menaçante* »⁷⁵⁴. Ainsi dans le roman de BOSCO, nous ne percevons pas les détails de la bastide. Dans cette perspective, force est de

⁷⁵¹ Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 62.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 61.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 66.

constater que les romans ne sont pas d'inspiration autobiographique. Cela dit, bien que l'auteur se retrouvait souvent seul dans son enfance, la solitude du personnage qui le pousse au délire ne s'apparente guère aux peurs de l'écrivain. En effet, « *Il serait sans doute faux de croire que l'écrivain s'est contenté d'attribuer aux personnages les mêmes sentiments, et notamment la même peur qui l'agitaient enfant* »⁷⁵⁵.

A présent que nous avons démontré que les maisons des romans bosquiens sont imaginaires, interrogeons-nous sur leurs différentes représentations.

11- Les représentations de la maison

La maison chez BOSCO représente un abri et une protection, à l'image d'une mère bienveillante. Dans *Malicroix*, lors de la tempête,

« La maison luttait bravement. Elle se plaignit tout d'abord ; les pires souffles l'attaquèrent de tous les côtés à la fois, avec une haine distincte et de tels hurlements de rage que, par moments, je frissonnais de peur. Mais elle tint. [...] Mais la maison flexible, ayant plié, résista à la bête. [...] On eut beau insulter les volets et les portes, prononcer des menaces colossales claironner dans la cheminée, l'être déjà humain, où j'abritais mon corps, ne céda rien à la tempête. La maison se serra sur moi, comme une louve, et par moments je sentais son odeur descendre maternellement jusque dans mon cœur. Ce fut, cette nuit-là, vraiment ma mère »⁷⁵⁶.

Par le truchement de cette démonstration décrivant la résistance de la maison contre la violence de la tempête, la vocation protectrice de ce lieu revêt toute sa signification. A *contrario*, la tempête s'oppose au sens commun qui suppose le déchaînement du vent, puisqu'il s'agit bien d'une allégorie. En effet, cette description met en scène des attributs symboliques. La tempête est représentée par tous les personnages qui s'arrangent à faire échouer le protagoniste dans sa mission de recouvrement de l'héritage. Ainsi, le vent et les intempéries incarnent ces personnages. Ils signifieraient une menace pour le protagoniste. La maison quant à elle le prémunit contre ces forces de la nature et incarne le courage d'un

⁷⁵⁵ Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 69.

⁷⁵⁶ Henri BOSCO, *Malicroix*, *Op.cit.*, pp. 133-134.

personnage, mais aussi la force du vieux Malicroix, qui le protège. Une force venue de ses ancêtres, l'aidant à surmonter les difficultés qu'il rencontre lors de son séjour dans l'île. Ainsi, la maison offre allégoriquement l'instinct maternel protecteur.

Georges CESBRON partage cette grille de lecture quand il avance que

« La maison, c'est un symbole féminin, c'est la grande habitation protectrice de l'homme, son refuge, son abri. Elle représente l'archétype de la mère dévouée. Le sein maternel. G. Durant dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* dit à ce propos : " la maison est donc toujours l'image de l'intimité reposante" ».⁷⁵⁷

Le personnage de BOSCO s'abrite souvent dans une maison pour y trouver refuge. Nous le constatons aussi dans *Hyacinthe* où il est constamment cloîtré chez lui, craignant la survenue des événements que son imagination appréhende. Le personnage se cache non pas de peur comme dans *Malicroix*, mais pour guetter autrui. En effet, dans ce roman, le personnage est enfermé chez lui à surveiller les allers-retours de la seule maison voisine, ensuite il enchaîne durant la nuit où il observe la lumière de la lampe.

Dans *Hyacinthe*, un incident survient faisant trébucher le protagoniste dans un trou et se retrouve submergé par la neige. Le réflexe naturel de tout homme est de se relever et de se débarrasser de cette neige qui le presse, mais ce n'est pas le cas de notre protagoniste. Ce dernier se laisse faire et demeure immobile, il est apaisé et se sent comme protégé, c'est un abri pour lui à l'image de la maison dans *Malicroix*, jusqu'à « *Ne rien dire, ne rien penser. Attendre. Devenir cet esprit souterrain* »⁷⁵⁸.

Enfin, le personnage décrit, admire, aime et adopte sa maison. Néanmoins, cette dernière se décline sous deux aspects antinomiques : les maisons hostiles et les maisons accueillantes.

⁷⁵⁷ George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, Op.cit., p. 96.

⁷⁵⁸ Henri BOSCO, *Hyacinthe*, Op.cit., p. 134.

Traditionnellement, la maison en littérature est représentée comme un « *Labyrinthe familial, un lieu intime et protecteur* »⁷⁵⁹. BACHELARD rejoint cette définition, MEYER-BOLZINGER atteste que « *Quand Bachelard étudie la maison, dans La Poétique de l'espace et dans Les Rêveries du repos, il y reconnaît à la fois un "espace protecteur", un "coin où se blottir" et un "état d'âme"* »⁷⁶⁰. BOSCO partage justement cette conception où tout semble mystérieux : les personnages, les objets, les événements et la maison. Cette dernière, l'avons-nous vu, sous ses dehors communs, recèle en réalité un effet énigmatique. Dans cette optique, il existerait dans l'œuvre deux conceptions contrastées : hostiles et accueillantes.

Les maisons hostiles le sont pour peu que leurs propriétaires les occupent, comme l'illustre *Un Rameau de la nuit* où le personnage principal Meyrel habite une maison évoquant un passé douloureux et indélébile, celui de l'amour impossible entre Clothilde et Bernard l'oncle du protagoniste. Dans ce roman, nous sommes en présence d'une maison inoccupée qui, en temps normal, serait prête à accueillir le nouveau propriétaire. Pourtant, Meyrel ressent un mal-être et l'inhospitalité de cette demeure.

Les souvenirs douloureux envahissent les pièces, les pensées flottent dans l'air et les âmes qui souffrent hantent les couloirs. En entrant à la maison, Meyrel pénètre le passé de ses anciens occupants, ainsi la maison prend les commandes, c'est elle qui mène le personnage, qui pense ses actes et oriente ses pensées. Le personnage ne se sent plus lui-même, il se sent comme envoûté, hanté par son oncle Bernard. Par moments, il est lui-même et par d'autres, il est Bernard. Ce dédoublement de la personnalité survient dès l'arrivée de Clothilde, la bien-aimée de son oncle.

⁷⁵⁹ Dominique MEYER-BOLZINGER, *La Maison : un lieu de mémoire ?*, Université de Haute Alsace Mulhouse, p. 1.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 2.

Le narrateur s'interroge sur l'énigme de cette femme : est-elle amoureuse de lui ou de son oncle qu'elle perçoit à travers lui ? Ainsi, cela est dû au sortilège de la maison qui abritait le secret et le passé de ses habitants. Cette dernière n'a pas permis au protagoniste un séjour calme et serein, elle en a décidé autrement. Cette habitation est perçue comme hostile, ayant décidé du sort de son locataire tout en l'ensorcelant en faisant surgir un passé oublié.

Les maisons hostiles se trouvant au milieu des montagnes, sont dotées de forces maléfiques et tous les villageois les craignent. D'ailleurs, « *Ces habitations [...], se dressent du côté de la montagne, en pleine terre sauvage. Les forces magnétiques imprègnent la maison, tous les objets et influencent le héros lui-même. Tout se met à vivre au rythme du mystère qui émane de la grande colline* »⁷⁶¹.

Dans cette analyse, nous remarquons que les maisons hostiles jalonnent l'œuvre. Le narrateur nous fait part de la réaction des demeures face aux individus indignes de celles-ci. Par ailleurs, il existerait une autre représentation qui perçoit la maison sous un angle accueillant.

Ce genre de maison apparaît dans *Malicroix*. Bien que le personnage habite une bastide qui n'est pas la sienne, celle-ci l'a adopté. Autrefois, ayant appartenu à son grand-oncle, cette maison était disposée par le vieux Malicroix à choyer ce petit héritier : Martial. Ainsi que nous l'avons vu dans le sous-titre qui traite de l'abri, ce foyer remplit le rôle protecteur de la mère. D'ailleurs, « *Si Martial se sent chez lui, c'est aussi parce qu'il y est bien accueilli* »⁷⁶².

⁷⁶¹ Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 93.

⁷⁶² George CESBRON, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 98.

Dans cette optique, nous mettrons en évidence la symbolique de la maison mystérieuse.

12- Le mystère dans la maison

La maison reste, même pour celui qui l'habite, un mystère. Le protagoniste bosquien n'explore pas toute la demeure puisque les portes des chambres restent condamnées, sans oublier l'accès du grenier qui mène vers les ténèbres. En outre, le vrai mystère qui réside dans chaque maison, c'est bien évidemment celui du personnage principal. D'ailleurs, les maisons inventées sont dépouillées, rustiques et inhabitées. C'est l'inquiétude du protagoniste, son angoisse, ses questionnements, ses hallucinations et la présence de bruits imaginaires qui rendent la maison hostile et horrifiante. Le personnage, dès son arrivée, commence à nourrir des soupçons et son imagination rend son délire crédible.

Il est indéniable que l'environnement de la maison favorise cet état de trouble : les collines, les arbres qui bougent au moindre brin de vent, des animaux sauvages qui passent et provoquent des craquements de branches, sans négliger les eaux maudites. Néanmoins, durant la journée, la maison retrouve son rôle protecteur, un lieu apaisant ; mais dès la tombée de la nuit, tout bascule et cette demeure qui paraissait rassurante devient alors menaçante. Comme dans *Un Rameau de la nuit*, dans lequel le personnage principal et Clothilde⁷⁶³ connaissent parfaitement l'histoire de cette maison et les épreuves douloureuses qui s'y sont déroulées, alors que jouant les rôles des deux amants autrefois réunis⁷⁶⁴, ils provoquent une atmosphère empreinte de surnaturel.

⁷⁶³ Fiancée de Bernard, l'oncle défunt du protagoniste.

⁷⁶⁴ Séquence déjà développée lors du premier chapitre de la première partie.

Par ailleurs, la maison dans *Malicroix* est une grande bâtisse mais le personnage est insensible à ses nombreuses chambres. Ce qui intéresse ce dernier, c'est manifestement la chambre dans laquelle se trouve son lit et le fauteuil sur lequel il contemple le feu en rêvant. Le personnage laisse le mystère s'installer dans la pensée du lecteur. Dans la Commanderie⁷⁶⁵, il existe une porte basse qui mène à une cave. Le protagoniste ne prête pas attention et ne veut en aucun cas franchir cette porte qui mène aux ténèbres. Ensuite un jour, il la trouve entrouverte, il décide alors d'aller explorer le sous-terrain. Cela sous-entend-il que le personnage est prêt à affronter son passé et se remémorer des souvenirs qu'il aurait aimé oublier ?

Le secret de ces chambres est mis à contribution pour évoquer les domestiques. Même si le personnage connaît parfaitement ses serviteurs, puisqu'il les côtoie quotidiennement, il ne communique guère avec eux. Sans raison, il esquive leur présence et soupçonne des choses invérifiables sur eux. Le silence persistant, le personnage et ses domestiques demeurent taciturnes. Une telle atmosphère entraîne un manque de confiance et fait émerger des accusations à tort. Le protagoniste, en se comportant ainsi, accentue le mystère dans la maison.

Par moment, il aime à faire perdurer le suspense en amplifiant l'angoisse. Dans *Un Rameau de la nuit*, seul, le personnage Meyrel entend des pas le soir. De sa chambre, il écoute attentivement ce bruit qui avance et monte dans les escaliers puis s'arrête à sa porte que Meyrel hésite longtemps à ouvrir. Il fait ainsi durer l'attente et suscite la peur chez le lecteur, avant de se décider à franchir le pas pour s'apercevoir *a posteriori* que personne ne s'y trouvait.

⁷⁶⁵ Nom donné à la maison du personnage principal.

Cette imagination truffée d'hallucinations, entraîne le personnage principal vers des élucubrations qui amènent à croire que cette maison est hantée voire inhospitalière. Ces manifestations qui se déroulent à la faveur de l'obscurité, font sombrer le lecteur dans le désarroi ne sachant guère si le personnage affabule ou s'il décrit la réalité. Cette apparition, ces pas, sont-ils ceux d'une personne de chair et de sang ou juste le fruit de son imagination ? Parfois, le protagoniste commence même à comparer ou plus précisément à substituer au personnage taciturne un objet de la maison. Le personnage demeure ainsi près de l'objet et étranger à l'homme, il déclare :

« Et l'invisible Valérie en sentait les atteintes, mais, scellée dans sa surdité et son mutisme, elle n'en livrait rien. Pour moi, elle n'était plus que le pain, la table servie, ou la lampe. La table se dressait devant moi, toute seule ; le pain s'y posait par enchantement ; personne n'allumait la lampe qui se mettait à briller d'elle-même. Ces miracles s'accomplissaient avec exactitude, sans qu'on vît passer une main »⁷⁶⁶.

A cause de son caractère solitaire, le personnage principal ne prend pas la peine de communiquer avec son interlocuteur, mais aime à le remplacer par un objet. Nous constatons alors, que les objets ont une étrange intimité avec le protagoniste.

Dans *Malicroix*, le personnage est condamné à vivre dans une maison étrangère qui s'avère familière au fil des pages. En réalité, à l'image d'un miroir, la demeure où il réside réfléchit fidèlement son tempérament. A cet égard, « *La Redousse est à l'image de son maître. C'est presque une cabane d'ermite, mais solide et qui résiste aux vents déchaînés, symboles des tourments qui assiègent l'âme du solitaire* »⁷⁶⁷. Aussi « *Vivante, mystérieuse, symbolique, la maison chez Bosco est tout cela en même temps* »⁷⁶⁸.

Nous l'avons remarqué, la maison dans l'œuvre de BOSCO est un endroit qui reste sans fioritures, beaucoup de chambres sont secrètes et le personnage reste indifférent.

⁷⁶⁶ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, Op.cit., pp. 238-239.

⁷⁶⁷ Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, Op.cit., p. 15.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 19.

Enfin, si ce lieu demeure un espace mystérieux, dans quelle mesure pourrait-il être l'expression d'une identité ?

13- La maison vecteur d'identité

Nous venons d'approcher les différents processus qui débouchent sur l'identité du personnage. Dans l'œuvre de BOSCO, à travers la description des objets, le lecteur est constamment à l'affût d'une animation. En effet, les objets ne sont pas des entités inanimés mais loin s'en faut. Le lecteur est habitué à reconnaître leur âme, à lire l'expérience ou le message que ces derniers recèlent implicitement. Dans cette perspective, l'auteur fait vivre un concept ; pour lui, tout objet est doué d'un esprit et corrélativement l'écrivain lui attribue le rôle d'un personnage.

A l'image des objets, la maison est perçue en tant qu'architecture vivante ayant une âme en symbiose avec celle de son propriétaire : ainsi se décline l'identité complexe du personnage. C'est en découvrant la maison que le lecteur accède à une identité en gestation. L'espace domestique personnifié reste, ainsi que nous l'avons mentionné *supra*, secret et mystérieux par ses chambres inexplorées et ses portes closes. Par ricochet, les peurs et les craintes du personnage traduisent sa propre appréhension. D'ailleurs, « *Lorsque le personnage de Bosco se sent gagné par la peur dans son logis inexploré, c'est de lui-même qu'il a peur, de son propre mystère* »⁷⁶⁹. La maison dans cette optique véhicule l'identité du personnage. Quand celui-ci répugne à ouvrir la porte du grenier qu'il qualifie de ténébreuse, c'est de son passé qu'il s'agit car il ne veut pas se remémorer un souvenir douloureux, lui préférant l'oubli⁷⁷⁰.

⁷⁶⁹ Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, p. 105.

⁷⁷⁰ Tel est le cas de la mythologie du fleuve de Léthé, autrement dit, du Fleuve de l'oubli. Boire de son eau pour en devenir amnésique, oublier un passé, un souvenir antérieur, pour survivre et passer à autre chose.

A titre d'illustration, le roman *Hyacinthe*, dans lequel coexistent deux maisons attenantes, met en évidence un va-et-vient entre ces deux espaces traduisant une métamorphose identitaire⁷⁷¹. En effet, dans la Commanderie, le personnage est en proie à l'angoisse et à la paranoïa dont il ne se soustrait qu'au gré d'un passage à l'autre maison où une sérénité le gagne ; BARBIER mentionne qu' « *On sait par quel subterfuge l'homme de la Commanderie parvient à s'introduire à la Geneste et ainsi à s'identifier avec l'autre, avec son moi idéalisé* »⁷⁷².

En effet, la Geneste est le pur fantasme du personnage principal, une simple invention dans le but de s'identifier, car « *La loi de la Geneste était de rester une pure création imaginaire, la simple représentation mentale et symbolique de l'être idéalisé du narrateur. Il est légitime et bon de se projeter hors de soi sa propre image transfigurée, de se voir ange* »⁷⁷³. A ce niveau d'analyse, la maison recèle maintes significations qu'il convient de mettre en corrélation avec le personnage qui l'habite. A proprement parler, « *La maison peut révéler le caractère, le niveau social, parfois le métier de son propriétaire* »⁷⁷⁴. Dans le récit *Un Rameau de la nuit*, le commissaire Drot, un ancien ami de l'oncle défunt, présente une pièce qui est à l'image de son occupant en ce qu'il déclare : « *Vous le voyez, Meyrel, comme elle est simple, sensée, cette pièce. C'est l'habitation d'un vieil homme tout à fait raisonnable, qui a certes ses manies et qui y tient, mais qui se contente de peu* »⁷⁷⁵.

⁷⁷¹ Dans la nouvelle de Franz Kafka *La Métamorphose*, le héros se métamorphose en insecte. Cette transformation en un animal minuscule invertébré témoigne de son identité antérieure. Autrement dit, l'ignorance de sa famille, alors que c'est lui qui subvient à ses besoins, le dévalorise et le rend vulnérable, d'où sa transformation. Cela s'applique pareillement au roman de BOSCO. En effet, le personnage découvre son identité dissimulée dans la maison d'en face. Une fois dans ce lieu, il change, il se métamorphose.

⁷⁷² Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, *Op.cit.*, pp. 106-107.

⁷⁷³ *Ibid.*, pp. 107-108.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, pp. 108-109.

⁷⁷⁵ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 145.

Dans le même roman, quand le commissaire compare l'oncle au protagoniste, il ne les considère pas du point de vue de leur physique mais de leur identité. Ainsi, à travers la maison, le nouvel occupant acquiert l'identité de l'ancien propriétaire. Drot fait ce constat :

« C'est vous Meyrel. Et cependant cette ressemblance étonnante, ou plutôt non, pas cette ressemblance, mais cette étrange et indéfinissable identité [...]. Identité, murmura-t-il, c'est bien le mot qui traduit le mieux cette chose. Mais identité inconstante, impossible à saisir, et qui ne date pas de très longtemps. Car, voyez-vous, Meyrel, vous n'avez pas toujours présenté cette bizarre ressemblance. Elle s'est formée peu à peu sans doute. Et un beau jour elle a été visible »⁷⁷⁶.

Le commissaire y explique clairement au personnage principal qu'il partage l'identité temporaire ou relative de son défunt ami dont l'apparition coïncide avec le début de son séjour dans la maison de son oncle. Par conséquent, force est de constater que c'est vraisemblablement la maison qui relie les deux personnages lesquels se confondent. D'ailleurs, puisque la maison ressemble à son locataire, dans un premier temps, elle est à l'image de l'oncle du protagoniste. Ensuite, oscillant entre ces identifications, le protagoniste se reconnaît dans cette maison et c'est à travers ce processus que l'identité de l'oncle a été transmise au personnage principal.

Dans le même roman, Clotilde voudrait saisir, à travers les yeux du protagoniste, son ancien amant. En effet, « *L'amour qui fut autrefois interdit à ce dernier, la femme dont il était épris, Clotilde, voudrait le vivre à travers le héros, aimer le mort à travers le vivant. Terrible tentation que celle d'une "identité surnaturelle" !* »⁷⁷⁷.

La maison chez BOSCO symbolise, tantôt l'identité du personnage, tantôt son idéalisation. D'ailleurs, « *On voit comment Bosco nous fait passer de la conception d'une maison simplement humaine qui figure la personnalité réelle de son habitant, à celle d'une*

⁷⁷⁶ Henri BOSCO, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 156.

⁷⁷⁷ *Les Cahiers de l'amitié Henri Bosco n°15*, Université de Nice Bibliothèque de l'Université Section-Lettres, couverture de cul-de-lampe réalisé par Liliane Marco, 1978, p. 24.

maison de caractère proprement religieux qui symbolise moins le héros tel qu'il est que son image idéalisée »⁷⁷⁸.

Conclusion

En définitive, l'œuvre de BOSCO est connotative. Comme nous l'avons démontré par des illustrations tirées du corpus, la maison représente l'âme de celui qui l'habite. Jean CHEVALIER atteste que « *La maison signifie l'être intérieur, selon Bachelard ; ses étages, sa cave et son grenier symbolisent divers états de l'âme. La cave correspond à l'inconscient, le grenier à l'élévation spirituelle »⁷⁷⁹. Et d'ajouter : « *La maison est aussi un symbole féminin, avec le sens de refuge, de mère, de protection, de sein maternel »⁷⁸⁰.**

Dans ce chapitre, nous avons appréhendé différents aspects : la solitude de la maison aux prises avec son environnement, sa relation et son influence sur le personnage, puis la maison imaginaire, les différents types d'habitation (hostiles ou accueillantes) et enfin, ses corrélations avec l'identité du personnage. Ces points nous ont permis de saisir la portée sémantique inhérente à cet espace domestique qui accède au rang d'un personnage.

Le lecteur se doit de décortiquer l'écriture et de l'analyser en établissant le lien entre les différents romans de notre corpus. Ainsi, « *L'œuvre d'Henri Bosco apparaît comme une vaste allégorie dont les éléments : paysages, objets, personnages, tout en s'offrant à nous, d'abord, dans leur réalité concrète, servent surtout de support à un monde de pures figures morales »⁷⁸¹.*

⁷⁷⁸ Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, Op.cit., p. 113.

⁷⁷⁹ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Le Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Op.cit., p. 604.

⁷⁸⁰ *Ibid.*

⁷⁸¹ Michel BARBIER, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, Op.cit., p. 114.

CONCLUSION GENERALE

L'étude sur les représentations familiales et les enjeux identitaires dans l'œuvre d'Henri BOSCO s'est avérée probante en ce qu'elle nous a permis de nous orienter vers d'autres lectures d'auteurs variés, incluant des thèmes connexes pour nous guider à terme vers l'objectif assigné à ce travail.

Le roman familial, l'avons-nous vu, se rapporte à un épisode de la vie de l'auteur qui l'obsède, ce qui l'amène à le reproduire peu ou prou involontairement dans son œuvre. Pour ce faire, nous avons procédé par une étude approfondie du personnage bosquien, à savoir la mise en écriture de son passé, de ses relations familiales et de ses états d'âme. Par le truchement de cette analyse, nous avons relevé que l'auteur s'est inspiré de sa vie domestique antérieure pour créer des personnages ancrés dans une tradition familiale⁷⁸². BOSCO parvient *in fine* à afficher une identité particulièrement marquée par l'appartenance à cette tradition.

En outre, l'absence des parents durant son enfance l'a marqué et inspiré dans son écriture. Ce procédé se fait sentir dans toute l'œuvre. Le passé familial enfoui dans la mémoire de l'écrivain refait surface dans la conception identitaire et dans la genèse du récit. A cet effet, notre travail s'est attardé sur la filiation reliant les personnages. D'ailleurs, l'étude de l'évolution de la figure de la tante atteste sa prédominance et sa sacralité dans tous les romans de BOSCO.

Le personnage bosquien a tendance à se retirer, à s'enfuir, à aimer la fugue et les déplacements. Ce caractère fait pendant au phénomène de fuite de la réalité et dénote une recherche de soi marquée sous le sceau de la solitude, ainsi que l'affirme le protagoniste d'*Un Rameau de la nuit* : « *Je ne sais pas qui je suis* »⁷⁸³. D'ailleurs, « *Cela vaut pour tous les personnages de Bosco. Il leur fait faire l'expérience de la possession, de l'aliénation de*

⁷⁸² C'est le cas du personnage de la tante dont l'auteur s'est inspiré et qui a su prendre soin de lui durant son enfance.

⁷⁸³ Henri Bosco, *Un Rameau de la nuit*, *Op.cit.*, p. 280.

soi, entreprendre un périlleux voyage au terme duquel l'âme devient ce qu'elle a contemplé »⁷⁸⁴. Le protagoniste appréhende la réalité et se réfugie dans d'autres lieux. En outre, quand il ne se déplace pas, il est en perpétuelle rêverie, mais aussi en proie au délire. C'est précisément cet état de fuite permanent qui permet à l'écrivain d'accentuer le besoin du personnage de se défaire du don lequel éclabousse l'image familiale. Par conséquent, nous assistons, à ce niveau, à une entreprise de réhabilitation d'une l'identité à connotation filiale.

Dans ce même chapitre, nous avons étudié les différents lieux investis par le protagoniste. La rivière est quasiment présente dans tous les romans car c'est « *Lorsque l'enfant s'apprête à franchir la barrière de l'interdit relatif à la rivière, symbole de tous les seuils qu'on trouve dans cette œuvre* »⁷⁸⁵, qu'il fait irruption dans un monde imaginaire. La présence de l'élément de l'eau dans l'œuvre de BOSCO fait pendant à l'œuvre de DURAS où le « *Symbolisme maternel se retrouve aussi dans les textes durassiens. Il est parfois exprimé par le rapport intime existant entre l'utérus et l'élément aquatique [...]. Ainsi, l'élément aquatique et la femme en tant que mère se confondent* »⁷⁸⁶. Cette symbiose dans notre corpus n'est pas sans rappeler le rapport étroit existant entre le personnage et le besoin de se réclamer symboliquement d'une identité familiale par le truchement de la présence de l'eau et sa connotation.

Le personnage bosquien est fasciné par des lieux emblématiques tels que l'église, référent familial par excellence. En effet, « *Les pas du héros bosquien sont souvent dirigés, par une force invisible, vers de nombreux sanctuaires qui peuplent cette œuvre* »⁷⁸⁷. Dans

⁷⁸⁴ *Les Cahiers de l'amitié Henri Bosco n°15*, Université de Nice, Bibliothèque de l'Université Section-Lettres, couverture de cul-de-lampe réalisé par Liliane Marco, 1978, p. 24.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁸⁶ Mattias ARONSSON, *La Thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Suède, 2008, p. 80.

⁷⁸⁷ *Henri Bosco mystère et spiritualité*, Librairie José Corti, 1987, Actes du IIIe colloque international Henri Bosco (Nice, 22-24 Mai 1986, p. 237.

ces lieux, le personnage se repent, se retrouve et prie pour toute famille. Par ailleurs, les protagonistes de BOSCO « *Ne se connaissent pas, ils se dévoilent à eux-mêmes* »⁷⁸⁸. Par ailleurs, « *Il s'agit toujours de sauver leur âme, c'est-à-dire le plus secret et le plus noble d'eux-mêmes* »⁷⁸⁹.

L'approche du thème de l'héritage était incontournable. L'héritage est tout ce qui se transmet de génération en génération au sein d'une famille. Ce dernier est présent dans les romans sélectionnés sous plusieurs formes, à savoir l'héritage immatériel, onomastique, ancestral et celui de Balandran le majordome. Ce postulat témoigne de l'enjeu des représentations familiales. L'auteur aborde la famille au même titre qu'un repère identitaire auquel il se réfère. Ce procédé étant manifeste dans notre corpus, le personnage réaffirme son amour, son attachement pour ses proches et même ses ancêtres qu'il n'a jamais connus.

La deuxième partie de notre travail a été consacrée principalement aux enjeux identitaires : le premier chapitre a abordé l'identité fictionnelle. De multiples indices et pistes dévoilent l'identité du protagoniste. A l'issue de cette étude, la solitude devient une constante, cet aspect est patent dans presque tous les romans. C'est précisément à la faveur de cet isolement que le personnage a tendance à rêvasser. Ces nombreux épisodes de rêveries le poussent au délire qui frise la folie, se manifestant sous forme d'apparitions d'ancêtres. Par le truchement de ces apparitions, le retour aux origines familiales se fait sentir. Ce phénomène n'est guère perceptible dans *Les Balesta* et *Sabinus*.

En effet, dans ces deux romans, le narrateur évoque les proches et même les ancêtres. Ainsi entouré, le personnage ne ressent plus le besoin de quitter la réalité vers un monde imaginaire. Dans cette perspective, il transmet son amour et son attachement à l'endroit de sa famille. En effet, le personnage répugne à demeurer seul, évite les lieux

⁷⁸⁸ *Les Cahiers de l'amitié Henri Bosco n°15, Op.cit.*, p. 24.

⁷⁸⁹ *Ibid.*

isolés, ne s'adonnant plus ni à la rêverie ni au délire. Dans ce cas de figure, l'absence de la rêverie est compensée par la présence des proches.

Par ailleurs, le délire vécu dans les autres romans s'apparente à un autre phénomène, celui du poids d'un lourd secret qui est le don. L'avons-nous vu, dans le premier chapitre de la deuxième partie, ce secret était un fardeau pour le personnage. Dans *Les Balesta* et *Sabinus*, ce dernier se confie à son lecteur, il parle de ce secret et ce n'est plus une contrainte, il prend le temps de raconter, de décrire et d'expliquer scrupuleusement ce secret jalousement gardé par sa famille, il se sent comme libéré. La présence de la thématique du don partagé par toute la famille constitue le ferment dans lequel le personnage puise son identité familiale.

Quant au deuxième chapitre, nous l'avons consacré à l'étude des noms. Il nous a semblé opportun d'entreprendre cette étude aux fins de comprendre les retombées du recours au nom patronymique dans l'évocation des personnages, en l'occurrence les Balesta, les Malicroix ou encore les Mégremut. L'auteur, comme dans la création du récit, s'emploie à rattacher les noms à leur identité familiale : c'est dans cette perspective que le patronyme demeure un référent commun aux descendants d'un même personnage.

Par ailleurs, s'il advient que l'auteur n'attribue pas de nom à son personnage, ce n'est aucunement pour le soustraire à cette identité familiale mais plutôt un moyen de faire participer le lecteur en le rendant actant dans la trame narrative. En outre, attribuer tantôt un patronyme, tantôt un prénom a pour vocation d'imprégner l'histoire d'une identité filiale. A ce niveau, le lecteur dispose de tous les détails requis lui permettant de rendre l'histoire authentique. Enfin, ce procédé contribue à identifier les personnages et leur attribuer une identité ayant une forte connotation familiale.

Dans le troisième chapitre, le narrateur expose une panoplie de symboles, à savoir la symbolique d'un repas de famille, d'un feu de cheminée, d'une eau de rivière ou une couleur bleue qui rappelle la chaleur familiale du style de vie méditerranéen. Ces différents symboles qui émaillent le texte constituent autant d'ingrédients à connotation domestique qui confèrent au personnage une aura familiale typique.

Le quatrième chapitre a été consacré à la portée symbolique de la maison. En effet, ce lieu chez BOSCO est très présent et fait l'objet d'une description scrupuleuse. L'enjeu esthétique de cette description fait pendant aux « *Pages admirables de Malicroix qui évoquent la galopade furieuse des vents, le tourbillon vertigineux de l'ouragan, la ruée démente de la tempête à laquelle, pourtant, résistera l'humble maison-mère* »⁷⁹⁰. Nous concluons que l'espace domestique reflète l'âme de celui qui l'habite. D'ailleurs, BOSCO fait recours à l'artifice de la personnification de la maison, mais également celui de la lampe, aux fins de parachever l'identité de ses personnages.

En vue d'illustrer l'état de solitude caractérisant son personnage, le romancier fait en sorte de priver le protagoniste de toute compagnie durant ses soubresauts afin de ne pas rompre son isolement. Néanmoins, l'auteur de *Malicroix* met à contribution des objets emblématiques à l'image de la maison et de la lampe. Par conséquent, le génie de l'auteur réside dans la création d'une panoplie de personnages sans envergure afin que le lecteur perçoive l'immense solitude dans laquelle ils se meuvent.

Nonobstant, ce travail est loin d'être achevé, certains points restent intéressants à explorer. Ainsi, le prolongement de cette réflexion sur l'œuvre de BOSCO pourrait se situer au niveau de ses retombées universelles grâce à des études comparatives susceptibles de déceler des parentés inavouées avec d'autres écrivains régionalistes.

⁷⁹⁰ *Les Cahiers de l'amitié Henri Bosco n°15, Op.cit.*, p. 21.

BIBLIOGRAPHIE

1- Corpus d'étude

- BOSCO, Henri, *Hyacinthe*, Gallimard, Folio, Paris, 1945, 241 p.
- BOSCO, Henri, *L'Enfant et la rivière*, Gallimard, Folio, Paris, 1953, 154 p.
- BOSCO, Henri, *Les Balesta*, Gallimard, NRF, Paris, 1955, 350 p.
- BOSCO, Henri, *Malicroix*, Gallimard, Folio, Paris, 1948, 382 p.
- BOSCO, Henri, *Sabinus*, Gallimard, NRF, Paris, 1957, 325 p.
- BOSCO, Henri, *Un Rameau de la nuit*, Gallimard, NRF, Paris, 1950, 509 p.

2- Corpus de vérification

- BALZAC, Honoré, *Le Père Goriot*, Edmond Werdet, Scènes de la vie privée, Paris, 1835, 270 p.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Une Histoire sans nom*, Flammarion, Garnier Flammarion/littérature française, Paris, 1990, 192 p.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Michel Lévy frères, Paris, 1857, 479 p.
- GIDE, André, *Les Nourritures terrestres*, Société du Mercure de France, 1897, 210 p.
- KAFKA, Frank, *La Métamorphose suivi de Dans la colonie pénitentiaire*, Traduit par Bernard Lortholary, BeQ, La Bibliothèque Electronique du Québec Collection Classiques du 20e siècle Volume 85 : version 1.0, Libro, Flammarion, 1988, 187 p.
- KIPLING, Rudyard, *Le Livre de la jungle*, Gallimard, Paris, 1972, 215 p.

- PROUST, Marcel, *A La Recherche du temps perdu*, Gallimard, Quarto, Paris, 1999, 2408 p.
- SAND, George, *La Mare au diable*, J'ai lu, Libro, France, 2003, 122 p.
- SIMON, Claude, *L'Acacia*, Edition de minuit, Coll. Double, 1945, 384 p.
- VERNE, Jules, *Michel Strogoff*, Pierre-Jules Hetzel, Coll. Bibliothèque d'éducation et de récréation, France 1876, 512 p.
- ZOLA, Emile, *Germinal*, Le livre de poche, France, 1971, 608 p.
- ZOLA, Emile, *La Bête humaine Préface de Gilles Deleuze*, Gallimard, Folio, France, 2001, 504 p.

3- Ouvrages sur la psychanalyse

- BERNATEAU, Isée, *La Séparation, un concept pour penser les relations précoces et leur réaménagement à l'adolescence, la psychiatrie de l'enfant* 2008/2 (Vol. 51), 455 p.
- BOURDIN, Dominique, *La Psychanalyse de Freud à aujourd'hui: histoire, concepts, pratiques*, Bréal, 2007, 317 p.
- FREUD, Sigmund, *Le Moi et le ça*, Edition le Seuil, Points, Paris, 2015, 117 p.
- GOSLING, Patrick ; RIC, François, *Psychologie sociale: Approches du sujet social et des relations interpersonnelles*, Editions Bréal, 1996, 287 p.
- MELOUPOU, Jean-Pierre, *Manuel de psychologie du développement de l'enfant et de l'adolescent*, Editions L'Harmattan, 2013, 314 p.
- RENAULT, Alain, *Psychologie et développement de l'enfant*, Les dossiers de l'Infop, CEMEA-Pays de La Loire, 86 p.

- TISSERON, Serge, *Les Secrets de famille*, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, Paris, 2013, 128 p.

4- Ouvrages sur les sciences humaines

- BARTHELEMY, Martine ; MUXEL, Anne ; PERCHERON, Annick, *Et Si Je vous dis famille...Note sur quelques représentations sociales de la famille*, Revue française de Sociologie, 1986, Volume 27, numéro 27-4, 718 p.

- BAUDRILLARD, Jean, *Le Système des objets*, Gallimard, Tel, France, 1991, 288 p.

- FERRET, Stéphane, *L'Identité*, Flammarion, GF, Paris, 1998, 239 p.

-LIEBERHERR, Renaud, *Le Feu domestiqué. Usages et pratiques dans l'architecture mondiale*, Unesco, 54 Établissements Humains et Environnement Socio-culturel, 2006, 156 p.

- MUCCHIELLI, Alex, *L'Identité*, Que sais-je ?, Paris, 1986, 128 p.

- PASTOUREAU, Michel ; DOMINIQUE, Simonnet, *Le Petit livre des couleurs*, Editions du Panama, Points, France, 2005, 121 p.

- RUFO, Marcel, *Frères et sœurs, une maladie d'amour*, Librairie Arthème Fayard, Le Livre de poche, Paris, 2002, 283 p.

- WELZER-LANG, Daniel ; FILIOD, Jean-Paul, *Les Hommes à la conquête de l'espace--domestique: du propre et du rangé*, VLB, 1993, 355 p.

- ZIMMERMANN, Jean-Georges, *De La Solitude des causes qui en font naître le goût, de ses inconvénients, de ses avantages, et de son influence sur les passions, l'imagination, l'esprit et le cœur*, Baillière, 1840, 552 p.

5- Ouvrages théoriques utilisés sur la littérature

- ASSOUN, Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse : Freud et la création littéraire*, Ellipses, Paris, 1996, 144 p.
- BACHELARD, Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, Quadrige, Puf, Paris, 2015, 112 p.
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Quadrige Grands textes, PUF, France, 2010, 183 p.
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, P.U.F, Paris, 2012, 228 p.
- BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Folio, France, Essais, 1949, 190 p.
- BAUDELLE, Yves, *Onomastique romanesque*, Harmattan, Paris, 2008, 210 p.
- BERTRAND, Denis, *L'Espace et le sens Germinal d'Emil Zola*, Hadès-Benjamins, Paris, 1985, 213 p.
- BIASI, Pierre-Marc De, *La Génétique des textes*, CNRS, 2011, 319 p.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Gallimard, Folio, France, 1955, 376 p.
- CARAION, Marta, *Objets en littérature au XIXe siècle*, Images Re-vues [En ligne], 4 | 2007, document 1 4 | 2007, document 1, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 24 mars 2015. URL : <http://imagesrevues.revues.org/116>.
- CAUSSADE, François De, *Rhétorique et genres littéraires: ouvrage rédigé conformément aux programmes officiels et accompagné de résumés synoptiques*, G. Masson, 1882, 162 p.

- CHARTIER, Fabien ; ELECHO, Kolawolé, *Le Feu, symbole identitaire*, Harmattan, 2009, 176 p.
- CHELEBOURG, Christian, *L'Imaginaire littéraire : Des archétypes à la poétique du sujet*, Armand Colin, 2005, 192 p.
- DEGRAS, Priska, *L'Obsession du nom dans le roman des Amériques*, Karthala, paris, 2011, 264 p.
- DELAISI DE PARSEVAL, Geneviève, *Le Roman familial d'Isadora D*, Odile Jacob, 2002, 215 p.
- DORAIS, Louis-Jacques, *La Construction de l'identité*, Presses de l'Université Laval, 2004, 11 p.
- ELIADE, Mircea, *Image et symboles*, Gallimard, Tel, France, 1980, 252 p.
- FERNET, René, *Le Symbole un messenger*, Illustrée, 2001, 147 p.
- FREUD, Sigmund, *La Création littéraire et le rêve éveillé*, Article, 1933, 10 p.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Lire le roman*, De Boeck, 2005, 171 p.
- HERMANS, Jean Michel, *Le Grand héritage de nos ancêtres de l'âge de bronze, toponymes et mégalithes, paléo-linguistique onomastique*, Edition des Régionalismes (PRNG), 2012, 320 p.
- HOFFMANN, Bomaud, *Les Représentations hybrides de la mort dans le roman africain francophone: Représentations négro-africaines, islamiques et occidentales*, ibidem-Verlag / ibidem Press, 2014, 76 p.

- JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, 271 p.
- JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Armand Colin, Cursus, Paris, 2015, 242 p.
- KUNDERA, Milan, *L'Identité*, Gallimard, Folio, France, 2000, 220 p.
- LAUGEL, Michel, *Mythologie : mythes & légendes du monde entier*, Editions de Lodi/EDL, France, 2006, 528 p.
- LAURANT, Jean-Pierre, *Le Voyage. Les Symboles*, Paris, Éditions du Félin, 1995, 154 p.
- LEGROS CHAPUIS, Elizabeth, *Roger Vailland, l'essence d'un style*, Le Coin du Canal, 2014, 246 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Coll. Poétique, 1997, 357 p.
- MANGOLINI, Mirko, *Dante et la quête de l'âme*, Fernand Lanore, Paris, 1999, 191 p.
- MONTALBETTI, Christine, *Le Personnage*, Flammarion, GF Corpus, France, 2012, 256 p.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, VION-DURY, Juliette, GRASSIN, Jean-Marie, WESTPHAL, Bertrand, *Littérature et espaces*, Presses Univ. Limoges, 2003, 668 p.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris, 2000, 185 p.
- PETIT, Jacques, *Le Roman familial*, Barbey D'Aurevilly 11, Edition Lettres Modernes, Minard, 1981, 160 p.
- RAIMOND, Michel, *Le Roman*, Armand Colin, Cursus, Paris, 1987, 224 p.
- REUTER Yves, *La Description des théories à l'enseignement apprentissage*, ESF, Paris, 2000, 230 p.

- REUTER, Yves, *L'Introduction à l'analyse du roman*, Armand Colin, Paris, 2000, 200 p.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Points, France, 1990, 424 p.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit, Le Temps raconté*, Edition du Seuil, Points, France, 1985, 533 p.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, Tel, France, 1972, 364 p.
- SIGANOS, André, *Solitudes, écriture et représentation*, ELLUG, 1995, 241 p.
- TADIE, Jean Yves, *Le Récit poétique*, Gallimard, Tel, France, 1994, 206 p.
- VIART, Dominique ; VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Bordas, Paris, 2005, 543 p.

6- Travaux sur Henri BOSCO

- BARBIER, Michel, *Symbolique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco*, publication des annales de la Faculté des Lettres Aix-en-Provence, 1967, 125 p.
- BECKETT, Sandra, *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, Librairie José Corti, France, 1988, 444 p.
- *Bulletin Henri BOSCO n°1*, Université de Nice Bibliothèque de l'Université Section-Lettres, couverture de cul-de-lampe réalisé par Liliane Marco, 1972, 13 p.
- CESBRON, George, *Recherches sur l'imaginaire, cahier XIV, quinze essais de lecture anthropologique du chant du monde de Jean Giono et de Malicroix d'Henri Bosco*, Université d'Angers, U.E.R des Lettres et des Sciences Humaines, 1986, 150 p.

- *Henri Bosco mystère et spiritualité*, librairie José Corti, 1987, actes du IIIe colloque international Henri Bosco (Nice, 22-24 Mai 1986).

- *Les Cahiers de l'amitié Henri Bosco n°2*, Université de Nice Bibliothèque de l'Université Section-Lettres, couverture de cul-de-lampe réalisé par Liliane Marco, 1973, 15 p.

- *Les Cahiers de l'amitié Henri Bosco n°3*, Université de Nice Bibliothèque de l'Université Section-Lettres, couverture de cul-de-lampe réalisé par Liliane Marco, 1973, 13 p.

- *Les Cahiers de l'amitié Henri Bosco n°5*, Université de Nice Bibliothèque de l'Université Section-Lettres, couverture de cul-de-lampe réalisé par Liliane Marco, 1974, 30 p.

- *Les Cahiers de l'amitié Henri Bosco n°6*, Université de Nice Bibliothèque de l'Université Section-Lettres, couverture de cul-de-lampe réalisé par Liliane Marco, 1974, 25 p.

- *Les Cahiers de l'amitié Henri Bosco n°8/9*, Université de Nice Bibliothèque de l'Université Section-Lettres, couverture de cul-de-lampe réalisé par Liliane Marco, 1975, 36 p.

- *Les Cahiers de l'amitié Henri Bosco n°11*, Université de Nice Bibliothèque de l'Université Section-Lettres, couverture de cul-de-lampe réalisé par Liliane Marco, 1976, 6 p.

- *Les Cahiers de l'amitié Henri Bosco n°14*, Université de Nice Bibliothèque de l'Université Section-Lettres, couverture de cul-de-lampe réalisé par Liliane Marco, 1977, 48 p.

- *Les Cahiers de l'amitié Henri Bosco n°15*, Université de Nice Bibliothèque de l'Université Section-Lettres, couverture de cul-de-lampe réalisé par Liliane Marco, 1978, 46 p.
- *Les Cahiers de l'amitié Henri Bosco n°16*, Université de Nice Bibliothèque de l'Université Section-Lettres, couverture de cul-de-lampe réalisé par Liliane Marco, 1978, 58 p.
- *Les Cahiers de l'amitié Henri Bosco n°17*, Université de Nice Bibliothèque de l'Université Section-Lettres, couverture de cul-de-lampe réalisé par Liliane Marco, 1979, 61 p.
- *Les Cahiers de l'amitié Henri Bosco n°18*, Université de Nice Bibliothèque de l'Université Section-Lettres, couverture de cul-de-lampe réalisé par Liliane Marco, 1979, 46 p.
- *Les Cahiers de l'amitié Henri Bosco n°19/20*, Edisud, 1980, 83 p.
- *Les Cahiers Henri Bosco n°25, L'amitié Henri Bosco*, Publié avec le concours du centre national des Lettres et de la ville de Nice (Comité Doyen Jean Lépine), Diffusion Edisud, La Calade, Aix-en-Provence, France, 1985, 197 p.
- *Les Cahiers Henri Bosco n°26, L'Amitié Henri Bosco*, Publié avec le concours du Centre national des Lettres et du Conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur Office régional de la Culture, Diffusion Edisud, La Calade, Aix-en-Provence, France, 1986, 181 p.
- *Le Réel et l'imaginaire dans l'œuvre d'Henri Bosco*, Colloque international le 14 et 15 Mars 1975, à la Bibliothèque de l'Université, Section Lettres, 100 Brd Edouard Herriot - 06200 Nice.

7- Thèses et travaux universitaires consultés

- ARONSSON, Mattias, *La Thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Suède, 2008, 203p.
- BAUDRY, Robinson ; JUCHS, Jean-Philippe, *Définir l'identité, Hypothèses 2006: Travaux de l'école doctorale d'histoire de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne*, Publications de la Sorbonne, 2007, 448 p.
- DIONNE, Marie Eve, *Nom propre et roman chez Suzanne Jacob*, mémoire présenté à la faculté des études supérieur en vue de l'obtention du grade M.A en littérature de langue française, Mai 2013, Université de Montréal. P. 1, https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/10291/Dionne_Marie-Eve_2013_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y.
- FERENT, Simona-Veronica, *Le JE et l'AUTRE, ou comment l'altérité répond à l'identité Questionnements chez Marthe Bibesco Isvor, le pays des saules et Le Perroquet Vert*, Thèse soutenue à l'Université de Limoges École Doctorale N° 375 - Sciences de l'Homme et de la Société Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Équipe de recherche EA 4246 - Dynamiques et enjeux de la diversité, le 31 mai 2010.
- GAGNE-GIGUERE, Suzanne, *La Maison et sa valeur dramatique dans les romans d'Henri Bosco*, Thèse soutenue à l'Université de Graduate Studies and Research Mc Gill University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, October 1971.
- GROBOST, Aline, *Pour Une Socio-anthropologie des secrets de famille L'impact du mythe familial sur la socialisation de l'individu par la révélation d'un secret*, Thèse

soutenue à l'Université de Franche-Comté école doctorale «langages, espaces, temps, sociétés », le 14/12/2012.

- MAURUD MÜLLER, Hélène, *Filiation et écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*. Littérature. Thèse soutenue à l'Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 2009. French.

- M'BENGUE, Adama, *Construction du personnage et de l'identité dans les romans de Pirandello et Svevo*. Littératures. Thèse soutenue à l'Université Paul Valéry - Montpellier 3, 2011. Français, sous la direction de Gabellone, Pascal Diawara, Ibrahima.

- MEYER-BOLZINGER, Dominique, *La Maison : un lieu de mémoire ?*, Thèse soutenue à l'Université de Haute Alsace Mulhouse.

-TRESCH, Nathalie, *Une Approche de l'identité et de la responsabilité chez Emmanuel Carrère et Albert Camus*, Thèse soutenue à l'Université d'Islande, 2010, http://sprak.gu.se/digitalAssets/1337/1337207_--16-tresch---ma-thesis.pdf.

- WATIN, Michel, *Approche anthropologique de l'espace domestique à La Réunion*, Humanities and Social Sciences. Thèse soutenue à l'Université de la Réunion, 1991. French.

8- Dictionnaires

- CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain, *Le Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Editions Robert Laffont S.A et Editions Jupiter, Bouquins, Paris, 1982, 1060 p.

- FELICE, Fortunato Bartolomeo De, *Encyclopédie, ou dictionnaire universel raisonné des connaissances humaines. Tome XXII. Gou-Heg*, Bibliothèque Nationale de la République Tchèque, 1773 p.

9- Articles

- BUIS, Roger, *Henri Bosco, un écrivain pour notre époque*, disponible sur : plasticites-sciences-arts.org/PLASTIR/Buis.pdf.

- BERGEZ, Daniel, *La Critique thématique*, in *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire, études collectives* sous la direction de Daniel Bergez, Édition Armand Colin (deuxième édition), Paris, 2002, 224 p.

-CHIKHI Nesrine, *L'Identité du personnage, contrastant avec son univers*, article par : GOVILLOT Louise, Lemerrier Bénédicte, Julie TABET, TABET Sophie, Publié : 27 novembre 2014,. <http://www.lfay.com.vn/L-identite-du-personnage-contrastant-avec-son-univers>.

- DEROUESNE, Christian ; OPPENHEIM-GLUCKMAN, Hélène ; ROUSTANG, François, *Inconscient*, Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 5 août 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/inconscient>.

- FABRE, Paul, *Théorie du nom propre et recherche onomastique*, Article, Cahiers de praxématique [En ligne], 8 | 1987, document 1, mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://praxematique.revues.org/1383>.

-GIRAULT, Claude, *Regard sur l'œuvre d'Henri Bosco*. <http://henribosco.free.fr/textes/regard.html>.

- VRYDAGHS, David, *Le Récit de filiation dans la littérature contemporaine*, *Acta fabula*, vol. 9, n° 7, Notes de lecture, Juillet-Août 2008, URL : <http://www.fabula.org/acta/document4455.php>, page consultée le 15 mai 2017.

10- Interview et documentaire sonore

- Interview de TISSERON, Serge, sur le poids des secrets de famille, par Nicolas JOURNET disponible sur : https://www.scienceshumaines.com/le-poids-des-secrets-de-famille_fr_12501.html

-Documentaire sonore : Une Vie une œuvre : Henri Bosco, Par Françoise ESTEBE - Avec Claude Girault - Réalisation Christine BERLAMONT, le 27 Juillet 1995, disponible sur : www.franceculture.fr/recherche?q=henri+bosco.

RESUME EN TROIS LANGUES

Résumé

Si la production romanesque d'Henri BOSCO se compose de romans éclectiques, ils se rapprocheraient par une parenté thématique et lexicale qui fonde l'unité de l'œuvre autour d'une vision du monde. C'est dans cette perspective que l'œuvre dévoile l'identité du personnage par le truchement du jeu de l'écriture autour du pivot familial. L'univers domestique en général et celui de la famille en particulier, occupant une place primordiale dans ses romans, dénote d'une conception esthétique originale. Cette conception suppose que le personnage serait en quête d'une identité qui se définirait au gré de repères familiaux ou de référents domestiques.

Afin de vérifier la pertinence de ces hypothèses, l'approche thématique s'avère judicieuse aux fins de hiérarchiser d'abord et d'établir ensuite les corrélations nécessaires entre les thèmes principaux ayant trait à l'univers domestique et les retombées identitaires qui s'y apparentent. L'étude des procédés narratifs constitue également l'outil qui permet le repérage des marques identitaires à connotation familiale.

Mots clef : Identité, relation familiale, univers domestique, filiation, thème, personnage, représentation.

Abstract

If Henri BOSCO's novelistic production consists of eclectic novels, they would come together by a thematic and lexical kinship that founds the unity of the work around a vision of the world. It is in this perspective that the work reveals the identity of the character through the game of writing around the family hub. The domestic universe in general and that of the family in particular, occupying a primordial place in his novels, denotes an original aesthetic design. This conception assumes that the character would be looking for an identity that would be defined according to family references or domestic references.

In order to verify the relevance of these hypotheses, the thematic approach proves to be judicious for the purpose of prioritizing first and then establishing the necessary correlations between the main themes relating to the domestic universe and the identity repercussions that occur relate to it. The study of narrative processes is also the tool that allows the identification of identity marks with family connotation.

Key words: Identity, family relationship, domestic universe, filiation, theme, character, representation.

ملخص

إذا كان إنتاج رواية هنري بوسكو يتكون من روايات انتقائية ، فإنهم سيجتمعون مع قرابة موضوعية ومعجمية تؤسس وحدة العمل حول رؤية للعالم. ومن هذا المنظور ، يكشف العمل عن هوية الشخصية من خلال لعبة الكتابة حول محور الأسرة. إن الكون الداخلي بشكل عام وعائلة الأسرة على وجه الخصوص ، التي تحتل مكاناً أساسياً في رواياته ، يدل على التصميم الجمالي الأصلي. يفترض هذا المفهوم أن الشخصية ستبحث عن هوية يتم تحديدها وفقاً لمراجع العائلة أو المراجع المحلية.

من أجل التحقق من ملاءمة هذه الفرضيات ، يثبت النهج المواضيعي أن يكون حكيماً لغرض تحديد الأولويات أولاً ثم تأسيس الارتباطات الضرورية بين الموضوعات الرئيسية المتعلقة بالكون المحلي ومضاعفات الهوية التي تحدث. تتصل بها. دراسة العمليات السردية هي أيضاً أداة تسمح بتحديد علامات الهوية مع دلالة الأسرة.

الكلمات المفتاحية : الهوية ، العلاقة الأسرية ، الكون الداخلي ، البنية ، الموضوع ، الشخصية ، التمثيل.

TABLE DES MATIERES

DEDICACES.....	**
REMERCIEMENTS.....	**
INTRODUCTION GENERALE.....	1-12
PREMIERE PARTIE : Imaginaire domestique et familial.....	13-138
PREMIER CHAPITRE : L'univers domestique.....	14-52
Introduction.....	15
1- L'espace domestique.....	16
2- La description chez BOSCO.....	18
3- La fonction symbolique de la description.....	21
3-1 La symbolique du feu.....	22
3-2 La symbolique des couleurs.....	27
4- Portrait du personnage.....	29
5- La description de la lampe.....	36
6- Description des lieux.....	39
7- La mémoire filiale ou ancestrale des objets.....	41
8- La solitude du personnage.....	45
9- Le personnage féminin.....	49
Conclusion	52
DEUXIEME CHAPITRE : Le roman familial.....	53-82

Introduction	54
1- Mode d'écriture de BOSCO.....	56
2- L'isotopie familiale.....	59
3- Le secret de famille.....	62
4- Choix des personnages.....	65
4-1 La tante.....	66
4-2 L'oncle et le grand-oncle	68
4-3 L'absence des parents.....	70
4-4 La figure du frère.....	72
5- L'entourage du personnage.....	74
6- Relations fraternelles.....	79
Conclusion	81

TROISIEME CHAPITRE : Filiation cyclique des personnages.....83-112

Introduction	84
1- Les situations récurrentes.....	85
1-1- Evolution du personnage de la tante.....	85
1-2- La fugue et l'aventure.....	88
1-3-Délire et altérité du personnage.....	91
1-4-La vie à la campagne.....	95
1-5-L'activité onirique.....	98
1-6-L'isotopie de l'eau.....	100
1-7-Le lieu de culte.....	103
1-8-Le thème de la convalescence.....	107

1-9-L'univers rustique.....	109
Conclusion	112

QUATRIEME CHAPITRE : L'héritage familial.....113-138

Introduction.....	114
1- Héritage immatériel.....	116
2- Héritage matériel.....	121
3- Héritage onomastique.....	127
4- Héritage de Balandran.....	132
5- Héritage ancestral.....	134
Conclusion	138

DEUXIEME PARTIE : Constructions et significations

identitaires.....	139-253
--------------------------	----------------

PREMIER CHAPITRE : L'identité fictionnelle.....140-158

Introduction.....	141
1- L'identité.....	141
2- Identité et milieu.....	144
3- La solitude du personnage.....	146
4- Le retour aux origines.....	148

5- Le rêve et ses significations.....	150
6- Le secret.....	155
7- Une identité en construction.....	157
Conclusion	158

DEUXIEME CHAPITRE : Anthroponymie romanesque.....159-183

Introduction	160
1- La manifestation du nom.....	160
2- Le nom et ses significations.....	163
3- La formation des noms romanesques.....	169
4- L'analyse syntaxique.....	171
5- Nom et identité.....	173
6- Les surnoms.....	177
7- Personnages secondaires identifiés.....	178
8- Les personnages anonymes.....	181
Conclusion	183

TROISIEME CHAPITRE : La symbolique des objets domestiques chez BOSCO.....184-217

Introduction	185
1- La nourriture et sa symbolique.....	187
2- La symbolique du bois.....	192
3- Le symbole de la rivière.....	196
4- La symbolique des couleurs.....	200

4-1 La couleur bleue.....	201
4-2 La couleur blanche.....	204
4-3 La couleur verte.....	206
4-4 La couleur noire.....	209
5- Le symbole de la nature et de la nuit.....	211
Conclusion	216

QUATRIEME CHAPITRE : La symbolique de la maison.....218-253

Introduction.....	219
1- Maison et solitude.....	220
2- La maison et le personnage.....	222
3- Les attributs de la maison.....	226
4- L'influence de la maison bosquienne.....	227
5- La maison imaginaire.....	231
6- La maison, lieu d'exile	233
7- L'écriture bosquienne.....	236
8- Espace domestique et rapports filiaux.....	238
9- La lampe de la maison.....	239
10- Maison d'enfance et maison romanesque.....	241
11- Les représentations de la maison.....	243
12- Le mystère dans la maison.....	247
13- La maison vecteur d'identité.....	250
Conclusion	253

CONCLUSION GENERALE.....254-259

BIBLIOGRAPHIE.....260-273

RESUME EN TROIS LANGUES.....274-277

1- Résumé.....275

2- Abstract.....276

3- ملخص.....277

Résumé

Si la production romanesque d'Henri BOSCO se compose de romans éclectiques, ils se rapprocheraient par une parenté thématique et lexicale qui fonde l'unité de l'œuvre autour d'une vision du monde. C'est dans cette perspective que l'œuvre dévoile l'identité du personnage par le truchement du jeu de l'écriture autour du pivot familial. L'univers domestique en général et celui de la famille en particulier, occupant une place primordiale dans ses romans, dénote d'une conception esthétique originale. Cette conception suppose que le personnage serait en quête d'une identité qui se définirait au gré de repères familiaux ou de référents domestiques.

Afin de vérifier la pertinence de ces hypothèses, l'approche thématique s'avère judicieuse aux fins de hiérarchiser d'abord et d'établir ensuite les corrélations nécessaires entre les thèmes principaux ayant trait à l'univers domestique et les retombées identitaires qui s'y apparentent. L'étude des procédés narratifs constitue également l'outil qui permet le repérage des marques identitaires à connotation familiale.

Mots clef : Identité, relation familiale, univers domestique, filiation, thème, personnage, représentation.

Abstract

If Henri BOSCO's novelistic production consists of eclectic novels, they would come together by a thematic and lexical kinship that founds the unity of the work around a vision of the world. It is in this perspective that the work reveals the identity of the character through the game of writing around the family hub. The domestic universe in general and that of the family in particular, occupying a primordial place in his novels, denotes an original aesthetic design. This conception assumes that the character would be looking for an identity that would be defined according to family references or domestic references.

In order to verify the relevance of these hypotheses, the thematic approach proves to be judicious for the purpose of prioritizing first and then establishing the necessary correlations between the main themes relating to the domestic universe and the identity repercussions that occur relate to it. The study of narrative processes is also the tool that allows the identification of identity marks with family connotation.

Key words: Identity, family relationship, domestic universe, filiation, theme, character, representation.

ملخص

إذا كان إنتاج رواية هنري بوسكو يتكون من روايات انتقائية ، فإنهم سيجتمعون مع قرابة موضوعية ومعجمية تؤسس وحدة العمل حول رؤية للعالم. ومن هذا المنظور ، يكشف العمل عن هوية الشخصية من خلال لعبة الكتابة حول محور الأسرة. إن الكون الداخلي بشكل عام وعائلة الأسرة على وجه الخصوص ، التي تحتل مكانًا أساسيًا في رواياته ، يدل على التصميم الجمالي الأصلي. يفترض هذا المفهوم أن الشخصية ستبحث عن هوية يتم تحديدها وفقًا لمراجع العائلة أو المراجع المحلية. من أجل التحقق من ملاءمة هذه الفرضيات ، يثبت النهج المواضيعي أن يكون حكيمًا لغرض تحديد الأولويات أولاً ثم تأسيس الارتباطات الضرورية بين الموضوعات الرئيسية المتعلقة بالكون المحلي ومضاعفات الهوية التي تحدث. تتصل بها. دراسة العمليات السردية هي أيضا أداة تسمح بتحديد علامات الهوية مع دلالة الأسرة.

الكلمات المفتاحية : الهوية ، العلاقة الأسرية ، الكون الداخلي ، البنية ، الموضوع ، الشخصية ، التمثيل.