Le Paysage bosquien dans la trilogie d'Hyacinthe

Alain Tassel

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/11785>

DOI : 10.4000/narratologie.11785

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1996

Pagination : 101-114

ISSN : 0993-8516

Référence électronique

Alain Tassel, « Le Paysage bosquien dans la trilogie d'Hyacinthe », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 7 | 1996, mis en ligne le 03 mai 2021, consulté le 05 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/11785> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.11785>

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2021.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Le Paysage bosquien dans la trilogie d'Hyacinthe

Alain Tassel

- 1 La nature occupe une place centrale dans l'œuvre d'Henri Bosco où se déploient les paysages de Provence qui s'épanouissent au confluent du Rhône et de la Durance, entre la Camargue et les Basses-Alpes. Bosco a hérité de la vigueur de ces fleuves, il a retrouvé dans « son sang l'odeur et la vivacité de ces eaux roulant violemment des montagnes »¹. Dès son enfance, il a entretenu un commerce étroit avec la campagne avignonnaise, par la suite il s'est plu à parcourir les terres du Luberon, un espace marqué par la sauvagerie des éléments et propice à l'essor de l'imaginaire.
- 2 Cette œuvre romanesque est née de la fascination de l'écrivain pour la nature. Quelques lignes extraites de son *Diaire* suffiront à le montrer : « J'ai souvent écouté parler la terre, j'ai cru à des rumeurs naturelles d'arbres et d'eaux, de vents, de tonnerre lointains... J'ai fini par en dégager un langage »². Une courte notice biographique que Bosco a lui-même rédigée en 1972 témoigne du rôle décisif qu'il attribue à l'espace dans son inspiration : « Toute œuvre de quelque importance est toujours l'expression d'une nature, celle de son créateur. Ce sont ses propres forces qui l'animent. J'en reconnais trois dans mon œuvre : mon sang, mon pays natal, mon expérience du monde. (...) Il faut un corps pour maintenir une âme. Ce corps c'est la Provence, et, dans la Provence, d'abord une ville illustre et ancienne, Avignon. Ensuite, une montagne. (...) On l'appelle le Luberon. Elle est située en Haute-Provence. Elle a été pour moi, quand je l'ai découverte, vers ma trentième année, un de ces lieux dont la présence saisit brusquement l'esprit et le cœur, sans qu'on sache pourquoi. Impression de mystère intense, il y avait là un secret. »³
- 3 L'espace naturel joue un rôle décisif, fondateur dans l'élaboration romanesque. Un paysage s'impose à l'écrivain et stimule son imagination. C'est sur cette première donnée que se greffent les personnages, que se découpent les linéaments de l'intrigue. Ce processus créatif, Henri Bosco l'a lui-même mis en lumière à propos de la genèse d'*Hyacinthe* : « J'ai étalé sous mes yeux un paysage de neige et j'ai attendu ce qui allait survenir : un homme peut-être ? ou un animal ? Y aurait-il des empreintes dans la

neige ? Dès qu'un événement s'est produit, je ne sais plus lequel, l'histoire a commencé de s'écrire »⁴.

- 4 Ainsi, les Alpilles, l'alternance des saisons, les variations climatiques inspirent à Bosco de saisissantes représentations de l'espace comme celle du fleuve dans *Malicroix*. Or, certains spécialistes de l'œuvre de Bosco estiment que ces séquences textuelles ne peuvent être assimilées à des pauses du récit, à des morceaux descriptifs tels qu'on les trouve sous la plume d'un Flaubert ou d'un Zola. Michel Mansuy note que, chez Bosco, « le paysage est pratiquement partout mais nulle part à l'état pur »⁵, et, selon Jean Onimus, « il n'y a pas de description chez Bosco (...) il s'agit d'impressions »⁶.
- 5 Quels sont donc les principes esthétiques qui régissent l'écriture de l'espace et suscitent cet effet de lecture ? Quels sont les desseins qui guident l'écrivain dans sa pratique descriptive telle qu'on peut l'observer dans le cycle d'Hyacinthe formé par *L'Ane Culotte* (1937), *Hyacinthe* (1940), et *Le Jardin d'Hyacinthe* (1945) ? Pour apprécier la spécificité du paysage bosquien, il paraît fructueux d'examiner le système des lieux, la toponymie avant d'interroger les modalités de leur insertion, de leur organisation et de leur présentation. Il s'agira enfin d'appréhender les propriétés, les pouvoirs de ces paysages, de définir notamment les relations qu'ils tissent avec les personnages.

SYSTÈME DES LIEUX ET TOPONYMIE

- 6 Le système des lieux du cycle d'Hyacinthe obéit à une organisation binaire. Dans *L'Ane Culotte*, la bipartition de l'espace régit aussi bien la configuration des lieux que leurs significations symboliques. Le Pont de la Gayolle dessine une ligne de partage entre les Basses-Terres et les Hautes-Terres. Du côté de Peïrouré, village de Constantin Gloriot, de Réalpanier et de Caveterre, le monde de la nature humanisée, des conventions sociales. Du côté des lieux élevés et de Belles-Tuiles, domaine de M. Cyprien, le monde de la forêt, de la nature sauvage, de l'inconnu. Une nette opposition se dessine entre les terres cultivées, un espace clos, géométrique, marqué par le respect des rituels, le souci de l'ordre, et les paysages ouverts, âpres et accidentés des Hautes-Silves, synonymes de mystère, d'aventure et de liberté.
- 7 *Hyacinthe* est construit autour de la tension qui s'instaure entre deux domaines situés sur le plateau de Saint-Gabriel : La Commanderie, la maison du narrateur anonyme, et la Métairie de La Geneste, un domaine farouche, secret et mystérieux, où s'affairent un ermite et deux domestiques. Objet de la surveillance inquiète du narrateur-guetteur, La Geneste représente un monde ambivalent, porteur de dangers et d'espoirs.
- 8 Dans *Le Jardin d'Hyacinthe*, c'est sur le territoire des villages de Sancergues et des Amélières que sont situés respectivement le mas du Liguset, propriété de Frédéric Méjean, et la ferme des Borisols. Si, au village des Amélières est attachée une sérénité rustique, la ferme des Borisols figure un bonheur simple qui puise ses sources notamment dans le sens de l'hospitalité et de la convivialité. C'est une relation fondée sur la réciprocité de l'estime et sur l'échange des services qui se noue entre les propriétaires des deux domaines.
- 9 Enrichie par d'authentiques noms de lieux, la toponymie du cycle d'Hyacinthe est également modelée par l'imagination de l'écrivain : elle témoigne du travail de transposition romanesque. Bosco utilise des termes qui renvoient à des référents réels. Ceux-ci désignent des localités situées dans la région qui s'étend entre le Rhône et la

Durance. Ainsi sont nommés dans *L'Ane Culotte* Auribeau, une petite localité sise au Nord-Est de Sivergues (Auribeau est aussi le nom d'un village des Basses-Alpes et des Alpes-Maritimes) et Costebelle, un lieu-dit du Luberon. Dans *Hyacinthe* figurent Silvacane, site d'une célèbre abbaye du canton de Lambesc et le plateau de Saint-Gabriel. Ce plateau ne correspond pas à une aire géographique bien définie. Forgé par l'écrivain, il doit peut-être son nom à une église Saint-Gabriel située à quelques kilomètres au Sud-Est de Tarascon. Par ailleurs, Bosco emprunte des noms de lieux d'autres régions : Sancergues, une commune du Cher ou La Claparède, un hameau de l'Aveyron. Enfin, choisissant ses toponymes pour leurs consonances rustiques et provençales, il procède régulièrement à des transferts. Situé dans le massif du Luberon, le village de Réalpanier emprunte son nom à un quartier d'Avignon et celui de Peïrouré à un hameau situé près de Lourmarin. L'élaboration de la carte imaginaire résulte d'une redistribution des données géographiques réelles.

- 10 Les toponymes choisis désignent des particularités topographiques (Costebelle, Caveterre). Ils réfèrent aussi aux caractéristiques chromatiques du paysage tout en se chargeant d'une dimension symbolique. En automne, le Sud du Luberon se pare de couleurs éclatantes, lumineuses. Deux toponymes de *L'Ane Culotte*, Peïrouré (pierre dorée) et Auribeau (la vallée d'or) suggèrent les teintes mordorées qui recouvrent ces terres. Cette coloration transfigure les paysages du Luberon, leur confère un charme envoûtant et magique auquel Bosco a toujours été sensible, comme il l'a confié au journaliste Robert Ytier : « (...) en automne, il y a toutes ces vignes et tous ces arbres fruitiers qui rougissent, qui blondissent, qui représentent une espèce de pays d'or. Il y a de l'or de tous les côtés. Alors, c'est le plaisir des yeux et de l'âme »⁷. Mais ces toponymes dépassent leur simple fonction d'identification. Elus également en vertu d'une motivation indirecte, ils symbolisent, à l'exemple de Réalpanier (« panier royal ») la fertilité et la productivité des Basses-Terres. La géographie romanesque ne se réduit pas à un espace cartographique, à une série de localités identifiables. Elle est le fruit d'une démarche syncrétique qui associe à des toponymes fictifs des noms de lieu localisables. Tout en assurant un ancrage géographique, l'élaboration toponymique construit un espace original et évocateur. Au demeurant, le nom propre figure parmi les ressources les plus efficaces de l'illusion romanesque. Par un effet de contiguïté, les toponymes réels entraînent dans leur sillage les noms de lieux imaginaires, les dotent d'un pseudo-référent géographique.
- 11 Mais la réussite de Bosco tient moins à ce réalisme nominal qu'au soin apporté à l'écriture de l'espace. Il convient donc de recenser et d'évaluer les modalités d'insertion, d'organisation et de présentation du paysage.

L'ÉCRITURE DE L'ESPACE

- 12 Dans ces trois romans, l'énoncé du thème-titre, ce que Philippe Hamon nomme le pantonyme, joue le rôle de signal démarcatif, ouvre, précède la séquence descriptive. L'un des premiers paysages de *L'Ane Culotte*, celui formé par les bois de chênes verts et par les collines des Hautes-Terres, s'insère dans le récit à la faveur de l'évocation des songes de Constantin Gloriot : « Je me contentai donc de rêver chaque jour au pont de la Gayolle »⁸. Les constructions de son imagination sont nourries par des pérégrinations solitaires et par de longues périodes d'observation : « (...) il m'arrivait parfois de courir tout seul, en cachette, jusqu'au torrent ; et là, assis sur le parapet du vieux pont, je

passais une heure ou deux à regarder cette route sauvage qui conduisait vers les forêts »⁹. Ce passage illustre l'une des spécificités du roman bosquien : la référence à l'activité du personnage, à son observation ne précède pas la mention du thème-titre mais s'insinue dans la séquence descriptive.

- 13 Le plus souvent, le paysage est perçu par un personnage qui l'explore, le découvre au fil de son cheminement. La description ambulatoire est alors rythmée par le franchissement d'étapes décisives, par la notification de la progression de Constantin Gloriot et de ses arrêts, comme dans la seconde description de la montagne du « Pays défendu » : « Je descendais vers la Gayolle... Je m'arrêtai... Je passai le pont... Je débouchai sur le bord d'une clairière... Je n'osais avancer »¹⁰. Dans *Hyacinthe*, la description du plateau de Saint-Gabriel est narrativisée. Le paysage est perçu, nommé et dépeint par le narrateur, un observateur curieux et mobile, féru de botanique : « ... 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 et qu'une ligne basse mais compacte de forêts bleuâtres sépare du village le plus proche »¹¹. L'itinéraire du personnage motive la désignation et la caractérisation des lieux.
- 14 Les descriptions du *Jardin d'Hyacinthe* sont, pour la plupart, dramatisées. C'est la progression de Frédéric Méjean sur le chemin conduisant de la bergerie à la montagne de l'Escal (*JH* pp. 186-187) ou dans les bois du Liguset qui justifie la description. Celle-ci s'intègre au récit, se déploie parallèlement à la relation de l'avancée du personnage : « J'atteignis la forêt avant le lever du soleil. J'y pénétrai par un ravin tapissé de lierre et de clématites, où jamais jusqu'alors je n'étais entré. Deux cents mètres plus loin il s'arrondissait en vallon. Le sol s'aplanissait entre des pentes douces où jaillissaient de grands arbres. Au milieu de l'yeuse et du pin, communs à nos pays, croissaient, de façon insolite, des essences rares chez nous »¹². Le caractère dynamique de cette description ambulatoire procède à la fois de son amorce narrative et de l'utilisation de prédicats fonctionnels.
- 15 Mais la séquence descriptive se libère parfois du tissu narratif pour bénéficier d'une certaine autonomie. Alors l'interruption de la progression du personnage joue le rôle d'un signal introducteur : l'arrêt du mouvement suivi de l'inscription du thème-titre introduit par exemple la première description de la bastide de Belles-Tuiles : « Cet arrêt m'avait réveillé. Devant moi s'étendait une aire blanche taillée dans le calcaire.
- 16 Par-delà une haie d'aubépines, on voyait une petite bastide. Le toit d'argile sortait à peine de la terre »¹³.
- 17 Le narrateur d'*Hyacinthe* choisit des postes d'observations privilégiés : il entre dans le verger de la Commanderie et se cache sous les arbres pour considérer avec attention les premières manifestations de l'orage. Puis, il s'avance sur le plateau, s'arrête à découvert pour bénéficier d'une vue panoramique avant de rejoindre une cabane située parmi les étangs. Chaque halte motive une nouvelle expansion descriptive. Le principal protagoniste du roman éprouve une prédilection pour les emplacements protégés qui lui permettent d'observer le paysage lacustre sans être vu : il s'installe dans une « crypte de feuillages » ou « au milieu des roseaux »¹⁴.
- 18 En définitive, le syntagme-introducteur type de la description réaliste-naturaliste décrit par Philippe Hamon ne se rencontre que rarement sous sa forme élémentaire, celle qui résulte de la conjonction d'un personnage focalisateur, d'une pause, d'une

activité perceptive exercée dans un milieu transparent et de la mention de l'objet de la description. Cette opération d'ancrage affecte a priori l'évocation du paysage situé à proximité de la maison de Silvacane dans l'avant-dernier chapitre de *Hyacinthe*. Allongé sur un lit, le personnage contemple le site naturel par la porte de la chambre : « La porte était restée ouverte. Du lit, on voyait la Terrasse »¹⁵. Or, ce système démarcatif n'introduit pas la représentation de l'espace environnant. L'observation ponctuelle s'efface au profit de la diffusion d'un savoir nourri par une longue expérience de l'interaction des éléments naturels : « car je sais, pour avoir passé bien des nuits à la belle étoile que l'apparition de la lune agite les nappes de l'air »¹⁶. A la faveur d'un effet de contraste, se déploie la description d'un paysage nocturne métamorphosé par l'action de la lune. Les phénomènes naturels induits par la clarté lunaire prennent alors un caractère intemporel : « L'esprit d'ombre, au contact des premières lueurs, cède, s'efface ; et l'être profond de la terre est attiré soudain du plus noir de ses antres, comme une marée ascendante, vers l'espace où circule la laiteuse clarté de la lune ; les eaux croissent aux fontaines ; la sève brise les veines végétales ; l'argile se gonfle ; les rocs craquent et les bêtes, dans leurs terriers s'étirent de plaisir en sentant affluer à leurs mufles sauvages l'odeur amère de leur propre sang »¹⁷. Ainsi, le mode de lecture de la description réaliste-naturaliste lié à la présence du syntagme introducteur est d'abord sollicité, pour être aussitôt soumis aux inflexions du romancier, qui fournit d'autres points d'ancrages susceptibles d'aider le lecteur à s'orienter dans l'univers spatial.

- 19 L'organisation de l'espace représenté est souvent tributaire de la position et du déplacement de l'instance perceptive. Les principaux sites du plateau de Saint-Gabriel sont ainsi distribués en fonction des points cardinaux, d'un itinéraire Est-Nord-Est balisé par deux repères : la route d'Orgeval et les étangs. Aux indications topographiques s'ajoutent fréquemment des marqueurs temporels, comme dans la description du plateau de Claparède, puis de la combe qu'explore Frédéric Méjean. Les organisateurs spatiaux ventilent les différents éléments du paysage en fonction de l'étendue du champ visuel, selon une perspective frontale et latérale, puis verticale : « De loin en loin... au-delà... d'abord... puis... plus j'allais de l'avant... à ma gauche... En haut... En bas »¹⁸. De même dans *Hyacinthe*, la traversée de la Déonne ou l'ascension du col de Blaquièrè donnent lieu à des séquences descriptives où les données spatiales sont égrenées au fil de la progression.
- 20 Il n'est pas rare que la description vise à créer un effet de perspective, à donner l'illusion de la profondeur. Au début du *Jardin d'Hyacinthe*, Frédéric Méjean décrit la ferme des Borisols blottie au pied des contreforts du Puyreloubes. Son regard se porte ensuite sur la configuration des lieux situés au second plan, puis à l'arrière-plan du tableau. Les organisateurs spatiaux distribuent les éléments du paysage en fonction de leur éloignement : "En dessous du verger, la vigne. (...) Entre deux pinèdes, plus bas, on découvre un mamelon brun, puis des terres, et au loin deux ou trois métairies qui touchent à la plaine, au fond de laquelle serpente, le long de quelques peupliers, entre des oseraies et de grands bouquets de saules, le lit plat, caillouteux d'une rivière (...). Au-delà des collines bleues. (...) Enfin, très loin au Sud une grande table de pierre qui tombe droit en éperon et qui offre aux vents un lieu pur d'où l'on voit les Alpes et la mer (...)»¹⁹. L'ordonnancement des plans redouble, sur le mode de la représentation, les profondeurs successives de l'exploration par le regard perceptif.

- 21 Dans le *Jardin d'Hyacinthe*, l'exploration des bois du Liguset par Frédéric Méjean fournit un exemple éclairant des procédures de composition de la description-ambulatoire : « L'aube pointait. Aucun rayon à l'Orient n'avait franchi les crêtes. Mais une lueur aurorale, derrière les sommets des Alpes, éclairait le ciel. Bientôt le pic de l'Escal apparut ; puis il se teinta. S'élevant des vallons bleuâtres les vapeurs qui fumaient au flanc de la montagne voilaient les forêts de chênes, profondes, humides et le mouvement de l'air matinal apportait l'odeur amère des essences fraîches ... »²⁰. Dans un premier temps, le personnage dirige son regard vers les lointains. Le romancier crée une perspective optique par le jeu des couleurs, par le bleuissement de l'arrière-plan du tableau qui devient une zone de rêverie et de mystère. Puis les différentes étapes de la marche introduisent la description du ravin, du vallon et des clairières, motivent la dénomination des espèces d'arbres. Frédéric Méjean découvre le bois du Liguset en même temps que le lecteur. La description ambulatoire s'accompagne d'une perspective en approche apte à assurer la perception de la distance en profondeur. L'évocation des abords de la maison de Silvacane illustre l'intérêt de cette technique : « A droite du logis, qui était bas et long, une prairie en pente s'en allait vers un immense miroir d'eau. Et de hautes allées creusées entre les chênes ouvraient sur l'autre bord de l'étendue liquide, dont nul souffle ne ridait la pureté, un pays bleu et brun de collines et de masses arborescentes qui déjà s'enfonçait, avec ses vapeurs et ses émanations de racines, d'écorces et de feuilles vivaces, dans les premières ombres »²¹. L'effet de profondeur tient à la fois à la dynamisation de la nature et à l'utilisation d'une palette de procédés chromatiques : choix et modulation des couleurs, recours au clair-obscur. Au premier plan s'impose une lumière née du miroitement de l'eau, à l'arrière-plan par un effet de perspective aérienne les vers deviennent plus gris et s'estompent. Cette disposition des couleurs est propre à capter les effets les plus fugitifs, à évoquer l'épaississement du voile atmosphérique.
- 22 Dans la description ambulatoire les coordonnées spatiales sont fréquemment mêlées à la restitution des perceptions du personnage focalisateur. Ainsi le récit de la progression de Frédéric Méjean dans le village des Amélières s'enrichit-il d'une série de notations visuelles, olfactives, auditives qui s'enchaînent sans souci d'organisation pour suggérer le foisonnement de la vie. La description du ciel du Liguset met en relief ses couleurs, son grain et ses parfums : « Un ciel tendre, lilas, tout proche de la terre, où, quand on soulevait la main, on sentait l'air craquer entre ses doigts. Car c'était un ciel fait uniquement d'air fin et de jeune lumière, enveloppant et velouté, agréable à la joue, bienveillant à l'esprit qui s'y jouait facilement, et doux au cœur qui s'y rafraîchissait. Les vents d'Europe avaient cédé aux souffles de la mer et la tiédeur des eaux montait du Sud en nappes calmes. On voyait, très haut, flotter en légers flocons deux ou trois nuages. Un grand mouvement de parfum tournait lentement dans les vallées et glissait par-dessus les crêtes des collines »²². Cette description sensorielle s'appuie sur une foule de notations visuelles, tactiles, cénesthésiques, thermiques et olfactives. Le souci de conférer un aspect dynamique à la description est rendu sensible par l'intégration des parfums dans « un grand mouvement, » dans « une migration ». Cette moisson d'impressions concourt à la création d'un espace imprégné d'émotions sensuelles.
- 23 En somme, ce sont les descriptions objectives et dépersonnalisées, les purs inventaires que récuse Bosco. Plutôt que de dépeindre les étangs de l'extérieur, le narrateur d'*Hyacinthe* privilégie les notations qui témoignent de l'éveil des sens : « Depuis que j'avais posé la tête contre la terre, je percevais une faible vibration. Elle montait puis

s'atténuait pour reprendre, suivant une cadence lente et à peu près régulière. La surface de l'eau cependant paraissait immobile. Sur le bord nul clapotis. Ce bourdonnement sourd venait d'en bas. Sans doute faisait-il frissonner les nappes inférieures. Je tendis mon bras et touchai l'eau. Elle était tiède »²³. Les caractéristiques des étangs sont choisies et notées en fonction des perceptions du personnage, de sa propre appréhension du milieu naturel. Les aspects du paysage sont restitués par le truchement de la gamme des sens, une gamme très étendue chez Henri Bosco. Ici sont sollicitées tour à tour les sensations kinesthésiques, visuelles, auditives, thermiques et tactiles. Elles témoignent toutes de la présence d'un être, concourent à cet effet d'étrangeté et de mystère qui émane des étangs.

24 L'originalité de l'écriture bosquienne tient aussi aux modalités de présentation du paysage. Ce romancier n'utilise qu'avec parcimonie l'énumération, opération descriptive particulièrement sommaire. Néanmoins, le narrateur de *L'Ane Culotte* prend plaisir à nommer les plantes d'où s'exhalent les parfums qui enivrent l'enfant, les fleurs des clairières, les oiseaux du verger de M. Cyprien : « On entendait le geai batailleur se quereller avec violence, le babil de la pie sur le faite d'un arbre, le pic qui travaillait avec entêtement et cognait du bec contre les vieilles écorces, parfois en éclatant de rire, le torcol tire-langue, la sittelle, le grimpereau à voix flûtée, l'échelette pendue aux parois de quelque ravin, la huppe arrivée des pays chauds (...) »²⁴. L'accumulation de ces noms dépourvus de toute élucidation crée un effet de liste qui concourt à la poétisation du langage descriptif et souligne la splendeur de la nature sauvage. Ces termes rares et étranges contribuent au caractère insolite des Hautes-Terres, un espace merveilleux et fédérateur car, en son sein, se réunissent et s'accordent les espèces les plus diverses. Dans *L'Ane Culotte* la nomenclature des espèces végétales, remarquable par son extension, est dotée d'une fonction indicielle et narrative. Elle éclaire, d'une part, l'envoûtement que les paysages des Hautes-Silves exercent sur l'enfant, et, d'autre part, fournit l'un des motifs à la transgression, au franchissement du pont : « La montagne embaumait. Je ne résistai plus. Je passai le pont »²⁵. Ainsi se dessine l'image d'un narrateur épris de la nature, versé dans la botanique et l'ornithologie, soucieux d'identifier et de nommer toutes les espèces...

25 Mais, le procédé favori de Bosco reste la narrativisation de la description du paysage. Il privilégie donc les circonstances naturelles susceptibles d'insuffler des transformations au paysage comme l'action de la lune sur la forêt dans *Hyacinthe*. La clarté lunaire entraîne l'éveil de la vie. Le paysage s'anime, se transfigure. La désignation de ses composantes s'inscrit avec bonheur dans une description animée, riche en tours pronominaux, en verbes de mouvement qui traduisent le surgissement des forces enfouies de la terre, l'expression du désir le plus fruste, et le déploiement d'une énergie vitale qui, tel un phénomène vibratoire, se propage à toutes les espèces végétales et animales. Le romancier s'emploie à masquer la description, à l'intégrer au mouvement de la narration pour épargner au lecteur l'impression fâcheuse d'immobilité, de stagnation qui lui est attachée. Les éléments du paysage sont très souvent placés en position de sujet de verbes d'actions qui leur confèrent vie, puissance et volonté. Le narrateur de *L'Ane Culotte* donne à voir aussi bien les circonvolutions des racines que la force obscure qui les anime : « Elles se glissent à travers les fentes, soulèvent les pierres, creusent l'argile, mordent, enlacent, étouffent les bancs de calcaire ou de safre, s'enfoncent, tournent, rongent, se gonflent, se perdent dans les profondeurs, cherchent la vie ... »²⁶.

- 26 Henri Bosco maîtrise parfaitement cette technique d'écriture comme l'illustrent les descriptions du paysage provençal soumis à la violence de l'orage : « Et alors en face de moi le ciel craqua. D'un écartèlement de la terre surgit un arbre de feu : un tronc et des branches éblouissantes. Dans un rapide fracas de tonnerre il creva la terre, le ciel et tout s'embrasa. La foudre flamboyait de tous côtés. Des éclats déchiraient le ciel. La terre grondait à mes pieds. Sous ces secousses répétées, cette commotion tellurique s'élargissait en vastes ébranlements »²⁷. La dramatisation de la description est obtenue par la conjonction de nombreux procédés comme l'animation de la flore, et la distribution graduée des signes annonciateurs de l'orage tels que la progression de l'obscurcissement et de la touffeur, le resserrement inexorable de l'espace consécutif aux incursions des masses nuageuses. La description de l'orage revêt l'aspect d'un récit. La narration des transformations du paysage opérées par les nuages atteint alors une dimension épique que renforce le lexique empreint de connotations guerrières.
- 27 Bosco sollicite encore le registre épique dans le dernier volume du cycle d'*Hyacinthe* pour dramatiser la lutte qui oppose l'orage au plateau de Claparède et lui conférer une dimension grandiose : « L'orage, concentré au-dessus de l'Escal, le couvrait de feux verts, violets, rouges. Sous le continuel flamboiement de ces feux, le plateau craquait ; et toutes les forces brûlantes que l'été puis l'automne ardents avaient accumulées sous ce toit minéral s'échappaient maintenant à l'appel des nuages et il en jaillissait non pas des éclairs de tempête, mais une sorte de fulguration bleuâtre qui électrisait tout le plateau. A travers ces nappes de flammes passaient parfois rapidement de lourdes volutes de vapeurs dont les flancs s'illuminaient. L'à-pic éclairé par la foudre tout à coup déchirait l'ombre de son éperon blanc, puis brusquement disparaissait dans les ténèbres. Sur cette proue dressée contre le fort de la tempête tombaient la pluie, la grêle, les nuages, les cris, la foudre et déferlait la grande houle des vents magnétiques d'automne »²⁸. La mise en scène du conflit qui met aux prises la foudre et le plateau rend sensibles les convulsions du paysage soumis à une irradiation, puis à une prodigieuse déflagration. Bosco obtient les effets les plus saisissants en greffant un paysage marin - le tableau d'un vaisseau soumis à la violence de la tempête - sur le paysage terrestre, en animant un référent statique (« l'à-pic ») par le biais de l'image. La vision de l'espace s'enrichit d'une création de l'imaginaire nourrie par la luminosité tourbillonnante, et par les phénomènes électriques propres à l'orage. L'impression dominante est celle d'un monde sans réelles limites entre l'eau, le ciel et la terre. Le texte restitue l'impression reçue, la sensation produite par les irisations de la lumière, par le rayonnement lumineux qui circule entre les éléments du décor. L'expérience immédiate l'emporte sur l'exactitude documentaire. Bosco excelle à représenter le déchaînement spectaculaire des forces naturelles : la peinture de ces paysages terrifiants et sublimes atteint souvent la grandeur d'une fresque épique.

LES PROPRIÉTÉS ET LES POUVOIRS DU PAYSAGE

- 28 La prédilection de Bosco pour la description narrativisée se justifie pleinement par la nature profonde de ce paysage, par l'irruption de l'invisible dans le visible. L'esthétique descriptive a partie liée avec la vision animiste de l'espace. Comme l'a montré Jean-Paul Sartre « une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier »²⁹.

- 29 Ainsi, la montagne, qui marque l'entrée dans le domaine de M. Cyprien est-elle animée par une force mystérieuse qui exerce sur Constantin Gloriot une influence occulte et puissante, analogue à l'attraction, au flux magnétique : « Un brusque élan du sol me porta jusque dans le bois de chênes. Cette terre sauvage me soulevait, d'autre pentes, d'autres tracés s'emparaient de mes pas (...) j'étais enlevé, malgré la roideur des lacets et la sévérité des escalades, virilement, vers cette immense zone aromatique des collines (...) »³⁰. Ce n'est pas le personnage qui prend possession de l'espace, mais la montagne qui entraîne Constantin Gloriot. L'inversion du rapport personnage-paysage crée un effet d'insolite, introduit le merveilleux dans le roman.
- 30 Dès les premières pages d'*Hyacinthe*, le narrateur découvre que le plateau de Saint-Gabriel abrite un principe spirituel : « J'avais reconnu sous ces terres l'étendue d'un site moral (...) l'esprit y repose, il ne se manifeste pas mais il y est »³¹. A ces forces telluriques répondent les forces célestes dont l'énergie destructrice se déploie à travers l'orage. Manifestation d'une puissance invisible, l'orage est dépeint sous les traits d'un être infernal, redoutable et ambigu, qui tient à la fois de l'humain et du divin : « L'esprit qui conduisait l'orage cachait son dessein. (...) Et une volonté maléfique, fixée au centre des éléments, en différait la ruée imminente »³². L'action mortifère de cet être est mis en scène dans la relation de son étreinte avec la terre : « L'orage étouffait la terre. Il pesait sur sa poitrine anxieuse et lentement elle exhalait son souffle, et perdait sa vie, sans même pouvoir haleter »³³. Le narrateur interprète des signes qui renvoient à la vie intérieure et cachée des éléments, à l'esprit qui les anime.
- 31 Dotés d'une sensibilité aigüe, les personnages bosquiens communiquent avec les éléments, appréhendent au delà de la surface des choses la présence subtile et diffuse des forces telluriques. Ils captent et s'approprient l'énergie libérée par les puissances naturelles. L'état de réceptivité active ou passive du moi prélude à une communion avec le paysage. C'est une vigueur virile que la montagne des Hautes-Terres transmet à Constantin Gloriot : « (...) de ces mouvements du sol, de ces chênes nouveaux aux racines torses, passait en moi comme une noire force souterraine »³⁴. Après avoir accédé à l'intimité des éléments naturels, le personnage bosquien s'assimile certaines de leurs propriétés, s'imprègne de leurs vertus.
- 32 Source d'angoisse et de plaisir, l'orage exacerbe la sensibilité du narrateur d'*Hyacinthe*. Il assume aussi une fonction libératrice et régénératrice en faisant affleurer « une puissance vitale »³⁵ enfouie au plus profond de l'être. Comme le montre l'évocation des sortilèges propres aux étangs, ce n'est pas seulement une correspondance mais un échange, une interaction qui s'établit entre le personnage et les éléments extérieurs : « Toute cette masse liquide, sur laquelle semblait flotter l'îlot me pénétrait plus aisément que l'austère rudesse du plateau de Saint-Gabriel. (...) Là je pouvais brancher mon être à quelques uns de ces courants qui traversent le sol sur lequel nous vivons. J'en recevais un surcroît provisoire de vie qui me permettait, hors de toute raison, de me penser moi-même, comme si j'avais été l'esprit des étangs »³⁶.
- 33 Le principal protagoniste de ces romans se livre aux impulsions de la nature qui vivifient ses tendances profondes. La relation privilégiée qui se tisse entre le personnage et le paysage nous rappelle notamment quelques pages du *Centaure* de Maurice de Guérin. On sait que les œuvres de cet écrivain romantique ont toujours figuré parmi les lectures favorites d'Henri Bosco. Maurice de Guérin a vécu « en correspondance avec l'âme de la nature »³⁷, comme il l'écrit dans le *Cahier Vert*. Dans son poème en prose, il décrit l'errance du centaure Macarée qui, sensible à la présence

subtile et diffuse des dieux, s'abandonne à toutes les influences de la nature jusqu'à se sentir partie intégrante de la campagne de Thessalie, jusqu'à se fondre en elle : « Vivant avec l'abandon des fleuves, respirant sans cesse Cybèle, soit dans le lit des vallées, soit à la cime des montagnes, je bondissais partout comme une vie aveugle et déchaînée. (...) la nuit (...), la vie étrangère qui m'avait pénétré durant le jour se détachait de moi goutte à goutte retournant au sein paisible de Cybèle (...) »³⁸. A la recherche effrénée de l'ivresse dionysiaque succède un repliement sur soi doublé d'une entreprise d'introspection. Chez Maurice de Guérin le sentiment de l'existence naît de la communion cosmique.

- 34 Le lit des fleuves ou les tempêtes procurent au centaure une « volupté »³⁹ qui, pour le héros bosquien, procède d'une relation intime avec la terre, d'un contact physique. Étroitement associé au personnage féminin, le refuge mystérieux de Noir-Asile prodigue ses vertus protectrices et nourricières, tout en distillant un plaisir sensuel : « (...) quelquefois, envahi de cette fureur qui tourmente les jeunes corps et qui n'a point d'objet, en proie au désir de connaître, je me ruais contre le sol et, roulé longtemps dans les herbes que soudain je mordais, les mains en sang, la bouche collée à l'argile, je buvais le lait de la Terre »⁴⁰. De même en s'unissant à l'herbe des étangs, le narrateur d'*Hyacinthe* recherche un plaisir physique : « (...) depuis que j'avais découvert les étangs, j'avais repris quelque goût à moi-même. Je savais qu'ils avaient comblé mon vide charnel. (...) plus que jamais, je voulais vivre, jouir de moi, me poursuivre, m'atteindre, me saisir à pleins bras »⁴¹. Le narrateur découvre un espace sensible et vivant, pareil à un organisme ; aussi, le désir physique s'adresse-t-il directement aux éléments.
- 35 La nuit favorise cet échange sensuel avec la terre. Alors le corps se nourrit de ces forces souterraines qui lui communiquent une ivresse païenne : « Pendant ces nuits, on est de la Terre. On se sent de la terre, d'en bas. Mais si ces mouvements de bestialité naturelle passent dans notre sang, qui nous vient de la bête, du moins sur ces voluptés sombres le cœur de l'homme élève-t-il, comme les couronnes de son ivresse, le champ étouffé de l'amour (...) »⁴². Or, si cet acquiescement à la vie s'accompagne d'un abandon de soi, le narrateur ne prend conscience que par intermittence du danger inhérent à cette fusion avec les éléments : « (...) là, allongé sur le dos, 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. Don trouble où quelquefois je croyais flairer un piège. »⁴³
- 36 La retraite dans l'îlot se présente comme un espace protecteur, ouvrant la voie à l'introspection. C'est en s'installant au cœur même du monde sensible, en s'assimilant l'essence même de ce paysage lacustre que le personnage accède au « sentiment profond de (son) secret »⁴⁴, discerne les mouvements de sa vie mentale. L'exploration de l'intériorité est alors rendue sensible par des métaphores spatiales : « Je n'étais plus ni avant ni après, mais vraiment en moi ; et là, j'avais la sensation étrange de durer mais en profondeur. Je descendais. (...) Ma remontée des profondeurs, lente d'abord, ne devenait sensible que par l'apparition en moi d'une température plus douce. »⁴⁵ Le parcours de cet espace conduit à une nouvelle perception du temps intérieur, à une immersion dans le présent : « J'avais enfin saisi ce présent, ce moi-même. Je durais »⁴⁶. Au sentiment d'une interruption de l'écoulement temporel s'ajoute l'impression d'une dilatation, d'une extension du moment présent.

- 37 Sensible à toutes les pulsations du paysage du Liguset, ouvert au monde cosmique, le narrateur du *Jardin d'Hyacinthe* connaît un « bonheur intemporel »⁴⁷. Les vertus de l'espace naturel s'insistent en lui. Elles lui procurent une sensation de bien-être, engourdissent progressivement ses facultés et le plongent dans un état hypnagogique qui le soustrait au flux temporel : « (...) détaché du temps, inattentif, je pris position hors de moi, dans la nuit, entre le sommeil et la veille, où je me confondis, en jouissant d'une présence presque impersonnelle, à ce doux monde nocturne »⁴⁸. La fascination du lieu n'est pas étrangère à cet affranchissement du temps, à ce sentiment d'une suspension de son cours.
- 38 Dans le cycle d'Hyacinthe, les paysages de Provence sont appréhendés essentiellement par le biais des descriptions sensorielles et narrativisées. D'une part, l'insertion, l'organisation et la nature des descriptions sont fortement tributaires du point de vue du personnage, de l'extension ou de la réduction de son champ optique, de sa position dans l'espace et de ses perceptions sensorielles. Bosco parvient à rendre avec bonheur la subjectivité et l'instantanéité des perceptions, le caractère immédiat et transitoire des impressions. La description, d'autre part, n'entre pas en conflit avec le récit, ne perturbe pas son cours. Les éléments statiques sont dynamisés. L'animation de la nature s'accorde avec l'intuition de la présence d'un être au sein du monde sensible, avec l'expérience d'une transcendance. L'esthétique descriptive est modelée par la perception d'une hiérophanie, par la découverte de la réalité invisible des choses. Comme l'a écrit Henri Bosco dans une lettre adressée à Jean Lambert : « (...) un sentiment de présence, et rien de plus suggère le divin.(...) Au fond, l'objet suscite des apparitions, des épiphanies »⁴⁹.
- 39 La description des paysages épouse donc une trajectoire qui, partant d'une donnée géographique concrète, cherche l'exploration d'une signification spirituelle. Source d'impressions spirituelles et subjectives, telle la fantasmagorie qui se déploie dans *Le Jardin d'Hyacinthe* où une racine s'anime et se métamorphose en un monstre reptilien, l'exploration des sites naturels introduit également à une expérience existentielle. Dès lors, l'approche romanesque du paysage conduit de la perception de l'espace à la neutralisation, sinon à l'annulation du temps des horloges, véritable prélude à une saisie du temps intérieur, à une appréhension de la durée.

NOTES

1. Henri Bosco, *Provence*, *Cahiers Henri Bosco*, n° 27, 1987, p. 44.
2. Henri Bosco, *Diaire*, *Cahiers Henri Bosco*, n° 15, 1978.
3. Henri Bosco, *Henri Bosco par lui-même*, (réédition d'un texte publié dans le *Bulletin Henri Bosco*, n° 1, novembre 1972, pp.10-13). *Cahiers Henri Bosco*, n° 21, 1981, pp. 16-18.
4. Michel Mansuy, « Analyse du paysage bosquien », *Cahiers Henri Bosco*, n° 29, 1989, p. 63.
5. *Ibid.*, p. 63.
6. *Le Réel et L'Imaginaire dans l'œuvre de Henri Bosco (Actes du colloque de Nice, mars 1975)*, Paris, José Corti, 1976, p. 226.
7. Robert Ytier, *Henri Bosco ou l'amour de la vie*, Lyon, Éditions Aubanel, 1996, pp. 164-165.

8. AC, pp. 28-29.
9. *Ibid.*, p. 29.
10. *Ibid.*, pp. 40-42.
11. Henri Bosco, *Hyacinthe*, Paris, Gallimard, 1987, p. 24. Désormais abrégé *H*.
12. Henri Bosco, *Le Jardin d'Hyacinthe*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 203-204. Désormais abrégé *JH*.
13. AC, p. 46.
14. *JH*, p. 70.
15. *H*, p. 234.
16. *Ibid.*, p. 234.
17. *Ibid.*, p. 235.
18. *JH*, pp. 187-188.
19. *Ibid.*, p. 15.
20. *Ibid.*, p. 203.
21. *H*, p. 232.
22. *JH*, p. 44-45.
23. *H*, p. 71.
24. AC, p. 51.
25. *Ibid.*, p. 41.
26. *Ibid.*, pp. 52-53.
27. *H*, p. 66.
28. *JH*, p. 32.
29. Jean-Paul Sartre, *Critiques littéraires, (Situations, I)*, Paris, Gallimard, Collection Idées, 1975, p. 86.
30. AC, pp. 41-42.
31. *H*, p. 12.
32. *Ibid.*, p. 64.
33. *Ibid.*, p. 64.
34. AC, p. 42.
35. *H*, p. 65.
36. *Ibid.*, pp. 28-29.
37. Maurice de Guérin, *Poésie*, Paris, Gallimard collection poésie, 1984, p. 89.
38. *Ibid.*, p. 210.
39. *Ibid.*, p. 209.
40. AC, p. 136.
41. *H*, pp. 35-36.
42. *Ibid.*, p. 236.
43. *Ibid.*, p. 37.
44. *Ibid.*, p. 28.
45. *Ibid.*, pp. 29-30.
46. *Ibid.*, p. 30.
47. *JH*, p. 154.
48. *Ibid.*, p. 155.
49. Fragment de lettre reproduit par Jean-Pierre Cauvin dans son livre *Henri Bosco et la poétique du sacré*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 110.

AUTEUR

ALAIN TASSEL

Université de Nice-Sophia Antipolis