Compagnons de songes et imaginaire du double, l'enfance fictionnalisée dans l'œuvre de Henri Bosco.

Thèse présentée par Julie Saint-Hillier,
Laboratoire Textes et Cultures, Université d'Artois.
Soutenue le 2 décembre 2016

Discipline : Littérature française.



Le Trop Grand Vide d'Alphonse Tabouret,
Sibylline, Capucine et Jérôme d'Aviau, Ankama éditions, 2010.

Thèse dirigée par Monsieur le professeur **Francis Marcoin**.

Membres du jury :
Francis Marcoin, Professeur de littérature française, Université d'Artois.
Alain Tassel, Professeur de littérature française, Université Nice-Sophia Antipolis.
Christian Morzewski, Professeur de littérature française, Université d'Artois.
Danièle Henky, Maître de conférences, Habilitée à Diriger des Recherches, Université de Strasbourg.

À mes sœurs, indéfectiblement.

Remerciements

Je souhaite exprimer ma très profonde gratitude à Monsieur le Professeur Francis Marcoin qui n'a jamais cessé de me témoigner sa confiance tout au long de ces travaux et qui a su me guider vers un auteur grandiose que sans lui j'aurais manqué.

Je suis particulièrement reconnaissante à mesdames et messieurs les membres du jury, éminents spécialistes bosquiens, qui ont accepté de lire ce travail pour me faire profiter de leur expertise et de leur profonde connaissance de l'œuvre d'Henri Bosco qu'ils n'ont de cesse de faire revivre. Les pages qui vont suivre s'ajoutent humblement, je l'espère, à leur belle entreprise.

Mes remerciements vont également aux membres du Centre Robinson pour leur accueil et leurs marques d'amitié. Ce travail s'est également nourri de leur compagnonnage intellectuel, varié et richissime.

Je remercie très chaleureusement ma maman, Janine, Jacques et le Professeur Yvon Houssais qui ont eu la bonté de me faire profiter de leur acuité pour une relecture assidue. Cette aide technique très précieuse s'accompagne inévitablement d'un soutien moral auquel j'ai été très sensible.

Que mes parents, mes sœurs ainsi que mes amies Antonine et Solène se voient également remerciés pour leur présence attentive tout au long de ce périple.

Ce travail s'appuie, plus qu'il n'est possible de le dire, sur le soutien de Clément avec qui j'ai sans cesse partagé mes réflexions et mes doutes. Ses relectures, remarques et encouragements perpétuels nourrissent en filigrane une étude qu'il a vue naître et croître, je le sais, avec fierté. Les mots me manquent pour l'en remercier.

SOMMAIRE

Introduction générale p.9

1. Parcours des narrateurs enfantins p.25

1. A. *L'Enfant et la rivière* : récit-source p.27

Dépassement des frontières p.29

Création du couple Pascalet-Gatzo p.36

Paradis retrouvé p.41

La perte du compagnon, l'identité tronquée p.53

La fin du voyage, le retour à la source p.59

1. B Âge de fer et névrose régressive, du Bâtard réaliste à l'Enfant trouvé p.69

La posture du Bâtard réaliste p.71

L'Âge de fer dans *L'Âne Culotte* p.74

L'Âge de fer dans *L'Enfant et la rivière* p.78

L'Âge de fer dans *Antonin* p.81

La fuite dans la rêverie p.94

Le monde alternatif dans *L'Âne Culotte* p.94

Le monde alternatif dans *Antonin* p.102

Pascalet et Gatzo : figures miroirs du « roman familial » p.109

1. C. *Malicroix*, réécriture adulte de *L'Enfant et la rivière* p.117

L'île et le compagnon p.118

Le devenir-Malicroix p.131

La fin d'une enfance ou le mystère féminin p.142

2. Figures de fillettes, le dédoublement androgyne p.165

Introduction p.167

2. A. Le devenir-personnage de Gatzo p.169

Le Renard dans l'île p.169

Pascalet p.181

Bargabot p.191

Mon Compagnon de songes p.203
Tante Martine p.212
2. B. Âge d'or et androgynie primordiale p.219
Découverte et création du double féminin p.220
L'Âne Culotte p.220
Mon Compagnon de songes p.229
Antonin p.237
Le temps du paradis, recréation du couple originel p.242
L'Âne Culotte p.242
Mon Compagnon de songes p.244
Antonin p.251
2. C. Crime d'hubris et identité tronquée p.265
Libido sciendi et crime d'hubris p.266
L'Âne Culotte p.266
Mon Compagnon de songes p.272
Antonin p.277
Punition et perte du double p.283
L'Âne Culotte p.283
Mon Compagnon de songes p.295
Antonin p.300
La quête du double perdu p.304
L'Âne Culotte p.304
Mon Compagnon de songes p.312
Antonin p.315
2. D. Figures d'Hyacinthe(s), variations adultes du double féminin p.325
Territoires du retour de Hyacinthe p.327
Apparition de Hyacinthe et contagion par le songe p.345
Une folie nommée Hyacinthe p.356
Du retour de Hyacinthe au retour de Constantin p.365

3. Écriture(s) de soi p.373

Introduction p.375

3. A. Le devenir-écrivain de Pascalet dans *Barboche* p.377

Le voyage de Tante Martine p.378

La transmission d'une quête p.385

L'arbre déraciné p.390

De narrateur à romancier, le voyage de Pascalet p.401

3. B. S'écrire, le reflet du texte bosquien p.419

Héritage et vocation dans les *Souvenirs* p.420

Figures d'enfants dans les *Souvenirs*, du camarade au compagnon imaginaire p.450

Conclusion p.477

Bibliographie p.485

INTRODUCTION

D’où vient que mes personnages principaux, tous (ou presque), ont leur double ? Cette apparition de l’autre, je la trouve pour la première fois dans *Le Quartier de sagesse*. Et plus tard, que de doubles ! Dans *Hyacinthe*, dans *Le Jardin d’Hyacinthe*, dans *Malicroix* […] Doubles réels, doubles intérieurs, les uns projetés au dehors et devenant des personnages autonomes, les autres incapables de s’évader et divisant, en lui, l’unité du héros. Ce n’est pas artifice mais besoin impérieux – quelquefois conscient, quelquefois involontaire. À chaque personnage je crée son ombre. Mais l’ombre peut devenir un personnage.

Henri Bosco, *Diaire*, 1954.

1. Genèse.

La rencontre avec l'œuvre bosquienne s'est faite en empruntant des chemins de traverse. C'est avec un grand étonnement qu'aujourd'hui nous nous remémorons le temps si récent encore où nous ne connaissions pas l'œuvre de Bosco, pas même ses ouvrages dédiés à la jeunesse et qui furent sans doute les plus diffusés ; *L'Âne Culotte* et même *L'Enfant et la rivière* furent pour nous des découvertes universitaires.

Rédiger l'introduction de cette étude revient à parcourir rapidement ces chemins de traverse qui menèrent à une rencontre pour le moins décisive.

Nos précédentes recherches universitaires s'étaient attachées à l'enfance et à la fictionnalisation de la mort – symbolique ou non – des personnages enfantins dans les ouvrages dédiés au jeune lectorat. Au commencement de nos travaux de thèse, nous souhaitions poursuivre cette étude en abordant la question du dédoublement de l'enfant-personnage à travers des êtres imaginaires, très souvent animalisés, rendant compte d'un *état* d'enfance justement contenu dans cette identité multiple appelée à disparaître. La fin de l'identité multiple fictionnalisait la mort de l'enfance, une forme d'exclusion de l'âge d'or où l'étendue des possibles identitaires venait s'échouer sur les rivages de l'âge adulte, unifié mais appauvri. Nous pensions alors tout particulièrement aux enfants accompagnés de Dæmons polymorphes dans la trilogie de Philip Pullman, *À la croisée des mondes*[1]. Dans ces romans, la puberté des enfants vient immobiliser leur Dæmon, reflet animal de leur âme[2], en une forme fixe qui restera inchangée auprès d'eux tout au long de leur vie d'adulte. La capacité de métamorphose restait dès lors une aptitude perdue de l'enfance, un don qui s'éteint.

Il apparut cependant curieux de s'intéresser à la chute d'un âge d'or – celui de l'identité double du personnage enfantin – sans connaître les procédés et enjeux littéraires qui ont ainsi fictionnalisé l'enfance, seul temps de la vie de l'homme où le dédoublement n'évoque nullement – au moins dans la fiction – une brisure psychique.
Le traitement littéraire de l'enfant dédoublé dans une figure animale – on pense aussi facilement à Patricia et son lion[3] qu'à Charlotte et son Chien Bleu[4] – a largement gagné la fiction dédiée au jeune lectorat comme un miroir tendu à l'enfant par l'adulte qui l'imagine multiple. La

[1] Philip Pullman, *His Dark Materials*, (1995-2000).
[2] En référence, sans doute, au Daimon de Socrate qui représente un génie personnel servant d'intermédiaire entre les dieux et les mortels, qui se situerait justement « à la croisée des mondes ».
[3] Joseph Kessel, *Le Lion*, Gallimard, 1958.
[4] Nadja, *Chien Bleu*, École des Loisirs, 1989.

présence animale « réelle » ou imaginaire aux côtés du jeune protagoniste constitue un véritable compagnon d'enfance et peut même, par sa disparition, délimiter cette ère d'enfance aux frontières si floues. Cet aspect particulier du double animal participe à ériger l'enfance en nature à part entière, comme l'a finement analysé Marie-José Chombart de Lauwe[1]. Cependant, notre attirance pour la question identitaire de l'enfant s'articulait également autour du phénomène réel d'amis imaginaires, désormais amplement étudié par la psychologie de l'enfant. Notre lecture du dédoublement enfantin dans les productions littéraires à destination du jeune public s'est alors abondamment appuyée sur les études en psychologie de Jean Piaget[2], de Jean-Claude Arfouilloux[3], de Marjorie Taylor[4], de Paul L. Harris[5] ou plus récemment encore de Brune de Bérail[6], toutes héritières des travaux de Winnicott concernant l'objet transitionnel[7]. Il nous semble important de spécifier ici les caractéristiques majeures qui nous ont permis de saisir le lien profond qui se tisse entre l'objet transitionnel – ou « doudou » – et la construction de compagnons imaginaires. Ce rapide exposé de la « matière » psychologique qui sous-tend notre étude nous permet de préciser un rapport au double qui, dans la vie psychique réelle comme dans la fiction, passe de l'image du *même* à l'image de l'*autre*.

Le compagnon imaginaire est un procédé symbolique au long court qui porte chez Jean Piaget le nom de « construction symbolique intentionnelle »[8]. Il occupe un vaste champ de l'imagination, de la simple transposition de la vie réelle à l'invention d'êtres imaginaires « sans modèle assignatif »[9] qui jouent plusieurs rôles dans le développement de l'enfant et notamment ceux d' « *auditeurs bénévoles* et de *miroirs pour le moi* »[10]. Exercer ses pouvoirs sur ces personnages fictifs prenant la forme de poupées – dans l'étude de Jean Piaget –, c'est aussi déplacer le sentiment d'omnipotence[11] que l'enfant a perdu, sur un autre soi-même, fictif, et

[1] Marie-José Chombart de Lauwe, *Un Autre monde : l'enfance, de ses représentations à son mythe*, Payot, 1971.
[2] Jean Piaget, *La Formation du symbole chez l'enfant : imitation, jeu et rêve, image et représentation*, Delachaux et Niestlé, Paris, 1945, 1968 pour notre édition, ainsi que *La Représentation du monde chez l'enfant*, PUF, 1947, réédition « Quadrige » 2008 pour notre édition.
[3] Jean-Claude Arfouilloux., « Celui qui ne cessait de m'accompagner », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, « Être dans la solitude », n° 1936, automne 1987, pp. 143-159.
[4] Marjorie Taylor, *Imaginary Companions and the Children Who Create Them*, Oxford University Press, 1999.
[5] Paul L. Harris, *L'Imagination chez l'enfant, son rôle crucial dans le développement cognitif et affectif*, (*The Work of the Imagination*, Blackwell, Oxford, 2000), éd. Retz, 2007 pour notre édition.
[6] Brune de Bérail, *Du compagnon imaginaire au double destructeur, pour une psycho(patho)logie de l'aire transitionnelle*, Thèse soutenue à l'Université de Toulouse 2, 2013.
[7] Donald Woods Winnicott, *Les Objets transitionnels*, (*Transitional Objects*) Petite Bibliothèque Payot, éd. 2010 (publié initialement dans *De la pédiatrie à la psychanalyse*, pp. 109-125, Payot, 1969).
[8] Jean Piaget, *La Formation du symbole chez l'enfant*, *op. cit.*, p.138.
[9] *Ibid.*, p.138.
[10] *Ibid.*, p.139. C'est nous qui soulignons la terminologie qui retient notre attention pour définir les enjeux psychiques de la création du compagnon imaginaire.
[11] Sentiment de toute-puissance qui appartient au petit enfant dont les besoins sont systématiquement comblés par un « environnement suffisamment bon », comme nous le précise Donald Woods Winnicott.

donc d'en conserver une partie, comme détournée. Ce rôle permet de liquider l'angoisse correspondant à la perte logique du sentiment de toute-puissance de la prime enfance. Pour Jean Piaget, « la destinée ultime du jeu symbolique »[1] serait de « prendre fin au terme de l'enfance. »[2] Nous retrouvons ici deux idées centrales pour notre recherche : la notion de rupture des différents âges de la vie et la fin de l'enfance envisagée dans la *perte* de capacités imaginatives symboliques. Il semble que cette idée ait dès 1946 imprégné la représentation collective de l'enfance et de sa *chute*. Dans la littérature de jeunesse on retrouvera ce passage symbolique de l'enfance à l'âge adulte très fortement marqué par la perte d'un imaginaire, d'un monde enfantin – c'est déjà le cas dans *Peter Pan*[3], à l'aube du XX^{ème} siècle – mais aussi par la perte de l'imaginaire symbolique très spécifique qui est celui du double : la mort ou la disparition du compagnon imaginaire étant largement traité comme un symbole de maturation, une forme de mort de l'enfance. Comme le jeu symbolique, le compagnon imaginaire pourrait faire figure de croyance réfléchie, d'« illusion volontaire »[4] que l'enfant entretient avec la fiction subjective qu'il a créée. Si le jeu d'imagination symbolique est une forme d'égocentrisme pur, comme l'avançait Piaget, comment expliquer l'*alter* en soi-même que représente alors le compagnon imaginaire ? Ce phénomène du compagnonnage fictif pourrait-il définir une phase « d'égocentrisme à plusieurs » où la figure du même projetée par le moi est, à l'image des *autres* réels, un étonnant moyen de socialisation, une forme de jeu individuel *et* social, et non plus un jeu symbolique individuel ?

Pour faire contrepoids à la pensée de Jean Piaget, il nous faut avancer jusqu'au XXI^{ème} siècle avec la thèse Paul L. Harris, qui, dans son ouvrage *L'Imagination chez l'enfant, son rôle crucial dans le développement cognitif et affectif*[5] étudie de près le jeu de rôle et s'intéresse à la capacité de l'enfant à endosser plusieurs personnalités. Paul L. Harris fait immédiatement le lien entre le jeu de rôle incluant un jouet ou une poupée, et l'interaction d'un enfant avec son compagnon imaginaire. Le jeu de rôle permet à l'enfant de faire l'expérience du monde du point de vue d'une personne ou d'une créature inventée, et le compagnon imaginaire, personnage récurrent envisagé par l'enfant qui l'a pourtant créé comme indépendant et autonome, serait

[1] Jean Piaget, *La Formation du symbole chez l'enfant, op. cit.,* p.147.
[2] *Ibid*. p.147.
[3] La première représentation théâtrale de l'œuvre de James Matthew Barrie à lieu à Londres en 1904 sous le titre originel *Peter Pan, or the Boy Who Wouldn't Grow Up.*
[4] Formule de Karl Gross citée par Jean Piaget, *La Formation du symbole chez l'enfant, op. cit.,* p.177.
[5] Paul L. Harris, *L'Imagination chez l'enfant, son rôle crucial dans le développement cognitif et affectif*, Oxford, 2000, éd. Retz, 2007 pour notre édition.

alors « une forme plus soutenue et plus fascinante du jeu de rôle »[1], lui-même directement issu du jeu symbolique qui débute dès la seconde année de la vie.

Alors que le compagnon imaginaire acquiert une mauvaise presse, durant de longues années, étant communément rapproché des comportements schizophréniques et autistiques dont il a souvent été dénoncé à tort comme un signe avant-coureur, Paul L. Harris – et bien d'autres chercheurs actuels qui prêtent de nombreuses fonctions fondatrices au compagnon imaginaire – place l'imagination symbolique en avant, dans le développement normal de l'enfant : le jeu de rôle permettant de « changer d'identité » ou d'en avoir plusieurs sans que cela n'ait rien d'inquiétant. Il précise :

> […] de nombreux enfants inventent un compagnon imaginaire avec lequel ils jouent pendant des semaines ou des mois. Au cours de ces jeux, ils agissent souvent comme si ce partenaire avait une vie indépendante, avec toutes les répercutions émotionnelles que cela peut entraîner[2].

Puisque l'enfant attribue à son compagnon imaginaire la même psychologie qu'à une personne réelle, leur « rencontre imaginaire peut activer le système émotionnel de la même manière qu'une rencontre réelle »[3]. La frontière pourtant nette chez chaque enfant sain entre le fictif et le réel peut parfois s'estomper dans le phénomène du compagnon imaginaire parce que le contexte imaginaire *au long cours* devient plus prégnant et parce que cet *autre* acquiert pour l'enfant une autonomie de vie qui *imite parfaitement la réalité de la relation à autrui*.

Comme nous l'avancions, ce sont les *objets transitionnels* de Winnicott qui nous ont permis d'envisager une première *fiction du double* chez l'enfant. Les enjeux psychiques qui parcourent l'objet transitionnel dans la vie de l'enfant permettent d'envisager le compagnon imaginaire comme un « objet transitionnel virtuel », grâce, notamment, à de nombreuses ressemblances entre le doudou et l'ami imaginaire. Winnicott précise les particularités de la relation qui s'instaure entre l'objet transitionnel et le petit enfant : dans un premier temps, l'enfant-créateur de son objet non-moi s'arroge des droits, et l'entourage parental accepte généralement cette prise de pouvoir. Les chosent se passent de manière tout à fait similaire avec l'apparition d'un compagnon imaginaire dans l'environnement familial – lorsque celui-ci est

[1] *Ibid.* p.43. Forme plus soutenue et plus fascinante du jeu de rôle, en partie parce que l'identité de la créature imaginaire reste stable pendant des mois voire des années, ce qui dépasse largement le cadre du jeu de rôle, et comble donc sans doute d'autres besoins psychiques profonds.
[2] *Ibid.* p.68.
[3] *Ibid.* p.192.

« suffisamment bon »[1] pour tolérer sa présence imaginaire. Ensuite, « L'objet est affectueusement câliné, il est aimé avec passion et mutilé »[2], il peut donc changer avec le temps, dans la stricte mesure où l'enfant lui-même, et l'enfant seul, le modifie. L'intervention extérieure sur l'objet peut être aussi néfaste et destructrice qu'une intervention trop violente du réel dans la relation au compagnon imaginaire[3].

Winnicott poursuit la définition des rapports qui s'instaurent entre l'objet « non-moi » et l'enfant. Nous relevons ici deux ressemblances capitales pour la mise en relation de l'objet transitionnel et du compagnon imaginaire : il faut que l'objet – tout comme l'ami imaginaire – « paraisse communiquer de la chaleur, ou être capable de mouvement, ou pouvoir faire quelque chose qui témoigne d'une *vitalité ou d'une réalité qui lui serait propre* »[4], et que cette possession non-moi fasse l'objet d'un « désinvestissement progressif, de sorte qu'avec les années il n'est pas tant oublié que relégué dans les limbes »[5] parce qu' « il perd sa signification, et ce, parce que les phénomènes transitionnels sont devenus diffus »[6]. Les psychologues et chercheurs en neurosciences confirment ce sentiment de désinvestissement du compagnon imaginaire sans que l'enfant n'en porte le deuil et sans même, parfois, qu'il se souvienne de lui, parce que les enjeux des constructions psychiques qui lui étaient liés ont été dépassés.

L'intérêt de l'analyse des œuvres de littérature de jeunesse traitant de cet imaginaire du double réside aussi dans l'écart très franc qui apparaît entre l'abandon sans deuil de l'objet transitionnel par l'enfant, et la symbolique de deuil et de mort que comportent les ruptures et abandons violents que nous retrouverons dans la fiction, entre le personnage enfantin et son double[7].

---

[1] En référence au concept de « mère suffisamment bonne » développé dans la pensée winnicottienne.
[2] Donald Woods Winnicott, *Les Objets transitionnels*, *op. cit*., p.38.
[3] Nous pouvons citer l'exemple proposé par Benson et Pryor dans leur article « Quand les amis se volatilisent. A propos de la fonction du compagnon imaginaire. » (titre original "When Friends Fall Out" 1973), *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, N° 13, 1976, « Narcisses », p. 365-389. Le grand-père de Lynn, voulant jouer à faire intervenir « visiblement » le compagnon imaginaire de sa petite-fille, l'a fait disparaître définitivement – à son grand regret d'ailleurs. Alors que l'enfant et le grand-père quittent la maison en voiture, celui-ci demande à Lynn d'envoyer Nosey – le compagnon imaginaire – fermer la porte du garage. Lynn acquiesce et le grand-père appuie en cachette sur la télécommande déclenchant la fermeture de la porte électrique. Choquée par la réalité concrète de l'action de Nosey, Lynn décide alors de le laisser vivre chez ses grands-parents, qui visiblement en font meilleur usage qu'elle-même ! La consternation de l'entourage n'y pouvant rien, Lynn abandonna Nosey sans souffrance, et retourna à une relation affective avec son chien en peluche qu'elle avait jadis abandonné pour Nosey.
[4] Donald Woods Winnicott, *Les Objets transitionnels*, *op. cit.*, p. 38. C'est nous qui soulignons.
[5] *Ibid.* p. 38.
[6] *Ibid.* p. 38. Les phénomènes transitionnels sont devenus « diffus » parce que répandus dans le domaine culturel entier.
[7] On peut également ici penser à la trilogie de Pullman qui voit l'un de ses petits personnages mourir d'avoir été séparé de son Dæmon.

Taylor soulève également l'importante question de la *disparition* de ces êtres fictifs. Ces compagnons avec qui l'enfant entretient une relation intense et captivante disparaissent sans laisser de trace ; ils redeviennent invisibles jusque dans la mémoire de l'enfant qui n'en garde souvent aucun souvenir. Les chercheurs alors s'interrogent ; comment s'achève une telle *histoire* ? Si bien souvent cette rupture s'apparente à la disparition dans les limbes qu'évoquait Winnicott à propos de l'objet transitionnel, une certaine forme de violence est possible dans la fiction du compagnon imaginaire de l'enfant :

> Il n'est pas rare pour les compagnons imaginaires de connaître une fin violente. Il existe beaucoup d'enfants qui, à la question « comment a disparu ton compagnon imaginaire ? » répondent qu'il est mort, qu'il a été tué ou qu'il s'est noyé. Mais le destin de leur compagnon imaginaire n'est pas toujours si dramatique. Par exemple, les enfants expliquent parfois que leur compagnon est parti dans une autre ville ou un autre pays, qu'il a pris sa retraite ou qu'il est en vacances[1].

Dans la littérature de jeunesse, la disparition du compagnon imaginaire est très souvent violente et correspond symboliquement au deuil d'une plénitude propre à l'enfance (c'est le cas, par exemple, avec la mort de King dans le roman de Joseph Kessel, *Le Lion*, que nous avions étudié du point de vue de la rupture de l'identité double[2]). L'identité double ou multiple de l'enfant se trouve alors tronquée. Pour Marjorie Taylor, la question de la disparition des compagnons imaginaires laisse encore un bon nombre de flous. Si Marjorie Taylor se penche davantage sur la trajectoire non-pathologique de la création de relations amicales virtuelles, elle n'exclut pas la position de nombre de psychologues cliniciens qui, eux, ont étroitement lié le phénomène des compagnons imaginaires à la palliation de certains manques et au dépassement de certaines angoisses.

À la fin des années soixante-dix et jusqu'à la fin des années quatre-vingt, de nombreux psychologues, chercheurs et cliniciens ont pris en charge la question de la création de compagnons imaginaires par l'enfant, en l'associant systématiquement aux divers concepts de la pensée winnicottienne. Pour Jean-Claude Arfouilloux, dans son article « Celui qui ne cessait de m'accompagner »[3], le compagnon imaginaire est évidemment un phénomène transitionnel. La rupture d'avec la plénitude originelle de la prime enfance est étroitement liée à *la quête de*

[1] Marjorie Taylor, *op. cit.*, p. 121.
[2] Julie Saint-Hillier, « L'Enfant et la bête chez Kessel, figures d'alter héros », *Cahiers Robinson* n°34 « Présences animales dans les mondes de l'enfance », Presses Universitaires d'Artois, 2013.
[3] Jean-Claude Arfouilloux, « Celui qui ne cessait de m'accompagner », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, « Être dans la solitude », n° 1936, automne 1987, pp. 143-159.

l'autre qui parcourt toute l'existence psychique de l'homme. Pour Jean-Claude Arfouilloux, la création d'un compagnon imaginaire est une forme d'*altérité* capable de combler le *manque* de complétude narcissique. En reprenant brièvement l'histoire du double en psychologie, Jean-Claude Arfouilloux prend conscience d'une différence fondamentale entre un motif du double lié à la persécution et à la mort chez l'adulte – comme Freud en fait largement état dans divers travaux, et comme le *Don Juan* d'Otto Rank en est une figure marquante[1] – et un motif du double chez l'enfant qui est, lui, sans danger pour la cohérence psychique et peut satisfaire « les aspirations narcissiques en fournissant au Moi une image identique et fascinante, directement issue de lui-même »[2]. Ce n'est que lorsque la vie psychique a depuis longtemps dépassé ce stade que le double devient maléfique et synonyme de mort. Le dédoublement de l'enfant apparaît donc tout à fait opposé à la crise psychique du double chez l'adulte, parce qu'elle n'augmente pas la souffrance d'être seul, mais, à l'inverse, *augmente la personnalité d'un autre soi-même, en présence de qui être seul*. Les formes revêtues par le double sont innombrables mais Arfouilloux s'intéresse particulièrement au compagnon imaginaire à cause de l'aspect affectif qui lie l'enfant à sa création :

> La tonalité affective dans laquelle se manifeste ce compagnon, ou cet ami, le rapproche du jumeau et le différencie du double maléfique qui, lui, est plutôt une création de l'adulte. Il vient rassurer par sa présence l'enfant laissé seul, qui a peur dans l'obscurité et qui se sent abandonné[3][…]

Le chercheur affirme que « le compagnon imaginaire intervient dans la frange qui sépare le monde imaginaire du monde réel »[4], exactement à la manière de l'objet transitionnel. En tant que « « gardien narcissique », […] il permet au sujet de jeter un regard approbatif sur sa propre image »[5]. Pour l'auteur, le compagnon imaginaire représente une part du Moi Idéal de l'enfant. Il joue donc un grand rôle dans la construction du Moi de l'enfant qui se compare et se construit par rapport à un idéal personnel. Pour Jean-Claude Arfouilloux, la disparition du compagnon imaginaire s'explique par l'acquisition d'une image idéale de soi. L'enfant n'a alors plus besoin

[1] En 1914 avec *Don Juan et le double*, Otto Rank inaugure l'étude psychanalytique du double avec le phénomène de l'autoscopie, la « vision de soi-même par soi-même. » Pour lui, le double apparaît chaque fois qu'il se révèle nécessaire d'établir la frontière du sujet, et donc son identité. Freud se dégage ensuite de la pensée d'Otto Rank pour préciser que les doubles peuvent constituer des instances spécifiques, Idéal du Moi, Moi Idéal et Surmoi qui servent de référence au Moi. La violence du double peut apparaître dans la confrontation à un idéal impossible.
[2] Jean-Claude Arfouilloux, « Celui qui ne cessait de m'accompagner », *op. cit.*, p150.
[3] *Ibid*., p.156.
[4] *Ibid*., p.156.
[5] *Ibid*., p.156.

de ce reflet idéal de son Moi et le compagnon imaginaire disparaît dans les limbes – étant entendu que l'acquisition d'un Moi Idéal stable est un phénomène inconscient.

Dans son rôle défensif, le compagnon imaginaire fait également figure d' « auxiliaire du Surmoi »[1] en même temps qu'il maintient des sentiments d'omnipotence et de contrôle qui protègent le sujet contre les affects liés à des situations de solitude, d'abandon et de rejet. Ces diverses approches de l'ami imaginaire ne sont pas contredites par les chercheurs actuels, comme le prouve cette définition du compagnon imaginaire que donnent Brune de Bérail et Sylvain Missonnier dans un article de la revue *Dialogue* paru en 2010 :

> Le compagnon imaginaire fait partie du processus de développement normal, préparant l'intériorisation de l'instance morale, l'acquisition des limites entre réalité et imaginaire et l'appropriation de la place de l'enfant dans sa famille. Situé dans une phase intermédiaire, ce processus qui étaye l'enfant dans l'aménagement de la frontière entre principe de plaisir et principe de réalité nous renvoie, dans la lignée winnicottienne, à une définition du compagnon imaginaire comme étant une sorte de « doudou virtuel »[2].

Brune De Bérail et Sylvain Missonnier expliquent qu'en créant un double imaginaire l'enfant met en place une forme d'altérité qui lui permet de structurer sa propre identité différenciée. Dans l'investissement narcissique qui les lie, le compagnon imaginaire fait figure de *clone* de l'enfant – selon le terme des chercheurs : en tant que doubles, ils partagent les mêmes états émotionnels, affectifs et fantasmatiques. Mais dans la « relation d'objet » que l'enfant entretient avec lui, le compagnon imaginaire est un personnage original. Ici il n'est pas la figure du *même*, mais celle de *l'autre*. Pour conclure ce cheminement à travers la psychologie de l'enfant, nous pourrions emprunter les mots de Henri Wallon décrivant l'entourage social et fictif qui permet à l'enfant de se réaliser pour définir le compagnon imaginaire comme, en somme, « cet étranger essentiel qu'est l'autre »[3].

Si les études brièvement citées montrent une propension de l'enfant à imaginer des êtres polymorphes et animalisés, elles n'excluent en rien la possibilité, pour l'enfant, de s'inventer un compagnon « humain », d'un âge souvent proche du sien. Ce phénomène, plus rare dans la fiction littéraire, retenait alors toute notre attention. Nous étions décidée à comprendre la

[1] *Ibid*., p.72. Nous rappelons que le Surmoi est l'agent critique, l'intériorisation des interdits et des exigences parentales et sociales, une partie de la personnalité de l'enfant qui, selon Freud, va assumer les interdits du parricide et de l'inceste hérités du complexe d'Œdipe, ainsi que l'identification au parent du même sexe que l'enfant.
[2] Brune de Bérail ; Sylvain Missonnier, « Entre angoisse et créativité : les compagnons imaginaires », *Dialogues*, 3/2010, n°189, p. 39-55.
[3] Henri Wallon, « Le rôle de l'autre dans la conscience du moi », in *Enfance*, volume 12, n° 3-4, 1959, pp 277-286.

perméabilité des champs, littéraires et psychologiques, qui portaient ensemble un regard sur l'enfance. Nous devons à notre directeur de thèse d'avoir su, alors, nous guider vers l'œuvre de Bosco qui, tournée vers l'enfance comme vers l'âge adulte, retravaillait sans cesse la belle et énigmatique question de l'autre en soi.

La fiction littéraire de l'enfant double tisse sans doute les mêmes liens avec la psychologie de l'enfant qu'entretiennent la science et la science-fiction ; la littérature du double dédiée à l'enfant propose un développement projectif dans des situations imaginaires d'un phénomène scientifique en diffusant un savoir, un regard sur un objet commun, l'enfance, qui ne peut appartenir qu'à la psychologie. La perméabilité des champs d'étude des sciences humaines nous invite à faire dialoguer des savoirs littéraires et psychologiques afin d'éclairer une œuvre dont nous proposons la lecture. Cette approche littéraire sera donc profondément nourrie d'horizons psychologiques qui, lorsque l'on convoque l'enfance en sciences humaines, forment une sorte d'arrière-plan incontournable. Ce dialogue des savoirs dont nous précisons ici l'enrichissement mutuel nourrit une étude littéraire qui n'a évidemment aucune prétention à mettre Henri Bosco et ses doubles de papier sur le divan de la psychanalyse.

2. Paysages bosquiens, œuvres et critiques.

L'œuvre de Bosco est riche de vingt-huit romans ou récits, trois récits autobiographiques et cinq volumes de poésie, publiés entre 1924 et 1978. Si la question de l'identité multiple s'invite largement dans l'œuvre dès la trilogie napolitaine[1], en partie dénigrée par l'auteur lui-même comme étant un pur exercice de style, la véritable patte bosquienne qui débute avec le roman *Le Sanglier*[2] convoque déjà l'imagerie de l'enfant mystérieux venant seconder et dédoubler le protagoniste adulte appelé à renaître – comme le nom de M. René le laisse augurer. Roman du Luberon, pourtant rédigé depuis le Maroc où Bosco enseigne de 1931 à 1945, *Le Sanglier* dresse déjà la carte d'un ailleurs, « *un pays* intérieur, une "Provence imaginaire" aussi indifférente à son référent "réel" […] que celle de Giono, le grand voisin de Manosque, qui revendiquera et illustrera lui aussi les droits imprescriptibles de l'écrivain à *inventer son pays* »[3]. Christian Morzewski évoque alors « les deux pôles magnétiques de la géographie imaginaire de Bosco »[4], celui du fleuve et celui de la montagne, qui parcourent à partir du *Sanglier* la totalité de l'œuvre romanesque, des pôles entre lesquels les personnages enfantins qui nous intéresseront si

[1] Trilogie composée des récits *Pierre Lampédouze* (1924), *Irénée* (1928) et *Le Quartier de sagesse* (1929).
[2] *Le Sanglier*, Gallimard, 1932, réédité pour la première fois en collection « folio » en 2006.
[3] Christian Morzewski, préface au *Sanglier,* « Folio », 2006, p.11. C'est l'auteur qui souligne.
[4] *Ibid.,* p.11.

particulièrement se verront voyager, suivre leurs parcours identitaires, y laisser leurs *traces* oniriques. Si le Luberon est un « pays magique »[1] que le lecteur découvre dans *Le Sanglier* et qui constituera la source d'inspiration de nombreux romans adultes de l'œuvre, la campagne avignonnaise et l'inoubliable Durance formeront le terrain privilégié des récits d'enfance bosquiens. Précisons ici que nous nommerons « récits d'enfance » l'ensemble des récits menés par des narrateurs enfantins[2] – André, Constantin, Pascalet, Béranger ou Antonin – afin de dépasser l'épineuse question du lectorat visé par l'auteur. Il nous semble évident que Bosco ne tranche pas entre les différents destinataires de ses œuvres et qu'un phénomène de *crossover*[3] traverse l'œuvre que l'on jugerait trop rapidement destinée à un strict public enfantin[4]. Nous relevons cependant que lorsque l'auteur prête sa voix à un enfant narrateur, la tonalité des récits diffère des œuvres proposées plus ouvertement à un lectorat adulte. L'âge du narrateur offre finalement un certain miroir aux lecteurs puisque, nous semble-t-il, les récits menés par des narrateurs adultes sont à destination d'un lectorat adulte ou très aguerri, tandis que les récits menés par des narrateurs enfantins s'adressent plus volontiers aux jeunes lecteurs, en dépit des choix éditoriaux qui ont pu trancher la question différemment[5]. L'exemple de ce que la recherche a nommé le « cycle de Hyacinthe » est particulièrement représentatif de ce phénomène d'écho entre la voix qui porte le récit et son destinataire : *L'Âne Culotte*, mené par

[1] *Ibid.*, p.12.

[2] Les « récits d'enfance » ainsi constitués sont au nombre de onze : *L'habitant de Sivergues* (1935), *L'Âne Culotte* (1937), *L'Enfant et la rivière* (1945), *Antonin* (1952), *La Clef des champs* (ou *Pascalet*) (1956), *Le Renard dans l'île* (1956), *Le Chien Barboche* (1957), *Bargabot* (1958), *Bras-de-fer* (1959), *Mon Compagnon de songes* (1967) et *Tante Martine* (1972).

[3] La critique littéraire nomme *crossover* un ouvrage lu et apprécié indifféremment par le lectorat adulte et les jeunes lecteurs, indépendamment de choix éditoriaux ou auctoriaux qui ont pu opérer une classification. Ce phénomène est bien connu du grand public depuis le succès transgénérationnel des aventures d'*Harry Potter* par exemple.

[4] *L'Enfant et la rivière*, best-seller de la littérature de jeunesse, n'est à l'origine pas édité dans une collection « jeunesse ». Il faut attendre 1953 et la création par Gallimard de la collection « La Bibliothèque Blanche » pour que le récit soit estampillé littérature de jeunesse. *L'Enfant et la rivière* fait partie des trois premiers titres choisis par la maison d'édition pour lancer sa collection à destination du jeune public. Par la suite, *Le Renard dans l'île*, *Bargabot* et *Barboche* paraîtront en éditions pour la jeunesse sans pour autant décourager le lectorat adulte que Bosco avait conquis avec *L'Enfant et la rivière*. La profondeur et les diverses strates symboliques de tout récit bosquien proposent différents niveaux de lecture – en cela il se rapproche du mythe. C'est pourquoi le texte bosquien fascine à la fois le jeune lecteur et un philosophe comme Gaston Bachelard. Pour Sandra Beckett, le « mythe de Hyacinthe » qui traverse les récits d'enfance permet en grande partie d'expliquer le phénomène de crossover dans la réception de l'œuvre bosquienne. Cela explique aussi pourquoi *L'Âne Culotte*, qui voit naître Hyacinthe, engendre à la fois une suite adulte – la trilogie d'Hyacinthe – et un cycle d'enfance – le cycle de Pascalet. Sandra Beckett propose cette piste dans sa récente allocution « L'Art d'enchanter les lecteurs de tout âge », Nice, mai 2016.

[5] Nous pensons ici à *Tante Martine*, ouvrage très tardif dans l'œuvre et qui reprend tout l'univers de *L'Enfant et la rivière* – son narrateur Pascalet, son décor du Mas-du-Gage, ses aventures avec les Caraques, et le lien profond qui unit la vieille dame à son neveu – sans pour autant se voir éditer dans une collection pour la jeunesse. À l'inverse, le récit *Barboche*, sans doute le plus difficile des récits d'enfance, ne se verra jamais publié dans une collection adulte.

Constantin âgé d'une dizaine d'années, est une œuvre certes transgénérationnelle[1] mais avant tout conçue pour le jeune lecteur, tandis que *Hyacinthe* et *Le Jardin d'Hyacinthe* qui assurent faire suite au récit de *L'Âne Culotte* sont menés par deux narrateurs adultes, le maître de La Commanderie qui restera anonyme, et Méjan de Mégremut. Leurs deux récits nous semblent rompre avec le lectorat du premier volet ; les enfants lecteurs de *L'Âne Culotte* n'y retrouveront ni les personnages, ni les lieux paradisiaques, ni la « couleur » de l'enfance de Constantin, et seront sans doute dépassés par les profondes et douloureuses brisures psychiques dont fait preuve le narrateur du second volet du cycle. Pourtant, les trois récits forment pour l'auteur un ensemble cohérent qui dépasse évidemment la question de la réception des œuvres, entre public adulte et public enfantin.

Si cette étude du compagnonnage imaginaire chez Bosco tend à mettre à jour une fictionnalisation de l'enfance, et s'intéresse donc en premier lieu aux récits portés par Constantin, Pascalet ou Antonin, elle ne se constitue pas en étude close sur les cycles d'enfance. L'analyse de l'œuvre bosquienne que nous proposons travaille volontiers à écouter les échos que les récits d'enfance et les récits adultes se renvoient, dans une œuvre chorale. Le palimpseste bosquien tisse des liens si denses entre les différents récits qu'il serait préjudiciable de rompre, arbitrairement, une forme de continuité effective entre récits d'enfance et récits adultes. C'est pourquoi la compréhension du phénomène de compagnonnage imaginaire s'opère en écoutant se répondre des récits tels que *L'Enfant et la rivière* et *Malicroix*, pourtant très clairement dédiés à des publics différents.

La classification que nous opérons entre récits menés par des voix enfantines et récits portés par des voix adultes est également performante en cela qu'elle confirme un traitement très différent de l'imaginaire du double. Christian Morzewski, toujours à propos du récit *Le Sanglier*, précise que le narrateur y est initié « au fil de rencontres de plus en plus convulsives, dans un voyage au cœur des ténèbres, à la recherche tâtonnante de ce qui nous fascine et nous terrifie à la fois, la découverte de l'Autre, de la part d'ombre, cachée, maudite et animale de nous-mêmes »[2]. Cette belle analyse pourrait s'appliquer à d'autres récits bosquiens qui convoquent si volontiers la part d'Ombre des narrateurs adultes. On songe notamment aux récits *Un Rameau de la nuit*, *L'Antiquaire*, *Le Récif* ou *Une Ombre*. Le double maléfique, la part des

[1] Les récits menés par des narrateurs enfantins convoquent l'enfance universelle comme lieu de rencontre des lecteurs de tout âge, comme le précise Sandra Beckett dans sa récente allocution « L'Art d'enchanter les lecteurs de tout âge », Nice, mai 2016.
[2] Christian Morzewski, préface au *Sanglier*, *op. cit.*, p.12.

ténèbres[1] des protagonistes adultes ont fait l'objet d'études approfondies[2] aux côtés desquelles nous souhaitons mettre en regard l'étude du double bénéfique de l'enfant personnage. Au cœur de chaque récit d'enfance se joue très clairement un procédé de découverte de l'Autre qui ne conduira jamais dans les ténèbres, et où la part animale ou androgyne, jamais maudite, est justement la plus lumineuse de l'identité enfantine en expansion.

L'œuvre de Bosco a fait l'objet de nombreuses études littéraires notamment depuis la création, du vivant de l'auteur, de l'association « L'Amitié Henri Bosco », en 1973. La communauté de chercheurs et de passionnés de l'œuvre bosquienne publie encore chaque année une revue littéraire nommé *Cahiers Henri Bosco*[3] présentant des études de texte, des inédits de Bosco et de nombreuses correspondances grâce, notamment, au fond de documentation de la bibliothèque Henri Bosco de l'université de Nice, qui porte le nom de l'auteur depuis 2014. L'Amitié Henri Bosco, présidée par Benoît Neiss depuis 2006, organise également chaque année des rencontres, colloques et journées d'étude autour de l'œuvre de Bosco. Les *Cahiers Henri Bosco* et les nombreuses rencontres scientifiques ont très largement nourri notre lecture de l'œuvre, et accompagné le développement de notre hypothèse autour du compagnonnage imaginaire de l'enfant personnage.

Parmi les ouvrages majeurs consacrés à l'œuvre romanesque de Bosco, nous sommes particulièrement redevables aux études de Michel Mansuy sur l'imagination de la vie[4], de Michel Guiomar et son « Miroirs des ténèbres »[5], à l'article que Benoît Neiss consacre à « L'Enfance »[6] en 1989, aux textes réunis par Alain Tassel autour de la fascinante question autobiographique chez Bosco[7], et bien sûr aux études de Sandra Beckett – *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*[8]*, Voies et voix narratives dans l'œuvre romanesque de Henri Bosco*[9], et *De*

[1] En référence au roman de Stephen King *La part des ténèbres*, *The Dark Half*, 1989.
[2] Nous pouvons rappeler ici les analyses de Sandra Beckett, *Les Reflets, les Échos et les Ombres chez Henri Bosco : une étude du double obscur*, Edwin Mellen Press, 1993, « Miroirs, reflets et possession dans *Un Rameau de la nuit* de Henri Bosco », *Cahiers Henri Bosco* n°30-31, 1990-1991, p.203-213, et de Michel Guiomar, *Miroirs de ténèbres : images et reflets du double démoniaque*, tome III, *« L'Antiquaire » : nocturnal à l'usage des veilleurs et des ombres*, Paris, José Corti, 1984.
[3] Les *Cahiers Henri Bosco* présentent cette année leur 51ème numéro consacré à l'importante correspondance entre Bosco et Audisio.
[4] Michel Mansuy, *Études sur l'imagination de la vie*, Librairie José Corti, 1970.
[5] Michel Guiomar, *Miroirs des ténèbres : images et reflets du double démoniaque*, tome III, *« L'Antiquaire » : nocturnal à l'usage des veilleurs et des ombres*, Paris, José Corti, 1984.
[6] Benoît Neiss, « L'Enfance », *Cahiers Henri Bosco*, n° 29, 1989.
[7] Alain Tassel (dir.), *Les « Souvenirs » d'Henri Bosco : entre autobiographie et fiction*, Narratologie n°11, Paris, L'Harmattan, 2012.
[8] Sandra Beckett, *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, Paris, José Corti, 1988.
[9] Sandra Beckett, *Voies et voix narratives dans l'œuvre romanesque de Henri Bosco*, Éditions du Gref, Toronto, 1996.

grands romanciers écrivent pour les enfants[1] – dont les analyses conjuguent la multiplicité des voix et des êtres bosquiens à un regard permanent porté sur les enfances bosquiennes, jamais tenues à l'écart du corpus romanesque adulte. Le phénomène de *crossover*, qu'elle étudie dans son ouvrage *Crossover Fiction, Global and Historical Perspectives*[2], faisait également l'objet de sa toute récente allocution lors de la Journée Henri Bosco qui s'est tenue à Nice en mai 2016 et qui commémorait le quarantième anniversaire de la mort de Bosco, « l'enchanteur des deux rives de la méditerranée »[3]. Sandra Beckett y présentait « l'art d'enchanter les lecteurs de tout âge »[4] dans lequel Bosco est passé maître. Les nombreux colloques consacrés à Henri Bosco ont aussi façonné remarquablement notre pensée et notre goût pour l'œuvre bosquienne et ses mystères. Nous pouvons citer ici l'importance des études menées autour du réel et de l'imaginaire[5], de *l'art* d'Henri Bosco[6], du mystère et de la spiritualité[7] qui travaillent et traversent toute l'œuvre, ou encore celle, majeure, du métier de romancier pour Bosco[8]. Ces travaux fondateurs de la critique bosquienne ont parfois tenu relativement à distance la question des récits d'enfance dont s'empare le quatrième colloque international consacré à Bosco et nommé « Rêver l'enfance »[9], qui eut lieu à l'université d'Artois en 1998. Ces journées d'étude consacrées à une source d'inspiration si profonde dans l'œuvre bosquienne réinterrogent le statut « "d'écrivain de l'enfance" trop spontanément attribué à l'auteur de *L'Enfant et la rivière* »[10], précise Christian Morzewski dans l'avant-propos des actes du colloque. Les chercheurs réunis autour du rêve bosquien de l'enfance y explorent inévitablement, aux côtés des thématiques de la famille, de la nature, de l'enchantement et du désenchantement du monde, le « délicat rapport mémoire / imagination »[11] dans la représentation de l'enfance.

---

[1] Sandra Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Les Presses de l'Université de Montréal, éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 1997.
[2] Sandra Beckett, *Crossover Fiction, Global and Historical Perspectives*, Routledge, New-York, 2009.
[3] *Présence de Henri Bosco, L'enchanteur des deux rives de la méditerranée*, Journée Henri Bosco, Centre Universitaire Méditerranéen, Nice, 14 mai 2016. Cette commémoration s'est vu précédée par le colloque de Rabat qui, les 24, 25 et 26 novembre 2015 a réuni les chercheurs autour de la thématique « Henri Bosco, les compagnons d'âmes et passeurs de l'entre-deux », Université Mohammed V. La rencontre qui eut récemment lieu au CUM sera suivie, le 22 octobre 2016, d'une Journée Henri Bosco, au château du Lourmarin, afin de compléter l'hommage rendu à l'auteur.
[4] Sandra Beckett, « L'art d'enchanter les lecteurs de tout âge », table ronde « L'enfance et les voix mystérieuses du monde dans l'œuvre de Henri Bosco », Nice, Centre Universitaire Méditerranéen, 14 mai 2016.
[5] *Le Réel et l'imaginaire dans l'œuvre de Henri Bosco*, actes du Colloque de Nice, Mars 1975, préface de Jean Onimus, Paris, José Corti, 1976.
[6] *L'Art de Henri Bosco*, colloque international 1981, José Corti.
[7] *Henri Bosco : mystère et spiritualité*, Paris, José Corti, 1987
[8] *Bosco et le métier de romancier*, textes réunis par Alain Tassel, Paris, L'Harmattan, 2008.
[9] *Rêver l'enfance, Henri Bosco*, actes du IV[e] colloque international Henri Bosco, Arras, Université d'Artois, 14-15-16 mai 1998, *Cahiers Robinson* n°4, 1998.
[10] Christian Morzewski, avant-propos du colloque « Rêver l'enfance », *op. cit*., p.7.
[11] *Ibid*., p.8.

Notre étude de la fictionnalisation de l'enfance à travers le compagnonnage imaginaire des jeunes narrateurs bosquiens tente de nourrir à son tour la troublante question de la fiction et de l'autobiographie dans une œuvre qui bâtit un véritable mythe de l'enfance. Nous souhaitons, avec l'analyse du dédoublement enfantin, porter un nouveau regard sur les *Ombres* bosquiennes qui, à juste titre, ont tellement aiguisé l'intérêt critique porté sur cette œuvre.

Les sentes du compagnonnage imaginaire enfantin empruntent à Marthe Robert sa fine analyse des postures d'Enfant trouvé et de Bâtard réaliste pour suivre le voyage des narrateurs bosquiens vers un paradis perdu de l'identité double qui, comme le propose Danièle Henky[1], tient peut-être d'avantage à un terre promise. Le glissement vers la rêverie emporte immanquablement l'enfant bosquien vers la création de son double, une *fabrication* de l'intime étranger à partir de soi qui retiendra longuement notre attention. Quels affects et quels procédés président à la construction bosquienne de l'Autre, reflet tiré de l'enfant au miroir de son « roman familial » ? Qu'il s'agisse d'un dédoublement masculin, pour Pascalet et Gatzo, ou d'un dédoublement androgyne, qui voit les figures de Hyacinthe et de Marie venir compléter Constantin et Antonin, le « vert paradis » de l'*être à deux* est voué à disparaître avec la violence du crime d'hubris ou de la Chute, deux références mythologiques qui se conjuguent dans l'imaginaire bosquien. L'identité double des enfants personnages représente alors un « juste avant le plus jamais », une promesse de rupture, qui intéresse essentiellement l'écrivain pour la charge motrice qu'elle convoque : la quête infinie de l'Autre perdu. Cette quête de l'Autre, du *compagnon de songes*, tend à réunir la figure de l'écrivain avec celles de ses narrateurs si profondément avides de fictions, et portés par le désir de faire surgir l'Autre absolu, l'Hyacinthe, en présence de qui être seul. La présente étude interroge à nouveau la captivante question autobiographique en mettant en regard les parcours si semblables des narrateurs enfantins bosquiens et celui de leur créateur, romancier de génie finalement tenté par la réécriture de ses propres *Souvenirs*, où l'enfance personnelle et le traitement quasi mythique de la naissance de la vocation d'écrivain viennent confondre et diffracter les images de Pascalet-Bosco. Le romancier et ses créatures enfantines ont en commun un puissant désir de fabrication du vivant, semblable et autre, toujours issu de soi, qui traverse et porte l'ensemble de « la rêverie vers l'enfance »[2] de Bosco et assure la pertinence de l'étude du compagnonnage imaginaire comme moyen de pénétrer l'œuvre bosquienne, jusque dans ses strates les plus profondes.

[1] Danièle Henky, « Représentations bosquiennes du mythe de l'enfance », intervention proposée lors de la journée Henri Bosco de Nice, mai 2016.

[2] En référence à *La Poétique de la rêverie* de Gaston Bachelard, grand lecteur de Bosco, qui propose au cœur de son étude le chapitre majeur et bien connu de « la rêverie vers l'enfance ».

PREMIÈRE PARTIE

Parcours des narrateurs enfantins

1. A. *L'Enfant et la rivière* : récit-source.

Introduction.

Nous souhaitons ouvrir notre étude sur le compagnonnage imaginaire par l'analyse du texte sans doute le plus lu et le plus étudié des récits d'enfance bosquiens : *L'Enfant et la rivière*. Ce très beau texte connut un large succès. Il suit de plusieurs années la parution de *L'Âne Culotte*[1] qui, nous le verrons par la suite, avait déjà largement emprunté les chemins du dédoublement enfantin, avec l'identité en expansion du jeune Constantin à travers la figure de Hyacinthe. Pourtant, nous ouvrons nos travaux par l'analyse de *L'Enfant et la rivière* d'abord, parce que ce récit dans l'œuvre bosquienne fait figure de *source*. Il est le récit-mère de bien des « suites », réécritures et circonvolutions autour d'une même *source* que forment ensemble la dizaine de romans portés par un narrateur enfantin. Cette source de l'écriture bosquienne est aussi à entendre au sens élémentaire, d'eau profonde, phréatique, qui tend à émerger, image de puits et même de courants, ceux de la rivière ! Bosco semble revenir sans cesse écrire sur la margelle de ce puits, jusque dans ses *Souvenirs* où il retrouve, muré derrière la canisse du jardin familial, l'enfant qu'il était, écrivain en puissance narrant déjà sur un cahier d'écolier le récit originel : celui de la fugue d'enfants sur la rivière. On se situe, dès lors, en présence d'une fable que Bosco cherche toute sa vie. Et si Pascalet, le jeune narrateur, y prend la parole pour la première fois, ce personnage enfantin fera dès lors retour, et mènera tous les récits d'enfance à l'exception de celui d'*Antonin* et de *Bras-de-fer*. Nous retrouverons Pascalet, toujours narrateur, dans *La Clef des champs* (1956), *Le Renard dans l'île* (1956), *Le Chien Barboche* (1957), *Bargabot* (1958), *Mon Compagnon de songe* (1967), et *Tante Martine* (1972). Le personnel imaginaire ou non qui entoure ce jeune garçon fait lui aussi retour et crée un univers, celui du « Mas-du-gage », territoire familial d'une enfance qui contient déjà ses frontières et ses *ailleurs*[2]. Parmi le personnel bosquien du « Mas-du-gage », les personnages les plus éminents de la rêverie de Pascalet sont déjà présents dans notre récit source : on y rencontre Bargabot le braconnier, Tante Martine, Gatzo l'enfant sauvage et Hyacinthe l'âme perdue, l'âne enchanté qui porta naguère des culottes et l'ombre de M. Cyprien.

[1] *L'Âne Culotte*, Gallimard, 1937.

[2] Christian Morzewski dira de ce territoire privilégié de l'enfance bosquienne qu'il est, comme l'Éden du mythe biblique, « Investi de toutes les valeurs pré-lapsaires du paradis (innocence, harmonie, béatitude fusionnelle...), ce site originel est idéalisé et devient le point de fuite de toutes les rêveries ». « Merveilleuses escapades ou l'art de la fugue chez Henri Bosco », *Cahiers Robinson* numéro 4, « Henri Bosco, rêver l'enfance », actes du IV[e] colloque international Henri Bosco, Presses Universitaires d'Artois, 1998, p.173.

On le remarque, l'âne enchanté, M. Cyprien et Hyacinthe reviennent sous la plume de l'auteur qui les avait fait naître à Peïrouré, dans le récit de Constantin, *L'Âne Culotte*. Cependant, une figure majeure et obsessionnelle manquait encore : celle de Gatzo, l'enfant sauvage. C'est à partir de sa création, dans *L'Enfant et la rivière*, que s'installe nettement une trinité dans la vision d'enfance de Bosco ; cette trinité est composée d'un petit garçon rêveur, d'un enfant sauvage, et d'une petite fille mystérieuse. Ce schéma restera inchangé dans les nombreux récits qui par la suite le réécrivent, le retravaillent comme une argile dans la poétique d'un âge rêvé retrouvé, celui de l'enfance, où l'on ne saurait être *un*. Nous souhaitons donc nous pencher longuement sur la naissance du compagnonnage imaginaire, intrinsèquement lié à une identité enfantine bosquienne, et faire de l'analyse du dédoublement de Pascalet dans la figure de Gatzo un véritable point de départ. Pour ce faire, nous étudierons le texte de Bosco dans son entier, tout en y apportant les supports extérieurs de la recherche en psychologie de l'enfant, avec l'étude majeure de Marjorie Taylor, *Imaginary companions and the children who create them*[1], sortie des Presses Universitaires d'Oxford en 1999 et qui fait toujours école. Grâce à ces voyages entre réalités psychologiques et enjeux littéraires de la fictionnalisation de l'enfance, nous serons mieux à même de voir se déployer la toile des dédoublements, masculins ou androgynes qui, on le verra, vont en s'amplifiant dans l'œuvre de Bosco. Récit source de la rêverie bosquienne, *L'Enfant et la rivière* est aussi pour nous le récit source de l'enfant double.

L'analyse que nous proposons peut se construire autour de cinq axes, qui suivent les sentes d'une « tentation de printemps » où le dépassement des frontières promet l'accès à un *autre* monde, porté par le désir de savoir et qui laisse augurer – à tort on le verra – un voyage initiatique, celui du sortir de l'enfance. Ce mouvement vers *l'ailleurs* ouvre dans un second temps les portes d'un paradis, celui de l'identité multiple du couple Pascalet-Gatzo, prélude nécessaire à l'âge d'or des temps fabuleux vécus sur la rivière. Ce paradis retrouvé formera le troisième temps de cette étude. C'est ensuite la perte de ce double qui nous occupera et nous suivrons avec Pascalet les méandres d'une identité désormais tronquée. C'est enfin – et logiquement – la longue quête pour retrouver le compagnon imaginaire perdu qui clora ce voyage en une fin non-initiatique qui ramènera le narrateur en enfance. Du Mas-du-gage au Mas-du-gage, c'est la piste de Gatzo que nous suivons désormais.

[1] Marjorie Taylor, *Imaginary companions and the children who create them*, *op.cit*. À notre connaissance, il n'existe pas de traduction française de l'ouvrage. C'est nous qui traduisons les citations qui étayeront notre propos.

1. Dépassement des frontières

L'ouverture du récit permet immédiatement de situer notre propos quant à une localisation du territoire d'enfance qu'est le domaine familial, avec, déjà, ses frontières et ses ailleurs :

> La maison qui nous abritait n'était qu'une *petite métairie isolée* au milieu des champs. […] Autour de nous on ne voyait que champs, *longues haies de cyprès*, petites cultures et deux ou trois métairies solitaires. Ce paysage monotone m'attristait. Mais *au-delà* coulait une rivière[1].

La description très poétique miniaturise néanmoins ce territoire d'enfance, et l'enclôt derrière une longue haie qui ajoute à l'isolement de la maison une certaine insularité. La première insularité de cette enfance sur les terres familiales appelle un dépaysement hors de ces frontières qui, on le voit, dessinent la carte d'un territoire restreint, monotone et attristant, qui s'ouvre ou rêve de s'ouvrir sur cet ailleurs que constitue la rivière. « Je te défends de courir du côté de la rivière »[2], sermonne le père.

> - A la rivière, mon enfant, il y a des trous morts où l'on se noie, des serpents parmi les roseaux et des bohémiens sur les rives.
> Il n'en fallait pas moins pour me faire rêver de la rivière, nuit et jour. Quand j'y pensais, la peur me soufflait dans le dos, mais j'avais un désir violent de la connaître[3].

L'interdit parental nourrit encore davantage les rêves d'évasion du jeune garçon[4]. Pour franchir le seuil, pour désobéir et laisser libre cours au désir violent que l'appel de la rivière distille dans l'imaginaire de Pascalet, il ne manque qu'une figure adulte de tentateur-initiateur, première image, ténue, d'un compagnonnage secret que l'enfant ira trouver sur l'*autre* rive. Voici la rêverie que le braconnier installe dans l'esprit de Pascalet ; remarquons combien s'annoncent déjà les activités et pouvoirs du futur Gatzo, dans les mots de Bargabot :

> Si je t'avais avec moi, je t'en ferais connaître des bons coins où personne ne va, surtout dans les îles…

---

[1] *L'Enfant et la rivière,* Alger et Paris, Charlot, 1945. « Folio », Gallimard, 1953, pour notre édition, p13-14. C'est nous qui soulignons.
[2] *Ibid.*, p.15.
[3] *Ibid.*, p.15.
[4] « […] dans l'économie du désir enfantin, proscrire c'est prescrire », précise Christian Morzewski dans « Merveilleuses escapades ou l'art de la fugue chez Henri Bosco », *Cahiers Robinson* numéro 4, *op. cit.*, p. 177.

> A partir de ce jour, je ne dormis plus. Souvent, la nuit, je pensais à ces coins merveilleux, enfouis au milieu des bois, sur le bord de ces îles, où personne, sauf Bargabot, n'allait jamais. […] Bargabot était mon grand homme : je l'admirais[1].

C'est avec le petit sauvage que se réaliseront ces projections de lieux merveilleux, sous les bois, au bord des îles et c'est bientôt de Gatzo que Pascalet dira, à plusieurs reprises « j'admirais sa force ». Le premier pas vers un rêve de compagnonnage imaginaire se situe aussi, chez Bargabot, dans sa capacité à disparaître, laissant l'enfant au désespoir et le poussant sans doute à fuir pour le retrouver :

> Parfois on ne le voyait pas de quinze jours. Je ne tenais plus en place. Une envie folle me prenait de m'enfuir jusqu'à la rivière. […] c'était un désir si vif de m'échapper que j'en tremblais de peur[2].

L'occasion de céder à la tentation s'est fait attendre, mais la voici : les parents de Pascalet s'absentent plusieurs jours, le laissant à la charge d'une Tante Martine qui préfère lui laisser « la bride sur le cou pour pouvoir trotter à son aise »[3]. Pendant l'absence parentale, nécessaire à l'isolement de l'enfant et à son désir de voir émerger son autre, sur l'autre rive, il est amusant de remarquer que Pascalet et Tante Martine suivent en fait deux parcours opposés : Tante Martine retourne dans ces cachettes enfantines que sont « les combles », son « refuge de prédilection », « son paradis »[4]. Alors qu'elle retourne à ses secrets d'enfance, Pascalet quitte la maison familiale. Cependant, il ne la quitte pas sur-le-champ ; il lui faut d'abord se rendre à sa source, auprès de l'eau qui, tout au long du récit, distille sa magie :

---

[1] *L'Enfant et la rivière,* p.17.
[2] *Ibid.*, p.18.
[3] *Ibid.*, p.19. La situation familiale – désertion des parents – dans laquelle se trouve le jeune garçon pendant toute la durée de son aventure est pour nous évocatrice d'un état psychique favorable à l'émergence du compagnon imaginaire. Marjorie Taylor (*op. cit.*,p.72.) en donne un exemple : "Parfois, le compagnon imaginaire sert de substitut à une relation manquant dans la vie réelle de l'enfant. Par exemple, dans leur discussion à propos de la réaction d'un enfant à la mort ou l'absence de son père, Burlingham et Anna Freud mentionnent le cas d'un jeune garçon qui avait créé un père imaginaire." (Burlingham, D., & Freud, A., *Infants without families*, 1944, London : George Allan & Unwin.)
[4] *L'Enfant et la rivière,* p.19-20. En cela, Tante Martine est éminemment bachelardienne, elle qui sait si bien « substituer à la « vraie » maison d'enfance une « maison onirique » » qui préserve son mystère et offre autant de pages à une interminable rêverie que le grenier compte de vieilles malles odorantes. L'idée est développée par Francis Marcoin, dans son article « L'enfance, l'ennui, le vide », *Cahiers Robinson* numéro 4, *op. cit.*,p.245. Sans ouvrir la porte de ses songes secrets à l'enfant Pascalet toujours retenu derrière la porte, Tante Martine en diffuse pourtant l'art et la manière. La clé dont elle verrouille littéralement et symboliquement ses songes est aussi une *Clef des songes*, pour l'enfant qui s'empresse de l'imiter.

> Seul, désœuvré, j'errais un peu dans la maison, et puis j'allais m'asseoir sous le figuier du *puits*. C'est *là* qu'un beau matin d'avril la *tentation* vint me trouver à l'improviste. Elle sut me parler. […] C'est pourquoi j'y cédai[1].

Il faut, bien sûr, que l'enfant échappe au regard des instances parentales pour que s'installe, comme ici, une fugue aventurière. C'est également toujours le cas pour que l'enfant, dans l'œuvre de Bosco, laisse émerger son double, le libère des liens qui l'entravent, ou tout simplement pour qu'il se porte à sa rencontre[2]. Le couple formé par Constantin et Hyacinthe – pas plus que celui d'Antonin et Marie – ne peut se réunir sous les yeux indiscrets des adultes, ou tout simplement au grand jour. Et si Pascalet fugue, de jour, poussé par une ivresse printanière, on verra que nulle rencontre intime ne peut avoir lieu sous les feux du soleil. Voici le passage où l'exaltation emporte Pascalet loin des territoires de l'enfance domestique, au-delà du « portail »[3] qui en délimitait la carte :

> Plus loin un verger d'amandiers n'était qu'une neige de fleurs où roucoulaient les premières palombes de l'année nouvelle. J'étais *enivré*. Les petits chemins m'attiraient sournoisement. « Viens ! que t'importent quelques pas de plus ? Le premier tournant n'est pas loin. Tu t'arrêteras devant l'aubépine. » Ces appels me faisaient *perdre la tête*. Une fois lancé sur *ces sentes qui serpentent* entre deux haies chargés d'oiseaux et de baies bleues, pouvais-je m'arrêter ? Plus j'allais et plus *j'étais pris* par la puissance du chemin. A mesure que j'avançais, il devenait sauvage[4].

L'enfant parle très clairement d'être emporté, comme hors de lui, par l'ivresse d'une fugue où les chemins sont maîtres. Ils prennent la parole pour acérer encore la tentation « sournoise » de fuite et lorsqu'ils s'amenuisent, lorsque de chemins ils deviennent « sentes », les voici qui « serpentent », sinueuses images bibliques dans ce verger en fleur ! L'enfant, captif, est « pris » par le chemin, mais qui, du chemin ou de l'enfant, devient réellement « sauvage » à mesure que s'éloigne la maison familiale qui abrite l'enfance sage ? En quittant le territoire d'une protection domestique, l'enfant a déjà franchi des frontières plus ou moins symboliques ;

---

[1] *L'Enfant et la rivière,* p.21. C'est nous qui soulignons.

[2] La fugue tient un rôle dramatique très affirmé dans l'œuvre de Bosco et forme, pour Christian Morzewski, une intrigue matricielle « dans la mesure où [elle] constitue, dans certaines œuvres de Bosco, le moteur voire la trame même de la fable, en particulier dans les récits d'enfance. *L'Enfant et la rivière* nous fournirait bien sûr la première illustration et pour ainsi dire le prototype, avec son récit matriciel d'une fugue enfantine, venant « enchâsser » un autre récit, celui des aventures de Pascalet et de Gatzo ». « Merveilleuses escapades ou l'art de la fugue chez Henri Bosco », *Cahiers Robinson* numéro 4, *op. cit.*,p.163-164.
Pour notre étude, la fugue est un véritable point de départ, nécessaire à l'émergence du compagnon imaginaire qu'on ne peut vraisemblablement libérer qu'en s'échappant soi-même. Les autres récits d'enfance confirmeront cette intuition.

[3] *L'Enfant et la rivière,* p.21.

[4] *Ibid.*, p.22. C'est nous qui soulignons.

il en est encore une dernière à dépasser, à gravir, pour que *l'ailleurs* tant et tant rêvé se révèle : « Tout à coup devant moi se leva une digue. C'était un haut remblai de terre couronné de peupliers. Je le gravis et je découvris la rivière »[1]. On notera ici que cette frontière est verticale et qu'il faut la gravir et non se contenter de la passer. Derrière ce mur végétal cher à l'imaginaire bosquien apparaissent rivière, rives et îles lointaines, mais pas seulement : les traces de l'*autre* émergent ici, comme directement échappées de la rivière, seuil symbolique du désir qui coule en l'enfant :

> Quand je ramenai mes regards vers le rivage, je m'aperçus que, juste à mes pieds, sous la digue, une petite anse abritait une plage de sable fin. Là les eaux s'apaisaient. […] Sur le sable on voyait des traces de pieds nus. Elles s'en allaient de l'eau vers la digue. Les empreintes étaient larges, puissantes. Elles avaient une allure animale. J'eus peur. Le lieu était solitaire, sauvage. On entendait gronder les eaux. Qui hantait cette anse cachée, cette plage secrète[2] ?

La fugue vers la rivière mène si promptement l'enfant à ces empreintes sauvages que l'on est en droit de se demander si l'aventure, de fait, ne mènerait pas essentiellement à lui, l'*autre* fantasmé. Ces empreintes, bien sûr, sont animales et puissantes et peuvent évoquer Bargabot, que le lecteur connaît déjà, ou appeler l'image de Gatzo, l'enfant sauvage, que le lecteur est en droit d'attendre. Si les flots du courant grondent autour de l'enfant, il faut encore remarquer ici que c'est bien des eaux calmes, *apaisées*, de l'anse cachée que sont sorties les empreintes fabuleuses. Le tumulte des eaux violentes attire l'enfant dans sa fugue, dans sa robinsonnade, mais ce sont les eaux tranquilles d'où peuvent émerger, des profondeurs intimes, une autre image de soi. On ne se mire qu'au miroir des eaux dormantes et c'est sur elles, bien sûr, que les deux enfants bientôt réunis vivront en paix. On se situe donc, dans la structure du récit, sur le seuil d'une rencontre secrète et ardemment désirée.

Pascalet n'a pas encore atteint l'autre rive, celle de la rencontre tant attendue, mais il se situe déjà, sur son propre rivage, dans une situation propice à l'émergence du compagnon quand il dit se sentir « seul, faible, exposé. »[3] Il décide de se dissimuler dans un buisson et interroge

---

[1] *Ibid.*, p.22.
[2] *Ibid.*, p.23.24.
[3] *Ibid.*, p.24. L'ouvrage de Marjorie Taylor nous permet de relier ces états de fragilité dont fait état Pascalet, d'ailleurs délaissé par ses parents, à l'émergence du double : les cliniciens ont effectivement fait du compagnon imaginaire un phénomène lié à la palliation de certains manques et au dépassement de certaines peurs. Taylor affirme (*op. cit.*, p.6) : « Actuellement, il y a un intérêt considérable pour la possibilité qu'une des fonctions spécifiques du jeu symbolique soit d'aider les enfants à contrôler et maîtriser leurs émotions. La recherche sur le compagnonnage imaginaire consolide cette thèse, en suggérant que les amis imaginaires peuvent être créés pour répondre à divers besoins émotionnels, en particulier un désir de compagnonnage, un moyen de dépasser ses peurs,

déjà la présence de l'*autre* : « Ne m'épiait-on pas ? »[1]. L'enfant s'assoupit dans ce refuge végétal et emprunte ainsi un autre passage, celui de la frontière du songe. « Longtemps je dus rester dans le sommeil. Comment fus-je éveillé ? Je ne sais »[2]. Le lecteur attentif est en droit, dès lors, de s'interroger ; s'est-il seulement réveillé ? Le récit, au « réveil » de Pascalet, s'installe dans une aventure où l'enfant n'est plus seul ; ceux de l'île, les *autres,* se font voir :

> « Tout à coup, au milieu de l'île, entre le feuillage des arbres, s'éleva un fil de fumée, pur, bleu. L'île était habitée. Mon cœur battit. »[3]

L'intensité du désir de rencontre emporte le récit et Pascalet se dit d'abord épouvanté : d'enfant seul il se sent désormais très – ou trop – entouré, mais quelles sont les forces en présence ? Sont-elles bénéfiques ou maléfiques ? L'épouvante se situe sans doute sur le fil où vacille l'enfant, indécis à laisser émerger ennemis ou amis imaginaires.

> A côté des premières traces que j'avais relevées sur le sable, d'autres, encore fraîches, marquaient le sol. Ainsi, pendant que je dormais quelqu'un était passé près de mon refuge. M'avait-on vu ? […] Je m'enfuis[4].

La fuite de Pascalet, légitime dans le fil de l'aventure, rappelle aussi pour nous que la rencontre avec un compagnon imaginaire, un double, un reflet est d'abord désagréable, pour les enfants bosquiens, comme on le verra très nettement dans les rencontres de Constantin et Hyacinthe ou d'Antonin et Marie.

De retour au Mas-du-gage, après cette première fugue qui ne passe pas encore la vraie frontière, celle de la rivière, Pascalet voit réapparaître Bargabot. Ce sont son pas et son air sauvage qui interpellent immédiatement l'enfant, et rappellent au lecteur les empreintes dans le sable fin : « On entendit *un pas*. *Bargabot* entra dans la cuisine. Jamais il ne m'avait paru si *grand*. Il avait son *air sauvage*. »[5] Le braconnier glisse d'ailleurs à l'enfant médusé « Tu sais bien, la rivière ?... Avec son île et ses buissons, où l'on peut se cacher ?... »[6]. Si bien qu'on ne s'étonnera pas qu'une barque – celle du braconnier – attendra tranquillement le retour de Pascalet sur les rives, pour lui offrir, cette fois, la possibilité d'un passage. La scène de

---

ou une méthode pour traiter des restrictions réelles ou perçues. Les enfants créent également des compagnons imaginaires en réponse à des situations traumatiques – c'est pourquoi les spécialistes ont parfois fait le lien entre ces compagnons imaginaires et un état de détresse psychologique."

[1] *L'Enfant et la rivière,* p.24.
[2] *Ibid.*, p.25.
[3] *Ibid.*, p.25.
[4] *Ibid.*, p.25-26.
[5] *Ibid.*, p.28. C'est nous qui soulignons.
[6] *Ibid.*, p.29.

franchissement de cette grande frontière est très belle et éminemment symbolique, puisque cette traversée en barque vers un *autre monde* est aussi – et d'abord ? – un naufrage[1]. L'eau d'abord très calme laisse flotter paisiblement une barque providentielle et sa « quiétude »[2] est tentatrice ; l'enfant s'y installe.

> L'embarcation, l'eau et la rive paraissaient immobiles, et, malgré la sourde émotion qui me serrait le cœur, j'étais heureux. […] tournant le dos au rivage, je ne voyais plus devant moi que la rivière. Elle glissait[3].

Le jeune narrateur se dit « saisi d'émerveillement »[4]. Il a bel et bien embarqué et tourne le dos au territoire de l'enfance domestique[5]. Dès lors, c'est l'appel des autres qui résonne : « De nouveau, comme l'autre soir, entre les arbres monta la fumée. »[6] La prière de Pascalet « Que n'étais-je dans l'île ? J'en rêvais… »[7] sera rapidement exaucée puisque, l'on s'en doute, ce n'est pas seulement la rivière qui glisse, mais l'enfant qui passe, inévitablement, de l'autre côté. Entre contemplation et fascination l'enfant se perd, pour mieux, bien sûr, se retrouver, une fois l'épreuve passée :

> Je perdis la notion du temps, du lieu et de moi-même, et je ne savais plus qui s'en allait, de ma barque ou de la rivière. Fuyait-elle, ou était-ce moi qui merveilleusement, sans rames, la remontais ? Dieu sait comment je m'étais détaché du rivage[8].

La métaphore est très belle et l'enfant se situe effectivement dans un état intermédiaire, entre une réalité qui s'éloigne lentement et une fiction intime qui s'amorce[9]. Il est en pleine

---

[1] Le voyage sur l'eau, qu'il soit réel ou rêvé, est toujours un voyage initiatique et Sandra Beckett cite à ce propos les analyses de Gaston Bachelard qui ont lié l'eau et la symbolique de la mort : « La mort est un voyage et le voyage est une mort. « Partir, c'est mourir un peu. » Mourir, c'est vraiment partir et l'on ne part bien, courageusement, nettement, qu'en suivant le fil de l'eau, le courant du large fleuve. Tous les fleuves rejoignent le Fleuve des morts. Il n'y a que cette mort qui soit fabuleuse. Il n'y a que ce départ qui soit une aventure. […] Tout un côté de notre âme nocturne s'explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau. Les inversions sont, pour le rêveur, continuelles entre ce départ et la mort. » Bachelard, *L'Eau et les rêves*, José Corti, 1978, pp.102-103-104, cité par Sandra Beckett, *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, José Corti, 1988, p.136-137.

[2] *L'Enfant et la rivière,* p.36.

[3] *Ibid.*, p.37.

[4] *Ibid.*, p.37.

[5] Sandra Beckett affirme, en travaillant la thématique du seuil des eaux, dans son *ouvrage La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, José Corti, 1988, p.136 : « Rares sont les héros bosquiens qui ne sont pas appelés, à l'instar d'Orphée, d'Énée, d'Ulysse ou de Dante, à traverser une frontière marquée par l'eau, et qui donne accès à l'au-delà. » Le personnage de Pascalet en est un éminent représentant et l'on peut voir son voyage sur les eaux de la Durance comme une puissante « première fois » dans l'univers bosquien, appelée à être maintes fois retravaillée.

[6] *L'Enfant et la rivière,* p.37.

[7] *Ibid.*, p.38.

[8] *Ibid.*, p.38.

[9] L'expérience de Pascalet est à ce point intime que Danielle Dubois-Marcoin en proposait cette lecture : « Il s'agit presque d'une fausse île, d'un rêve d'île, et l'aventure du jeune garçon s'accommode d'une rupture bien euphémisée avec le monde : elle s'apparente en fait à une fuite chimérique et quelque peu régressive, à un jeu de fugue. » article « *L'Enfant et la rivière* en cours moyen. », *Cahiers Robinson* numéro 4, *op. cit.*,p. 210.

rêverie, état second qui doit l'envahir pour qu'émerge la figure de l'*autre* intime. Il précise « Pris dans un courant invisible je partais à la dérive. […] Sans secousse, insensiblement, je m'éloignais du bord. »[1] Bosco offre ici une très belle image du glissement sur les eaux du songe. Mais c'est un naufrage auquel doit finalement faire face l'enfant qui souhaite atteindre l'autre rive et, ici, traverser le miroir des eaux, c'est accepter de mourir à la rive originelle, pour renaître sur l'île. L'idée de purification par les eaux n'est sans doute pas loin. La scène est très claire et, capitale, nous la transcrivons ici dans son entier :

> 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. Elle était tout entière en marche, et sa masse profonde m'entraînait vers ce récif dressé à la pointe de l'île où les flots se brisaient en bouillonnant. Leur violence augmentait. Ils emportaient de plus en plus rapidement la vielle barque. Elle craquait. L'eau montait par les fissures. De vastes tourbillons me prenaient par le travers et la barque tournait sur elle-même. Quand elle offrait le flanc au choc de l'eau, elle roulait dangereusement. J'allais droit au récif. Il s'avançait vers moi, terrible. Je fermai les yeux. L'eau gronda, puis la barque saisie dans un remous vira avec lenteur. Un raclement ébranla la coque. Elle s'immobilisa sur un lit de gravier. J'ouvris les yeux. J'étais sauvé. Nous venions d'échouer sur une grève en pente douce, à la pointe de l'île. Le récif évité, écumait toujours, mais plus loin[2].

La possibilité d'un anéantissement, entre les mains furieuses du courant, offre à cette scène très picturale sa véritable profondeur. Ce beau passage du récit montre bien plus que les dangers aventureux d'une robinsonnade. Le naufrage, d'ailleurs, n'est pas évité par un geste héroïque : l'enfant ferme les yeux ! Ce passage proclame en fait que le voyage sur l'île, ou mieux l'accès à « l'autre rive », ne se fait que par le franchissement du péril de mort. On retrouve bien là les marques habituelles du récit initiatique. Il faut s'attarder ici sur le procédé d'énonciation : la narration passe symboliquement du *je* au *nous*. « J'ouvris les yeux. J'étais sauvé. *Nous* venions d'échouer sur une grève »[3]. Et, pour nous qui guettons l'apparition de Gatzo, ce basculement dans une énonciation plurielle est une marque forte d'accession au rivage de l'identité multiple. Nous sommes désormais sur l'île. Les temps d'un âge d'or s'annoncent, immanquablement. Encore faut-il libérer le compagnon de ses entraves, et accepter de se mirer à son reflet.

[1] *L'Enfant et la rivière,* p.38.
[2] *Ibid.*, p.38-39.
[3] *Ibid.*, p.38-39.

2. Création du couple Pascalet-Gatzo

La scène de rencontre de l'*autre* intime, celui à qui l'on accède sur l'autre rive, cet autre soi-même que l'épreuve du franchissement du fleuve a permis de rejoindre, est pour nous cruciale, et nous en retraçons les étapes. Pascalet se dit perdu, « deux cents mètres d'eau profonde [le] séparaient de [son] rivage, le rivage des terres habitées »[1]. Cependant, l'enfant retrouve pour la troisième fois le filet de fumée qui perce entre les arbres de l'île et cette fois-ci, son appel peut être entendu : « "Il faut voir ça", me dis-je. »[2] Et que voit-il alors, en s'approchant de la clairière habitée, si ce n'est la première de ses étranges créatures rêvées ? Il s'agit d'abord d'une petite fille mystérieuse, en haillons, qui tisonne le feu d'un misérable camp de gitans qu'on dirait tout droit tiré de récits littéraires, contes ou romans d'aventures, dont on sait que l'enfant rêveur est friand[3]. Pascalet est-il désormais aux commandes de la fable qu'il avait tant rêvé de vivre ? La petite fille pauvre, devant sa cabane de bois, est entourée d'un âne nonchalant, d'un chien et d'une énorme masse brune qui se trouve être un ours apprivoisé, elle porte également à l'épaule un petit oiseau. Cette scène pittoresque pourrait évoquer le *Sans famille* d'Hector Malot, de la même manière que le naufrage qui l'a laissé seul survivant sur une île mystérieusement peuplée peut se rapprocher d'une robinsonnade. Pascalet est le seul narrateur d'une histoire dont il est le héros, sa fiction est donc libre de faire surgir toutes créatures ! Une vieille femme « maigre et farouche »[4] sort bientôt de la cabane pour égorger un coq « en poussant des glapissements sauvages »[5], et prend ainsi les traits d'une sorcière dans la fable de Pascalet. Mais la créature centrale est encore recherchée lorsqu'interviennent « quatre grands diables, secs et noirs, plus noirs et plus secs que Bargabot. Des Bohémiens ! »[6]. Ils accostent et de leur barque tirent un enfant. « C'était un garçon de mon âge [dit Pascalet]. On

[1] *Ibid.*, p.40.
[2] *Ibid.*, p.41.
[3] Un lien étroit peut d'ailleurs être tissé entre les lectures de fiction et la création de compagnons imaginaires. Marjorie Taylor (*op. cit.*,p.9.) précise : "Certains enfants prennent une version imaginaire d'un ami réel ou un personnage de livre ou de film comme compagnon imaginaire (par exemple Ariel, du film de Walt Disney *La petite sirène*). D'autres utilisent leur peluche préférée, leur propre image dans un miroir ou même leurs mains comme accessoires dans leur fantasme ».
[4] *Ibid.*, p.42.
[5] *Ibid.*, p.42.
[6] *Ibid.*, p.43.

l'avait *ligoté.* »[1] L'enfant, un « garçon du même âge »[2], précision de taille dans la recherche du miroir intime, est ainsi débarqué sur l'île où Pascalet, depuis l'aube, guette un événement ; cet événement, c'est Gatzo.

Voici la première description que le narrateur donne de cette créature :

> Je vis bien son visage. Il était basané comme ceux de ses ravisseurs, et tout aussi sauvage. Mais rien n'y trahissait l'effroi. Les yeux clos, la bouche serrée, l'enfant semblait de pierre. On l'emporta[3].

Le portrait de l'ami imaginaire, sorti lui aussi d'une barque et ligoté, a cela de très intéressant pour nous qu'il n'évoque aucune vie. Un masque de petit bohémien, posé sur un corps passif manipulé par des hommes. Gatzo est ici un pantin, figé, peut-être même ligoté dans les propres fils qui pourraient articuler son corps de bois[4]. Les yeux et la bouche sont clos, inanimés, l'enfant semble « de pierre », littéralement réifié. Tout semble indiquer que l'ami n'a pas encore pris vie. Et c'est bien sûr l'enfant, pour créer le compagnonnage imaginaire, qui devra la lui donner ! Pour l'heure, Pascalet est pris d'effroi – sentiment que le compagnon de pierre ne pouvait ressentir – et se perd dans l'effet de miroir que lui tend ce garçon de son âge. Si Gatzo ne peut faire un geste, à l'inverse Pascalet s'inquiète :

> « Le moindre mouvement me semblait dangereux : un geste maladroit, une branche cassée, tout pouvait me trahir. Je serais découvert, saisi, ligoté ! »[5]

Au moindre geste, Gatzo deviendrait « un vrai petit garçon », comme Pascalet, mais notre narrateur pour l'heure n'envisage que le reflet inverse et s'imagine *ligoté* comme Gatzo si un mouvement le trahissait. Incapable encore de défaire les liens qui entravent le compagnon

[1] *Ibid.*, p.43. C'est nous qui soulignons. On notera ici que les deux garçons accèdent à l'île de la même façon, par le franchissement des eaux, sur une barque qui sera bientôt le lieu central de leur réunion. Cependant, bien que les deux garçons empruntent la voie des eaux et la barque du voyage pour se réunir sur l'île, il faut préciser qu'ils y accèdent de manière diamétralement opposée : à la fugue répond la captivité. Cet effet d'opposition les rapproche encore : « à Gatzo l'aventurier correspond l'enlèvement « passif », et à Pascalet le rêveur la fugue « active » -autre chiasme nous invitant à superposer et fusionner les deux visages », propose Christian Morzewski dans « Merveilleuses escapades ou l'art de la fugue chez Henri Bosco », *Cahiers Robinson* numéro 4, *op. cit.*,p.175.

[2] *Ibid.*, p.43.

[3] *Ibid.*, p.43.

[4] À ce propos, Marjorie Taylor (*op. cit.*, p.13.) rapporte les résultats d'études psychologiques menées par le Docteur Jennifer Mauro, psychologue clinicienne spécialiste des compagnons imaginaires, qui mentionne et inclut les jouets dans ses recherches sur les amis imaginaires. Elle interroge les enfants en ces termes: "Les amis imaginaires sont comme des poupées, des jouets ou des personnes, et tu fais semblant qu'ils existent. Ils sont des amis pour « faire comme si». Est-ce que tu as des amis imaginaires ?" (Mauro *The friend that only I can see*) Parmi les compagnons imaginaires décrits en réponse à cette question, 41 pourcent se sont révélés être des personnes invisibles, 19 pourcent étaient des animaux invisibles, et 39 pourcent étaient des poupées ou des peluches."

[5] *L'Enfant et la rivière*, p.44.

imaginaire dans sa posture de pantin, Pascalet reste caché « pendant tout l'après-midi »[1], attendant « un miracle »[2]. Mais rien ne vient, si ce n'est la nuit qui se penche et recouvre la scène et le campement de Caraques. C'est à sa faveur, et à sa faveur seulement, que les entraves qui retiennent le compagnon imaginaire peuvent être rompues[3]. La nuit est faite pour leur rencontre. Chaque couple d'enfant bosquien, à l'exception de Pascalet et Pinceminou dans *Le Chien Barboche*, se trouve réuni grâce au masque de la nuit. En attendant son avènement, Pascalet dans le creux de son abri se sent « petit, frêle, réduit à ce peu de [lui] qui tremblait dans un trou de bête »[4]. De bête tremblante en son terrier, Pascalet, la nuit venue, se faufile « à pas de loup »[5] jusqu'à la clairière des Caraques. À la lueur du feu de camp, Gatzo s'anime et, de pantin désarticulé, il devient le captif héroïque de cruels voleurs d'enfants. Il faut ici évoquer un autre aspect de l'enlèvement de Gatzo par les Caraques ; l'enfant n'est pas seulement captif afin d'être libéré par Pascalet, cette captivité joue un rôle dramatique interne à toute l'œuvre bosquienne : « Bosco n'hésite donc pas à utiliser, dans un livre pour enfants, le procédé de la mise en abyme qui lui est si cher. On est frappé d'ailleurs par la complexité de cette mise en abyme, qui est à la fois rétrospective et prospective, rappelant l'enlèvement de Gatzo et préfigurant celui d'Hyacinthe »[6], explique Sandra Beckett. Cette mise en abîme peut aussi, à l'inverse, affirmer que l'enlèvement de Hyacinthe dans *L'Âne Culotte* avait préfiguré celui de Gatzo dans *L'Enfant et la rivière*. Il s'agit là d'une des couches profondes du palimpseste bosquien. L'œuvre bosquienne est une œuvre chorale dont tout lecteur attentif est tenté de trouver la source et si nous sommes, comme Sandra Beckett, vivement tentés de faire de *L'Enfant et la rivière* le récit-source de l'œuvre bosquienne c'est aussi que, note-t-elle « ce sont toujours les mêmes événements dramatiques de *L'Enfant et la rivière* qui sont mis en abyme dans les autres récits »[7].

[1] *Ibid.*, p.44.
[2] *Ibid.*, p.44.
[3] Et si le texte nous parle tant de captivité c'est que, comme le souligne Michel Guiomar dans son article « Enfance, solitude créatrice », Gatzo est « le symbole évident d'un double captif qu'à libéré Pascalet. », *Cahiers Robinson* numéro 4, *op. cit.*,p.285. La libération ou l'émergence de ce compagnon imaginaire prototypique retient toute notre attention tant elle est liée à l'idée matricielle de la fugue : s'échapper soi-même et libérer *l'autre*.
[4] *L'Enfant et la rivière,* p.45.
[5] *Ibid.*, p.46. D'autres fictions très poussées retiennent l'attention de Marjorie Taylor (*op.cit.*) lorsqu'elle étudie le large spectre des compagnonnages imaginaires. Elle y relève l'importance et la fréquence de l'imprégnation de l'enfant en une autre identité, souvent animale ou totalement imaginaire, lors de jeux de fictions élaborés et récurrents.
[6] Sandra Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Les Presses de l'Université de Montréal, éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 1997, p.50.
[7] *Ibid.*, p.52.

Gatzo acquiert, juste avant sa libération par Pascalet, les pouvoirs et la puissance prêtés par l'enfant à un compagnon imaginaire qu'il fantasme forcément plus fort que lui. Voici la scène :

> A un poteau, par les pieds, par les bras, on avait attaché l'enfant. L'homme venait de le fouetter. La lanière du fouet avait marqué son dos nu jusqu'à la ceinture. […] L'homme adressa des paroles violentes à l'enfant. Je ne les compris pas. […] L'enfant, loin de trembler, répondit à son bourreau avec une telle colère que l'autre, derechef, le fustigea. La lanière cingla la peau. L'enfant se tut.
> C'était un bel enfant, robuste, plus grand que moi, plus fort aussi, un petit bohémien sans doute. Sous le fouet, il serrait les lèvres et ses yeux se fermaient de douleur, mais il ne gémissait pas[1].

Si les liens aux pieds et aux bras viennent confirmer une image de marionnette que nous avions vu naître, l'enfant ici prend la parole. Bien qu'incompris de Pascalet, Gatzo s'anime peu à peu. Sa force et son courage n'ont d'égale que sa sauvagerie, qui fait tant rêver notre jeune narrateur. Si celui-ci guette la scène, porté par des pas de loup jusqu'à la clairière, Gatzo lui, sera bientôt affublé de « dents de loup »[2], autrement plus dangereuses.
Lorsque les hommes et la vieille se retirent dans la cabane pour dormir, que le chien part chasser dans les bois et que l'ours se couche aux pieds de la petite fille endormie près du feu, les deux garçons se trouvent seul à seul. De cette solitude naît la rencontre et la libération. Lentement, Gatzo, qui n'avait plus rouvert les yeux depuis sa fustigation, « souleva la tête et ouvrit les yeux »[3]. Le regard qu'il glisse en direction de Pascalet fait tressaillir l'enfant « toujours enfoui sous les branche et les feuilles »[4], ce regard, dit-il, « [le] toucha. »[5] Il s'agit là de leur premier contact et Pascalet, répondant à la témérité de son compagnon captif, trouve étonnamment le courage de se porter, sur ses toutes récentes pattes de loup, au secours de l'enfant ligoté, malgré les dangers du camp de Caraques[6]. « Une folle idée prit ma tête : « ah ! pensai-je, il faudrait ramper jusqu'au poteau et délier les cordes. »[7] Pascalet ne s'en croit pas le courage et pourtant, presque machinalement il « sorti[t] de son buisson et s'avanç[a] d'un pas dans la clairière. »[8]

---

[1] *L'Enfant et la rivière,* p.47.
[2] *Ibid.*, p.49.
[3] *Ibid.*, p.48.
[4] *Ibid.*, p.48.
[5] *Ibid.*, p.48.
[6] « La tradition littéraire et folklorique attribue souvent aux Nomades, d'une part le don de charmer les bêtes, d'autre part le crime de voler les enfants. Henri Bosco reprend ces thèmes. Son originalité est de lier ces deux thèmes et de les raccrocher tous deux à leur goût de la magie », précise Robert Baudry dans son ouvrage *Henri Bosco et la tradition du merveilleux*, Librairie Nizet, Saint-Genouph, 2010, p.109.
[7] *L'Enfant et la rivière*, p.48.
[8] *Ibid.*, p.49.

Pascalet se met ainsi dans la lumière du feu, se *découvre* et Gatzo le voit. Ici, la scène de reconnaissance est donc mutuelle, partagée, bien que Gatzo s'anime lentement :

> Il me vit, mais ne broncha pas. Ses yeux brillaient, ses dents de loup luisaient entre ses lèvres retroussées, et il me regardait venir vers lui, comme un fantôme, sans manifester la moindre émotion[1].

Cette description très animale rappelle la puissance et la sauvagerie des empreintes de pas dans le sable, qui firent tant rêver Pascalet. L'enfant libérateur qui avance dans la lumière est finalement dématérialisé, fantomal. Gatzo, à la fois bestial et de pierre, voit donc s'avancer une ombre éthérée qui ajoute « je marchais légèrement, comme en songe »[2], et laisse, dans cet instant de flottement léger, la possibilité d'un doute : qui, ici, est le compagnon imaginaire de l'autre ? Gatzo, seul, maltraité, n'a-t-il pas grand besoin d'être sauvé ? D'exister dans le regard d'un *autre* ? Pascalet poursuit : « Arrivé au poteau, je portai ma main sur la corde pour la dénouer. Mais les nœuds étaient durs, serrés, inextricables. »[3] Il faut remarquer ici combien il est difficile, pour Pascalet, de libérer son *autre* et pourtant, le simple geste volontaire suffit déjà : en effet, voyant la main du libérateur sur ses entraves, le petit sauvage s'anime définitivement et *devient* un être de chair, en confiant à Pascalet son prénom – « je m'appelle Gatzo »[4] – et le moyen de le libérer : Il y a un couteau près du chaudron. La langue que parle le petit sauvage est désormais accessible à Pascalet, qui, en tranchant les derniers liens crée le compagnonnage :

> Nous nous éloignâmes du campement. Pas de lune. Il faisait tellement sombre que, sans *mon compagnon*, je me serais perdu vingt fois. Mais lui, se dirigeait dans l'ombre, avec des yeux de *chat* étincelants, et il me tenait par la main[5].

Gatzo guide désormais l'enfant qui sans lui se croirait perdu, et conserve ses attributs bestiaux en endossant le rôle maintenant central de « compagnon ». Cependant de loup, il se fait chat : sa sauvagerie est déjà en partie apprivoisée !

La longue liste des pouvoirs de Gatzo s'ouvre ici, avec cette fugue des deux enfants sur la rivière, empruntant à nouveau une barque pour affronter le courant terrible et trouver une anse déserte où jeter l'ancre. Pascalet, terrifié, est rassuré par le maître de l'eau – qui sera bientôt

[1] *Ibid.*, p.49.
[2] *Ibid.*, p.49.
[3] *Ibid.*, p.49.
[4] *Ibid.*, p.49.
[5] *Ibid.*, p.51.

maître du feu. Celui-ci affirme « Ne crains rien. Je connais l'eau. »[1] Un nouveau voyage commence mais ce périple se tient tout entier sous le signe de l'identité double, aucun d'eux n'est plus jamais seul, et lorsque Pascalet avoue « J'admirais sa force »[2], Gatzo, de son côté, prend les rênes : « Tiens-toi à l'avant, me dit-il. Moi, je vais gouverner. »[3]

3. Paradis retrouvé.

S'ouvre dès lors le chapitre central du récit, poétiquement nommé « Les eaux dormantes »[4]. Long d'une cinquantaine de pages, il se situe précisément entre la « Tentation » du premier chapitre – tentation de dépassement des frontières – et le retour à la « Solitude de Pascalet »[5], qui clora le roman en un retour au Mas-du-gage. Le chapitre des eaux dormantes est pour nous celui de l'âge d'or retrouvé où le Jardin paradisiaque prend les traits d'une île dédiée à l'enfance double, enclave rêvée qui précède la Chute.

Pour confirmer l'accès à un paradis retrouvé, la voix du narrateur se pare un instant des couleurs de l'âge mûr et assure qu'il s'agit là du souvenir vivant d'un temps fabuleux. Les plus beaux jours d'une longue vie ? Voici ce qu'il confie :

> Or, ceci se passait il y a bien longtemps et maintenant je suis presque un vieil homme. Mais de ma vie, fût-elle longue encore, je n'oublierai ces jours de ma jeunesse où j'ai vécu sur les eaux. Ils sont là, ces beaux jours, dans toute leur fraîcheur. Ce que j'ai vu alors, je le vois encore aujourd'hui, et je redeviens, quand j'y pense, cet enfant que ravit, à son réveil, la beauté du monde des eaux dont il faisait la découverte[6]

Il ira jusqu'à confier, quelques lignes plus loin « Le premier jour passé dans le bras mort fut beau. Je n'en ai jamais connu de pareil. Il est le plus beau de ma vie. »[7] Inoubliable, la fugue des deux enfants sur la rivière est bien un âge d'or, comme le confirme, à l'éveil de l'enfant la

---

[1] *Ibid.*, p.51.
[2] *Ibid.*, p.51.
[3] *L'Enfant et la rivière*, p.51. Les enfants de cours moyen avec qui Danielle Dubois-Marcoin entreprend la lecture du récit manifestent « une juste appréciation du récit allégorique: Gatzo est le double rêvé de Pascalet, la part de sauvage et de primitif enfouie en chacun d'eux, le regret archaïque d'une vie en marge de la dynamique et des contraintes du monde. » « *L'Enfant et la rivière* en cours moyen » *Cahiers Robinson* numéro 4, *op. cit.*,p.217. C'est effectivement sous cet aspect de fuite des contraintes du monde que nous interprétons cette fugue, libératrice de l'*autre* en soi, et à ce titre nous comprenons bien que « se laisser gouverner » par l'enfant sauvage est un abandon très jouissif.
[4] *L'Enfant et la rivière*, p.54.
[5] *Ibid.*, dernier chapitre qui s'ouvre à la page 133.
[6] *Ibid.*, p.61.
[7] *Ibid.*, p.62.

« buée d'*or* [qui] se levait lentement de la rivière »[1] et lève le rideau des brumes matinales, pour laisser émerger un foisonnement de vie digne du Jardin d'Éden :

> […] un vol de plumes mouillées froissa les touffes de roseaux et tout autour de notre barque le murmure confus des bêtes d'eau, encore invisibles, monta […] là-bas cet oiseau vif qui s'éclabousse, le choc d'un éboulis, le glissement d'une sarcelle qui se faufile entre les joncs, un rauque appel, le sifflet du loriot, et déjà, sous un saule du rivage, le roucoulement de la tourterelle[2]…

Et Pascalet de conclure « Par moments la brise de l'aube passait *sur ce monde irréel* »[3]. L'embarcation, légère comme un flotteur de liège ne trouble en rien ces lieux sonores et Gatzo lui-même est encore endormi. On parle du sommeil puis de l'éveil de Pascalet à ce monde irréel, car c'est lui, notre narrateur, qui voyage toujours entre les eaux du rêve et de la rêverie. Les sons merveilleux de leur paradis résonnent aux oreilles de l'enfant, mais il n'a d'*yeux* que pour son autre. Le regard de Pascalet constamment posé sur Gatzo nous offre de belles images de *l'autre en soi*, très poétiques, qui sont pour nous autant de définitions du phénomène de compagnonnage imaginaire : Gatzo est ici décrit « dor[man]t au fond de la barque »[4] puis sera défini, plus loin, comme une « inquiétante bête sous-marine »[5]. C'est bien l'être *intime* des profondeurs ! Même endormi, le *masque* d'enfant qui tend son *reflet* à Pascalet est paré de sauvagerie, d'une force et d'une puissance qui font en grande partie l'attrait du jeune sauvageon, dans le regard du narrateur :

> La tête renversée en arrière, il dormait. Le sommeil immobilisait son visage. Un visage brun et musclé aux pommettes saillantes. […] Les lèvres avaient l'air de serrer le sommeil avec fureur […] le masque du sommeil moulait exactement cette petite âme sauvage. Entre elle et la chair du visage, il n'y avait rien. Mais la vie y montait avec violence[6].

L'idée que la vie, comme l'eau dans la barque de Pascalet, monte avec violence sous les traits du personnage endormi nous semble très belle et rappelle que, dans le type de compagnonnage qui nous intéresse, c'est l'enfant qui insuffle la vie dans les traits de bois d'un pantin ou d'une poupée. Bien sûr, on devine déjà que Pascalet décrit là un compagnon qui représente son parfait opposé. Rien n'est plus naturel dans le compagnonnage imaginaire. La

[1] *Ibid.*, p.57.
[2] *Ibid.*, p.57.
[3] *Ibid.*, p.57. C'est nous qui soulignons.
[4] *Ibid.*, p.57. « Dans le fond du bateau dormait mon *compagnon*. »
[5] *Ibid.*, p.77.
[6] *Ibid.*, p.58.

vie attribuée à Gatzo est puissante et prête à jaillir. Nous verrons plus avant que Pascalet sentira le besoin d'exposer leurs grandes différences, au sein même de leur union. Pour l'heure, Pascalet observe son double nouvellement né et attend qu'il s'éveille, pour que les liens d'amitié soient noués :

> […] les yeux s'ouvrirent tout à coup. Gatzo m'aperçut et il me sourit. Sur cette figure sérieuse les traits durs tout à coup se détendirent et alors se forma ce sourire très tendre qui me bouleversa.
> - Pascalet, murmura Gatzo…
> Je lui souris à mon tour. Nous étions amis[1].

L'amitié née des entraves brisées est très tendre et parfois ambigüe ; on verra que Pascalet, dans sa narration, glisse parfois du côté du discours amoureux. Cet éveil souriant où l'on murmure un prénom en est un premier exemple. « C'est alors que commença le temps des eaux dormantes. Nous vécûmes dix jours cachés dans un bras mort de la rivière »[2], raconte Pascalet. Précisément là où « le temps se repose de couler »[3] et où les eaux calmes offrent au rêveur les plus profonds miroirs. On est là devant « une eau primitive »[4] dont parlait Bachelard dans sa « Rêverie vers l'enfance », car Bosco décrit bien ici « le milieu où une enfance immobile continue de séjourner »[5]. Le bras mort qui abrite désormais le compagnonnage et l'aventure des deux garçons se situe « du côté de la rive gauche »[6], « à l'opposé de ma rive natale »[7] prend soin de préciser le narrateur. Une localisation diamétralement opposée que tout poussait, évidemment, à deviner. C'est logiquement sur l'*autre rive* que se poursuit l'aventure, sa géographie est alors celle d'une île: la description du territoire secret de l'enfance dessine une véritable insularité puisque le bras mort qui les accueille est cerné d'aulnes qui forment une « épaisse muraille »[8]. De plus, au sein de l'étendue d'eau dormante se dressent, formées de limon vierge, « d'impénétrables îles »[9]. Les deux êtres qui hantent ces lieux solitaires jouissent d'un « archipel végétal »[10] qui les tient éloignés de Tante Martine aussi bien que des Bohémiens voleurs d'enfants, qui les tient éloignés, de fait, des réalités adultes. Nul doute que Bargabot – pas même lui ! – ne pourrait traverser les murailles qui réservent un domaine aquatique dédié à

[1] *Ibid.*, p.58.
[2] *Ibid.*, p.58.
[3] Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 3ème Ed. 1989, p.95.
[4] *Ibid.*, p.95
[5] *Ibid.*, p.95.
[6] *L'Enfant et la rivière*, p.59.
[7] *Ibid.*, p.59.
[8] *Ibid.*, p.59.
[9] *Ibid.*, p.59.
[10] *Ibid.*, p.59.

l'enfance. Sous les « voûtes de verdure »[1] les « eaux sommeillaient »[2] en un spectacle qui enchante Pascalet ; c'est bien un paradis.

Gatzo au contraire n'est pas émerveillé par le spectacle qui s'offre sous leurs yeux, et Pascalet ouvre ainsi une longue description de leurs différences de nature, d'âme peut-être. « Il parlait peu. »[3] Voici un aspect de sa personnalité qui, en premier lieu, étonne et peut-être contrarie Pascalet qui, pour nous, n'est que parole puisque c'est lui le conteur. Il poursuit : « Ses manières brusques m'étonnèrent, puis je sus m'y faire. Sa délivrance, notre fuite, jamais il ne les rappela. »[4] Et l'on comprend que ce silence puisse chagriner l'enfant narrateur car, pour l'enfant qui rêve, les prémices de cette fable du double sont essentielles et fortes, elles font sens et elles émeuvent. Mais Pinocchio évoque-t-il jamais son ancien statut de jouet de bois ? Il est probable que seul le créateur s'attache à la naissance de la créature comme à un souvenir fondateur. Pour Pascalet, Gatzo a donc l'amitié taciturne, mais ils peuvent néanmoins s'entendre – et l'on s'entend toujours mieux dans le silence – car, dit-il, « moi aussi j'aime le silence »[5]. On peut noter ici que, de notre point de vue sur le couple Pascalet-Gatzo, il est de toute façon logique que le créateur et sa créature communiquent en silence. Le silence de Gatzo a néanmoins une saveur particulière, que Pascalet décrit :

> Il se taisait pour réfléchir à des actes utiles. Ses pensées s'appliquaient toutes à des besoins : pêcher, trouver un bon mouillage, tendre une toile contre le soleil, s'abriter, cuire le repas. Rien pour le plaisir de parler, quand il disait quelque parole. Chaque mot contenait une intention, chaque mouvement son utilité[6].

Pascalet dit sentir l'âme de son compagnon, tout près de lui, et qu'elle est « inséparable d'une vie violente, c'était sur un sang noir qu'elle vivait. »[7] Une âme « vindicative et fidèle »[8]. Le portrait est puissant mais ne peut rappeler aucun trait de la personnalité discrète et rêveuse de Pascalet, qui comprend : « Tout en moi contrastait avec cette nature, sauf ce goût du silence »[9]. Notre narrateur qui déroule la fable de son aventure psychique, sur l'autre rive du

[1] *Ibid.*, p.59.
[2] *Ibid.*, p.59
[3] *Ibid.*, p.60.
[4] *Ibid.*, p.60
[5] *Ibid.*, p.60.
[6] *Ibid.*, p.60.
[7] *Ibid.*, p.60.
[8] *Ibid.*, p.60.
[9] *Ibid.*, p.60.

fleuve, accède avec délice – et à la différence de Gatzo – aux « pensées oisives »[1] des « songeries » :

> Je ne fais pas alors de réflexions, mais je poursuis nonchalamment le *reflet des figures vagues qui me peuplent* et, si je garde le silence, c'est qu'il facilite à ces ombres fugitives l'accès *d'une âme enchantée par leurs apparitions*[2].

Bosco pouvait-il mieux saisir le plaisir d'être habité que ressent l'enfant créateur, qui rêve et qui fabule ? L'enfant, surtout, sait laisser béantes les portes d'une âme et multiplier les compagnonnages aux reflets desquels se mirer[3]. Gatzo lui-même, à travers ou face à qui Pascalet peut se mirer, est l'une de ces « apparitions enchantées » qui émanent de l'enfant rêveur[4]. Le terme de « reflet » est très justement évocateur de l'effet de miroir et d'à part soi que ces êtres imaginaires convoquent. La créature ne peut peut-être simplement pas partager ce don avec le créateur !

> -Tu dors debout, me disait Gatzo, irrité.
> Lui, avait séparé le sommeil de la veille, avec une *cruelle* netteté. […] Je ne répondais rien ;
> il avait raison. Mais j'étais peiné[5].

La formule bosquienne montre ici que Pascalet n'est pas enclin à affronter les « rugueuses réalités » rimbaldiennes sans forme de souffrance et qu'il vit comme une brutalité qui lui est étrangère la capacité de rompre nettement d'avec le rêve[6].
Lorsque les enfants découvrent, au premier matin, les provisions et les trésors dérobés en même

---

[1] *Ibid.*, p.61.
[2] *Ibid.*, p.61. C'est nous qui soulignons.
[3] Marjorie Taylor, (*op. cit.*,p.12) « Nous avons rencontré des enfants dont les vies étaient peuplées de personnes et animaux imaginaires, sans qu'aucun d'entre ceux-ci n'existe longtemps. D'autres enfants ne possédaient qu'un ou deux compagnons imaginaires à la fois […] Dans certains cas, des enfants ont décrit une armée entière de Martiens ou tout un groupe de lézards plutôt qu'un individu solitaire. En réalité, il est commun pour les enfants de posséder plusieurs compagnons imaginaires. »
[4] On se trouve ici devant un miroir bosquien et l'on peut citer un passage de la « Brève méditation sur le miroir » que produisit l'auteur lui-même en octobre 1945 – l'année de parution de *L'Enfant et la rivière* – et que nous relevons dans les *Cahiers Henri Bosco* numéro 24, à la page 23 : « L'âme n'est qu'un miroir qui capte faiblement, dans les trois dimensions banales, les reflets émis du dehors, et dans une autre dimension, incommensurable aux premières, les reflets issus du dedans le plus lointain, le plus secret. […] Or, ce qui le regarde, n'est-ce pas ce qui le produit, l'objet même, l'être réel ? Dans tout reflet on se regarde et on ne regarde que soi. Ainsi qui contemple le monde ne contemple que soi dans le fluide miroir qu'il est soi-même. Il porte l'univers en soi et le projette hors de soi, mais en brisant son unité, en se dédoublant, en se multipliant jusqu'à se fondre dans ce qu'il projette. »
[5] *L'Enfant et la rivière*, p.61.
[6] Ces aspects de leurs personnalités – réaliste et rêveur – qui les opposent formellement feront l'objet d'une analyse poussée, dans le prochain chapitre de notre étude. Nous tenterons d'y démontrer, à travers le parcours des narrateurs enfantins, le glissement vers une névrose régressive d' « Enfant trouvé », selon la terminologie de Marthe Robert dans son *Roman des origines, origines du roman*. Pour l'heure, nous nous contentons d'apprécier les aspects d'une fictionnalisation qui permet à Pascalet de se rêver *autre*, ici en orphelin sauvage, fort et téméraire.

temps que la barque lors de leur évasion sur la rivière, c'est bien en « lettres d'*or* »[1] qu'apparaît le nom de leur barque, bien nommée « La Marouette ». Si ce terme évoque aujourd'hui un oiseau migrateur de petite taille, vivant auprès des cours d'eau, l'analogie avec la situation des enfants voyageurs de cours d'eau va beaucoup plus loin : étymologiquement, « la marouette » est empruntée au provençal *marouetto* qui signifie « marionnette ». Nous retrouvons ici un fil d'Ariane qui nous relie aux liens dont devait se défaire le pantin Gatzo d'avant la *création* ! Et ce fil non plus ténu se verra encore renforcé lorsque « Le montreur d'âmes »[2], grand-père Savinien, racontera, en fin de récit, l'histoire de son petit-fils perdu, à l'aide de marionnettes, devant nos deux garçons pantois.

Sur les eaux de la rivière, dans leur refuge paradisiaque et dans leur solitude bienheureuse, Pascalet – rêveur mais fin connaisseur d'âmes – s'interroge et met à nouveau le doigt sur l'effet de miroir que leur situation produit. Ici encore, mais avec Pascalet cette fois, nous sommes en mesure de douter : Pascalet n'est-il pas lui-même le compagnon imaginaire de Gatzo ? Et, pour nous, ne sont-ils pas tous deux les marionnettes d'une fable, celle de l'identité enfantine double, celle de l'enfance que l'on retrouve en voyageant auprès de l'enfant que l'on n'a pas été ? Voici les aspects de ce voyage en songe que le narrateur interroge très finement :

> […] d'où venait Gatzo dans l'île ? Qui était-il ? Je me le demandai sans oser l'interroger, lui qui ne demandait jamais rien. Car moi aussi j'étais pour Gatzo un mystère. Ma présence dans l'île, mon apparition imprévue, auraient dû l'intriguer. Et cependant il ne manifestait nulle curiosité de ces miracles dont j'étais, moi-même, le premier stupéfait. Car par moment je me disais que je faisais un rêve délicieux et terrifiant[3]…

Oui, Pascalet a raison ; il est lui aussi une figure providentielle et merveilleusement complémentaire pour ce petit sauvage solitaire. Il pourrait être son *compagnon de songe* et non l'inverse ! Mais, comme nous l'avancions précédemment, si Gatzo ne s'interroge pas c'est qu'il n'est que la créature du songe d'un autre. Même avec cette belle symétrie, Pascalet conserve le statut de fabuliste et Gatzo celui de pantin. Le marionnettiste à qui l'on a subtilisé Gatzo reprendra bientôt son dû.

Pour l'instant, ce sont les heures édéniques qui se poursuivent pour nos deux compagnons, dans une enclave végétale où « la flore des eaux […] croissait avec une merveilleuse

[1] *Ibid.*, p.63.
[2] Avant dernier chapitre du récit, qui débute à la page 107 et qui voit Gatzo retrouver sa famille et rejoindre en fait, un marionnettiste !
[3] *Ibid.*, p.63-64.

puissance »[1]. Ils y poursuivent « une vie passionnante »[2], toujours en expansion, où les secrets de la nature leur sont dévoilés. L'enfance ici se *nourrit* du monde :

> Or les pouvoirs secrets de cette nourriture donnent à celui qui la mange de miraculeuses facultés. Car elle unit sa vie à la nature. C'est pourquoi entre nous et les éléments naturels un merveilleux contact s'établit aussitôt. L'eau, la terre, le feu et l'air nous furent révélés[3].

Enfants des eaux, lieu qu'ils peuplent et dont ils tirent, fruits de leur pêche, les nourritures sacrées, ils connaissent aussi la terre qui les tient « entre ses bras puissants »[4], l'air « *paisible* et *orageux* »[5] – qui semble combiner les deux natures enfantines en présence – et le feu « sans quoi la nourriture est inhumaine »[6] mais surtout le feu protecteur des rêves et du sommeil[7]. Pascalet n'avait connu que les « feux captifs »[8] des fourneaux, les feux apprivoisés et « avilis »[9], ceux de son enfance domestique et domestiquée. Voici qu'il s'émerveille du « vrai feu » qui « en plein vent, au milieu des roseaux et des saules, […] fut vraiment le feu, le vieux feu des camps primitifs. »[10] Les éléments eux-mêmes nous parlent des enfants, rendus à la liberté d'un âge libre et naturel, fiction jouissive d'avant la *domestication* des enfants ! Si l'aube levait ses « buées d'or » sur les eaux de la rivière, le soir venu voit réapparaître les feux d'un âge parfait promis à la disparition, avec les « vapeurs tièdes » qui « poudroyaient comme de l'*or* »[11] sur les étendues liquides bientôt englouties dans la nuit.

L'acquisition du feu, élément incarnant la vie sauvage, avait, plus encore que la pêche, impressionné Pascalet qui répète à l'envi des formules d'adoration du type : « J'admirais l'assurance de Gatzo. Il savait tout. »[12]. Cependant, dans la rêverie bosquienne, la vraie magie vient de l'eau, l'eau de source, la force souterraine appelée à s'infiltrer, à percer la croûte du

---

[1] *Ibid.*, p.71.
[2] *Ibid.*, p.67.
[3] *Ibid.*, p.67. À propos de cette enfance aux dimensions cosmiques qui a retenu l'attention de tant de chercheurs bosquiens, nous pourrions ici citer les mots de Michel Mansuy qui propose de relever dans les récits bosquiens un « phénomène psychique qu'on appelle *transitivisme*, normal chez l'enfant, refoulé chez l'adulte, mais conforme au témoignage de l'expérience immédiate. Tout ce que je puis saisir du monde, c'est sa représentation en moi, j'en suis le sujet. L'imagination dont je parle est donc, en dépit de la coupure monde/moi voulue par la culture, un retour à l'expérience authentique » et l'auteur ajoute : « J'ai parlé de *transitivisme* pour définir l'absence de frontières et le libre échange entre le moi et le non-moi. C'est le phénomène majeur qu'on observe chez tous les narrateurs des romans de Bosco». « Bosco et l'écosymbolisme », actes du colloque « Le réel et l'imaginaire dans l'œuvre de Henri Bosco », José Corti, Paris, 197, p.123-124.
[4] *L'Enfant et la rivière*, p.68.
[5] *Ibid.*, p.68. C'est nous qui soulignons.
[6] *Ibid.*, p.68.
[7] Le feu permet une vraie halte avec « ses rêves et son sommeil bien protégé », p.68.
[8] *Ibid.*, p.68.
[9] « On les avilit. Ils sont uniquement utiles. » p.68.
[10] *Ibid.*, p.69.
[11] *Ibid.*, p.73. C'est nous qui soulignons.
[12] *Ibid.*, p.74.

sol, comme la figure de l'autre imaginaire est appelée à émerger à travers les fissures du réel. Gatzo découvre donc une source et montre à Pascalet – toujours émerveillé – le moyen de libérer les eaux des profondeurs. La scène est, pour nous, une belle métaphore de l'*autre* en soi, lentement tiré d'un *oubli moins profond*, peut-être :

> - Creusons ici, Pascalet, dit Gatzo.
> Et sous un renflement d'argile, on fit un trou. L'eau suinta. On continua à creuser et on maçonna un petit bassin. Par une faille dans l'argile l'eau humecta une couche de sable. On construisit une paroi où un roseau fut enfoncé. Et on attendit. D'abord le roseau resta sec. Nous brûlions d'impatience, plus encore que pour le feu. Enfin, une gouttelette se forma, elle s'arrondit : longtemps elle resta indécise. Tout à coup elle tomba. Une autre vint, et lentement, à la pointe du roseau vert, naquit la source[1].

L'eau suinte, humecte le sol, indécise, gouttelette par gouttelette en un long processus que le désir des enfants – brûlants d'impatience – pousse à éclore. Le feu est encore présent dans ce rêve aquatique ! La source est une force souterraine qui, dans l'imaginaire bosquien, ne demande qu'à être libérée. Et c'est le même long procédé d'abord indécis puis brûlant d'impatience qui pousse l'enfant à libérer une source intime profonde, celle de *l'autre* en soi. Les premiers pas vers la rivière et ses habitants sauvages avaient d'abord été indécis, pour Pascalet, qui renonça dès l'émergence des empreintes de pas dans le sable. Mais la source l'appelait encore et de ses entraves fut finalement libérée la figure de Gatzo. Dans cette scène où le compagnon imaginaire est à son tour sourcier, Gatzo fait nettement figure de fils spirituel de M. Cyprien, pour les lecteurs de Bosco. La conque qui rapidement se remplit d'eau limpide rappelle la source merveilleuse que le vieux mage avait fait jaillir à Fleuriade et qui avait émerveillé le jeune Constantin, dans le récit *L'Âne Culotte*. Enfant des eaux, Gatzo est logiquement un excellent nageur, il y est dans son élément, à la différence, bien sûr, de Pascalet qui ne sait pas nager[2]. Nous citons ce passage clé dans son entier, puisque plusieurs éléments importants du phénomène de compagnonnage imaginaire sont ici à l'œuvre :

> Vers onze heures, Gatzo faisait un grand plongeon. Il s'enfonçait obliquement jusqu'à des algues sombres, et je suivais des yeux, avec une vague terreur, son corps brun qui errait, loin de moi, sur ces fonds d'herbes dangereuses. Je voyais se ployer et se déployer lentement ses longues jambes dans cette onde verte. Il y évoluait longtemps et avec une telle aisance qu'il semblait créé pour les eaux autant que pour la terre. Ce n'était alors, à

[1] *Ibid.*, p.74-75.
[2] « Ne sachant pas du tout nager, je ne le suivais pas dans ses baignades », p.77.

> mes yeux, qu'une inquiétante bête sous-marine et j'étais étonné de le voir émerger, les yeux clos, le visage grave, sous ses longs cheveux ruisselants, à dix pas de la barque lourde où, incapable de le suivre, je l'avais attendu avec appréhension. Il allait se sécher sur le rivage. En plein soleil, sa peau de bronze fumait doucement[1].

On remarque d'abord simplement qu'il s'agit d'une des nombreuses compétences qui échoit au compagnon imaginaire et dont l'enfant créateur se sent dépourvu. Gatzo dépasse Pascalet en taille, en force et en *savoirs*, maîtrisant la pêche, la chasse, le feu et la cuisson des nourritures, la construction d'abris et l'orientation dans les canaux de la rivière. Pascalet, qui apprend la vie sauvage aux côtés de Gatzo, ne sait pas du tout nager tandis que l'enfant sauvage semble aussi à l'aise sur terre que dans l'eau[2]. Voici donc un autre de ses *super pouvoirs*. Il faut aussi noter que les compagnons imaginaires sont traditionnellement, dans la construction psychique des enfants, des êtres polymorphes[3]. Rien d'étonnant, donc, à ce que Gatzo maîtrise plusieurs milieux – on le sait aussi très à l'aise perché dans les arbres. Cependant c'est bien dans l'élément aquatique que l'enfant observe longuement son compagnon et cela interpelle le lecteur attentif car, si l'on se mire dans les eaux dormantes pour mieux voir son *autre,* on en craint aussi les profondeurs, parfaite image de nos abysses intérieures[4]. Et c'est la crainte de la perte, de la séparation, que Pascalet évoque ici pour la première fois. Cet événement est central pour nous. C'est précisément lorsque l'enfant sauvage plonge, et se sépare de Pascalet pour rejoindre les profondeurs aux algues dangereuses que Pascalet parle de « terreur »[5]. Il ne peut plus suivre Gatzo que des yeux, suivre impuissant son errance oblique, et craint subitement de le voir disparaître dans ces profondeurs secrètes, reflets aquatiques des limbes où s'échouent les compagnons imaginaires tout comme les « objets transitionnels » de la théorie winnicottienne. Pascalet craint qu'il ne remonte plus à la surface, que leur union s'achève, que la source retourne à ses entrailles souterraines. Il s'agit ici d'un phénomène très littéraire dans

[1] *Ibid.*, p.77.
[2] Vinca Baptiste précise même : « Devenant une divinité du monde des eaux lors de ses plongeons, Gatzo apparaît comme le double obscur de Pascalet : sauvage, silencieux, il est celui qui accomplit l'action et affronte l'invisible. » « Un voyage intérieur : l'enfance face à la nature dans le cycle de Pascalet » article paru dans les *Cahiers Robinson* numéro 4, *op.cit.*, p. 141
[3] Dans le film d'animation des studios Pixar, *Vice Versa*, sorti en juin 2015 en France, la petite Riley a pour ancien compagnon imaginaire un être qui tient de l'éléphant rose, du chat et un peu du dauphin, selon la description que l'intéressé donne de lui-même ! Cette polymorphie est un fait très fréquent et les exemples de Marjorie Taylor grouillent de ces êtres imaginaires eux-mêmes multiples.
[4] C'est là toute l'ambiguïté de la fascination pour le miroir des eaux. On pense bien évidemment à Narcisse ici. Bosco lui-même avançait : « Mais existe-t-il un miroir au travers duquel on puisse passer ; un miroir qui nous donne accès aux profondeurs ; un miroir pour la poésie ? Il y a l'eau. Il y a la fontaine de Narcisse. » Extrait de la « Brève méditation sur le miroir » d'octobre 1945 que l'on peut lire dans les *Cahiers Henri Bosco* numéro 24, à la page 22.
[5] *L'Enfant et la rivière*, p.77.

l'imaginaire du compagnonnage intime parce qu'il y a crainte de perte, de privation et de deuil alors qu'il est rare que ces sentiments violents s'attachent à la lente disparition des compagnons imaginaires « réels »[1]. C'est aussi ce que montre Pascalet en faisant de Gatzo « l'inquiétante bête sous-marine »[2] ; sa perspicacité vis-à-vis de son double est toute littéraire, l'enfant réel créateur d'un compagnon imaginaire ne conscientise pas qu'il s'agit d'une image issue de ses propres profondeurs psychiques ! Si Pascalet se dit incapable de le suivre, peut-être n'est-ce pas uniquement pour des raisons de compétences en natation… Un autre élément vient confirmer que Gatzo, sous les yeux effrayés de son créateur, rejoue sa naissance, son émergence, comme un pendant à la disparition prochaine que ses plongeons dessinent en filigrane. En effet, lorsqu'il remonte à la surface et perce le miroir des eaux pour rejoindre son créateur qui s'étonne de le voir émerger, ne sont-ce pas des yeux clos et un visage grave qu'il offre à Pascalet, comme lors de leur toute première rencontre ?

Enfin, un glissement vers le langage amoureux est ici perceptible, de longues jambes se ploient et se déploient, de longs cheveux ruissellent puis une peau de bronze s'enveloppe doucement de vapeurs au soleil du rivage. La sensualité de la scène n'est pas négligeable, bien qu'elle conserve une part de son mystère. Dans la vie psychique réelle, la recherche en psychologie de l'enfant a pu tisser un lien entre le commencement d'une vie amoureuse, où les affects de l'enfance se changent en projections amoureuses envers un tiers, et la disparition du compagnon imaginaire[3]. Chez Bosco, c'est peut-être d'abord de son autre soi-même que l'on tombe

[1] Marjorie Taylor nous éclaire à ce propos (*op. cit.*,p.118) : « La relation amicale des enfants avec leurs compagnons imaginaires est souvent intense, émotionnelle, et captivante, mais elle n'est pas éternelle. […] les êtres invisibles disparaissent sans laisser de trace. […] Quand on demande aux enfants ce qu'il est advenu de leurs compagnons imaginaires, ils déclarent souvent ne pas s'en souvenir. Curieusement, ils n'expriment que peu de regrets ou de tristesse. » Elle poursuit et nuance (*op. cit.*,p. 121) : « Il n'est pas inhabituel pour les compagnons imaginaires de connaître une fin violente. De nombreux exemples voient des enfants répondre aux questions à propos d'un compagnon imaginaire disparu en déclarant qu'il est mort, qu'il a été tué ou *qu'il s'est noyé*. » (C'est nous qui soulignons) « Les destins rencontrés par les compagnons imaginaires tels que les enfants les rapportent ne sont pas toujours aussi dramatiques. Par exemple, il peut arriver que les enfants racontent que leur compagnon a déménagé dans une autre ville ou un autre État, a pris sa retraite, ou encore profite d'un congé sabbatique. »

[2] *L'Enfant et la rivière*, p.77.

[3] Au sein des thérapies d'enfants, la « dématérialisation progressive des doubles » (PUYUELO, R., « Déclinaison du double dans la cure des enfants, », dans *Le Double, monographie de la Revue française de psychanalyse*, Paris PUF, 1995), qu'il soit doudou ou compagnon imaginaire, jusqu'à son abandon témoigne de l'intériorisation des objets internes et de l'acquisition de l'unicité stable du Moi. La maturation psychique est, dans le traitement littéraire de la perte du double, un symbole de la mort de l'enfance, pour que s'ouvre alors la période incertaine de l'adolescence. Dans la vie psychique réelle d'ailleurs, au sortir de la phase de latence – entre 6 et 12 ans – le compagnon imaginaire peut prendre les traits du partenaire amoureux. La vie amoureuse et l'apprentissage de la sexualité – étroitement liés à l'adolescence – sont eux aussi des symboles de la mort de l'enfant, défini par l'imaginaire littéraire comme un être d'innocence et de plénitude qui gravite hors de la sphère sexuelle des adultes. Cependant cet *autre intime* dont on est amoureux doit pouvoir disparaître, avec l'élaboration d'une unité psychique stable et dans la recherche de nouveaux objets d'expériences affectives et sociales – rencontrer un ou une

amoureux. Ceci explique aussi pourquoi la perte de ce double est envisagée avec terreur, si elle s'apparente au deuil et au chagrin d'amour. Il y aura effectivement déchirure. Et c'est ce que confirme Pascalet, quelques lignes plus loin :

> […] j'étais angoissé qu'il disparût. « S'il ne revenait pas, s'il se noyait, que ferais-tu tout seul ? » me demandais-je. […] Je n'avais aucune expérience de la vie libre et sauvage, à laquelle il semblait habitué[1].

Si ce n'est cette peur tenace qui s'empare de Pascalet lors des baignades de Gatzo, la vie sur les eaux dormantes se poursuit tranquillement. Nous découvrons ici que l'âge d'or, plusieurs fois évoqué déjà, appelle la présence d'une autre âme, celle de Hyacinthe, que les petits garçons n'ont pas encore découverte mais que le texte convoque déjà :

> Le soir venait bientôt, de la terre sur notre retraite. Toutes les eaux se coloraient de rose, d'*or* et *d'hyacinthe*, et le feuillage *roux* se *reflétait* sur la lisse étendue du canal tranquille[2].

Une première lecture du récit ne peut s'attarder sur ce détail, mais le connaisseur de l'œuvre y sera évidemment sensible, d'autant que Hyacinthe, dont on connaît la *rousse* chevelure, est aussi un reflet d'enfance, le double androgyne de Constantin, dans le récit qui les a déjà réunis, et sera bientôt le double rêvé de Gatzo ! En effet, le petit sauvage, dans l'œuvre bosquienne, fera sans cesse retour pour poursuivre une longue quête amoureuse qui le pousse à retrouver l'âme perdue de Hyacinthe. Une jeune âme d'ailleurs perdue dans un arbre. Rien d'étonnant, donc, à ce que les feuillages roux qui surplombent Pascalet et Gatzo se colorent d'or et d'hyacinthe. Et puis, vient la nuit.

Un aspect du compagnonnage imaginaire nous avait d'abord interpelés dans la libération du double : l'attente nécessaire de la *nuit*, le besoin des ombres et de la solitude pour que s'opère l'identité double. Ici encore, dans leur retraite édénique, la nuit réunit les compagnons, deux âmes un peu plus proches sous les voiles nocturnes :

> […] nous regardions descendre la nuit. Quand elle était tout entière venue, avec son chargement d'étoiles, Gatzo, plus confiant, me parlait un peu. L'ombre nous rapprochait[3].

---

amoureux(se) « pour de vrai » ! Il doit disparaître de façon brutale et inattendue, ou de façon inconsciente, pour que n'apparaisse pas le double persécuteur issu de la scission pathologique du Moi.

[1] *L'Enfant et la rivière*, p.78.
[2] *Ibid.*, p.79. C'est nous qui soulignons.
[3] *Ibid.*, p.80.

Et c'est elle, l'ombre, qui les rassemblera, à la fin de l'aventure, de retour au Mas-du-gage. L'« empire d'étoiles » qui se penche sur leurs nuits se reflète, lui aussi, sur les eaux endormies et offre une belle image, très poétique, d'un *entre-deux* où se situent les deux amis qui poursuivent leur rêverie : « Nous flottions entre deux cieux calmes, hors du temps et de l'espace… »[1]. La vie que l'on insuffle à l'ami imaginaire est plus dense la nuit, mais elle s'étend également au monde nocturne tout entier : « Partout, plantes et eaux, rives et arbres, s'animaient, à la tombée de la nuit, d'une vie confuse et mystérieuse. »[2]

Une « bête triste »[3] glapit dans le lointain. La bête, un renard, « a perdu son paradis… »[4] affirme Gatzo. Nos deux loups, sur leur embarcation, sentent que le temps, bientôt, reprendra sa course et qu'ils perdront à leur tour le paradis des eaux dormantes, et deviendront, eux aussi, des bêtes errantes et solitaires. Mais dans leur nuit, une autre fable peut encore se vivre à deux, celle des « dangers imaginaires »[5] qui viennent rompre, à l'envi, un « calme qui [leur] pesait »[6], et Pascalet en fabuliste expérimenté explique le plaisir de la fiction :

> […] lorsqu'on se fait peur, en créant un danger invraisemblable, on sait évidemment que l'on ne risque rien, mais on a tout de même peur. Et c'est un plaisir des plus merveilleux[7].

Ils inventent donc une bête fabuleuse, dangereuse, de la taille d'un âne, qui laisse des empreintes sauvages inquiétantes et qui « fonce sur vous d'un bond prodigieux »[8] ; un « Racal »[9] dont ils discutent longuement pour en déterminer non seulement le nom mais aussi la nature, la race. Dans leurs chasses nocturnes au Racal, « Gatzo, plus brave que [Pascalet], surveill[e] le rivage jusqu'à l'aube »[10]. Et le narrateur de conclure « nous commencions à craindre d'avoir vraiment peur »[11]. Il leur faut changer de mouillage et s'approcher d'une nouvelle île sur

---

[1] *Ibid.*, p 81. Entre ces deux miroirs piqués d'astres on sera sensible à la pensée de Plotin, si chère à Bosco et que Sandra Beckett rappelle : « Sur l'écrivain, les étoiles n'étincellent jamais, écrit-il en 1935, « sans tracer des mystères. » Le regard du poète s'élève vers le ciel pour y déchiffrer les « Signes » gravés dans la nuit. Bosco fut sans doute influencé par la pensée de Plotin, selon qui les astres sont comme des lettres écrites dans le ciel : ils signifient. Et ce qu'ils « signifient » dans la poétique bosquienne, comme dans maintes traditions, c'est la présence du Divin. » *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, *op. cit.*,p.300. Nous pourrions ajouter ici que ce qu'ils « signifient » c'est aussi la *présence miroir*, au fond de soi comme au-dessus de soi, de l'*autre* intime. Gaston Bachelard, dans sa *Poétique de la rêverie* (PUF, 1960, p.172.) s'interrogeait : « Ce ciel enfermé dans l'eau, n'est-il pas l'image du ciel enfermé dans notre âme ? »

[2] *L'Enfant et la rivière*, p.81.

[3] *Ibid.*, p.81.

[4] *Ibid.*, p.82.

[5] *Ibid.*, p.84.

[6] *Ibid.*, p.84.

[7] *Ibid.*, p.85.

[8] *Ibid.*, p.88.

[9] *Ibid.*, p.88.

[10] *Ibid.*, p.90.

[11] *Ibid.*, p.90.

laquelle se distingue « une petite chapelle »[1] qui sera le lieu de rencontre d'avec la petite Hyacinthe. De créatures en créatures, voici que Pascalet s'avance vers la fillette qui manque encore à la trinité enfantine chère à Bosco. Ou bien est-ce l'île qui, personnalisée, se charge de les rejoindre ? Le voyage tient encore du voyage en songe :

> La barque, encore sur son erre, glissait sans rider l'eau ; et l'île s'avançait vers nous, calme, fantomale. C'était, *au jour tombant*, une forme *irréelle*, la demeure improbable du silence. Car il n'en venait aucun bruit. Sur toute l'étendue lacustre, les plantes, les arbres, les eaux merveilleusement se taisaient[2].

Les deux compagnons ont franchi une nouvelle étendue d'eau sans troubler la surface du rêve et dans ces lieux enchantés le « souffle d'un être invisible »[3] perce enfin le silence et l'on voit émerger « sous le miroir des eaux calmes, le mouvement mystérieux des eaux secrètes... »[4]. « Quelqu'un »[5], et non pas quelque chose, est appelé à venir à leur rencontre, à la chapelle de l'île joliment nommée Notre-Dame-des-Eaux-Dormantes[6].

Cette île est un pays triste pour Pascalet, et le pays « des âmes »[7] selon Gatzo. On pourrait ici songer à l'île mythique d'Avalon, autre pays des morts et lieu de passage vers l'*autre monde*. L'île d'Avalon est également gouvernée par une femme, Morgane, et abrite le repos d'Arthur en sa chapelle Notre-Dame. L'île bosquienne gardée par Hyacinthe est pour nous le lieu de la désunion des deux compagnons, le rivage où l'on perd son double, le temps de la Chute. Et il fallait bien qu'une figure féminine en soit la cause !

4. La perte du compagnon, l'identité tronquée.

Ce qui divise en premier lieu nos deux jeunes garçons, c'est une simple mésentente, mais pour nous lourde de sens. Ce nouveau pays est bien le pays « des âmes » qui se manifestent, la nuit venue. Gatzo est irrémédiablement attiré par l'une d'elles, qu'il a entendue la première nuit, et qu'il veut désormais *voir*. Son désir de savoir est un dépassement de frontière, une faute, que, sans savoir la nommer, Pascalet pressent. Gatzo a beau insister et trancher « on ne navigue pas pour rien »[8], « il faut voir ça »[9], Pascalet s'y refuse et annonce la chute de leur temps

[1] *Ibid.*, p.92.
[2] *Ibid.*, p.93. C'est nous qui soulignons. Avec ces lieux de silence absolu, on rencontre ici l'exact opposé du paradis « sonore » de leur premier mouillage, dans l'archipel végétal.
[3] *Ibid.*, p.93.
[4] *Ibid.*, p.93.
[5] *Ibid.*, p.93.
[6] *Ibid.*, p.94.
[7] *Ibid.*, p.96.
[8] *Ibid.*, p.96.
[9] *Ibid.*, p.96.

paradisiaque. Il s'écrie : « - Ce que tu fais est défendu ; on est puni »[1]. Qu'importe, pour Gatzo, le franchissement d'un interdit, fût-il sacré, et la créature, cette nuit-là, échappe à son petit créateur. On notera immanquablement que c'est bien dans les eaux de la rivière que Pascalet perd Gatzo, décidé à y aller seul à travers une eau noire que Pascalet ne peut franchir. Ses craintes passées étaient bel et bien fondées :

> Il se déshabilla, mit ses vêtements sur sa tête, glissa dans l'eau, nagea vers la falaise. Je le vis qui bougeait sur le rivage. Il se rhabillait sans doute. Puis il disparut[2].

Symbolique rupture ! Le compagnon imaginaire se glisse dans l'eau comme il disparaît dans les limbes, et c'est sur l'*autre rive*, à nouveau inaccessible, qu'il se trouve désormais. Des temps de deuil s'annoncent pour Pascalet, mais si Gatzo l'a quitté pour une âme, c'est à Pascalet que se manifeste la petite apparition sous forme d'une « petite blancheur »[3] au bord de l'eau. Cette vision fantomale, figée, fait perdre la tête à Pascalet, qui prend l'initiative de la rejoindre en barque. En glissant sur l'eau noire il rejoint ce rivage où s'est enfui Gatzo. Le compagnon imaginaire est un temps retrouvé, grâce à l'attraction qu'exerce la fillette sur les deux garçons. La figure féminine spectrale qui n'a pas vu venir Pascalet sur les eaux d'encre s'écrie, effrayée « Ô mon Dieu ! C'est une âme ! »[4] et Pascalet de rappeler, finement, que l'effet de miroir est toujours présent entre le fabuliste et ses créatures : il dit « Je fus très étonné d'être pris pour une âme ; aussi retrouvant mon sang-froid, je demandai : - Et toi, comment t'appelles-tu ? »[5] L'innocente réaction du jeune garçon a de quoi faire sourire ! Mais trop tard, l'âme qui l'a pris pour une âme s'enfuit ! Il faut le concours de Gatzo, qui jaillit de son fourré, pour la capturer, et diagnostiquer mieux la nature de cette apparition : « Je la tiens, me dit-il. C'est une fille ! Ça par exemple ! »[6] ; mais le lecteur ne s'étonnera pas qu'une petite fille *fantomale* et qui ne se débat pas apparaisse et divise le duo de compagnons masculins. La petite fille ne dit d'abord pas son nom mais répond aux questions des enfants. On apprend qu'à Pierrouré[7] – le village qu'on connaît bien pour être celui de Constantin et de Hyacinthe, le village des Saturnin – tout le monde les cherche. Et notamment « un grand sec, la peau noire »[8], qui ne peut être que Bargabot. Une information bien plus importante pour nous est livrée ici : Bargabot est arrivé la

[1] *Ibid.*, p.97.
[2] *Ibid.*, p.97.
[3] *Ibid.*, p.97.
[4] *Ibid.*, p.98.
[5] *Ibid.*, p.98.
[6] *Ibid.*, p.98.
[7] Bosco l'orthographie Peïrrouré ou Pierrouré selon les récits.
[8] *Ibid.*, p.100.

veille « en même temps que les pantins »[1], ceux du « petit théâtre »[2] qui vient chaque année, conduit par « un vieux, tout seul… »[3]. Nous retrouvons ici le fil des marionnettes qui sous-tend le récit du compagnonnage imaginaire. La fillette décide de rentrer chez elle et le narrateur remarque que « ses yeux perçaient la nuit aussi bien que ceux de Gatzo »[4], des yeux de loup, des yeux de chat, les yeux sauvages d'un nouveau compagnon imaginaire venu compléter la fable de Pascalet. Cette page remarquable tisse un lien étroit entre les récits d'enfance bosquiens et relie déjà *L'Enfant et la rivière* à *L'Âne Culotte*, puisque Hyacinthe raconte aux enfants son parcours, son statut d'orpheline, son accueil chez les Saturnin à Pierrouré auprès de l'enfant Constantin. Nous apprenons ici que la famille Saturnin et Constantin lui-même l'ont à leur tour abandonnée en quittant brusquement le village. C'est pour les retrouver, dit-elle, qu'elle vient prier chaque nuit Notre-Dame-des-Eaux-Dormantes. Ce long réseau d'histoires qui se répondent, se font écho et se surimpriment les unes aux autres sera maintes fois retravaillé, jusque tardivement dans l'œuvre, lorsque Pascalet dans *Le Chien Barboche* partira à Pierrouré et apprendra de la bouche de Pinceminou la disparition des cousins Saturnin après le drame de l'enlèvement de Hyacinthe. Voici comment les deux narrations se répondent :

Dans *L'Enfant et la rivière*, Hyacinthe a raconté aux garçons

> Un beau jour, tous les trois [grand-père et grand-mère Saturnin ainsi que Constantin] étaient partis faire un long voyage. Ils l'avaient laissée seule à la maison […] On disait qu'ils vivaient très loin, dans un pays triste. […] Là-bas, naturellement, ils étaient, eux aussi, devenus tristes. Mais ils n'osaient plus retourner dans leur maison[5].

Dans *Le Chien Barboche*, la petite Pinceminou raconte à Pascalet :

> […] nous irons chez tes cousins… Ils ne sont plus là. Il n'y a personne à La Saturnine depuis l'accident d'Hyacinthe… Ils en sont devenus tout tristes et ils sont partis en voyage… […] La maison est fermée, mais on peut la voir du dehors. Je t'avise qu'elle est comme eux. Elle a l'air triste[6]…

[1] *Ibid.*, p.100.
[2] *Ibid.*, p.100.
[3] *Ibid.*, p.100.
[4] *Ibid.*, p.101.
[5] *Ibid.*, p.101.
[6] *Le Chien Barboche*, Gallimard, « La Bibliothèque blanche », 1957, réédition 1966 pour notre édition, p.117.

La petite que Gatzo et Pascalet viennent de découvrir sur les rives du « pays triste »[1] ne peut-être que Hyacinthe. Ils apprennent rapidement son nom avant de la voir repartir avec son âne, « dressé d'une merveilleuse manière »[2] et nommé Culotte ! Hyacinthe raconte son histoire mais ignore peut-être que – pour le lecteur en tout cas – elle n'a pas été abandonnée par les Saturnin, mais volée par Cyprien. C'est ce que Pinceminou nomme « l'accident de Hyacinthe », et c'est pourquoi cette même fillette mystérieuse de Pierrouré veut empêcher Pascalet de suivre l'âne, responsable de l'antique enlèvement de Hyacinthe.

Hyacinthe repart donc à dos d'âne « le plus naturellement du monde »[3], non sans laisser aux deux garçons une forme de rendez-vous : l'invitation à peine masquée d'assister, le lendemain soir, au spectacle du petit théâtre, dressé pour les enfants sur la place du village. Nos deux compagnons ne peuvent résister à cet appel et le fil des marionnettes – dont nous suivons la piste dans l'ensemble du récit – les mène inexorablement à Savinien, le montreur d'âmes qui tire les ficelles.

La rupture, dès lors, sera vite consommée. Dès le départ de Hyacinthe, Pascalet raconte :

> Le lendemain, la journée traîna en longueur. On flâna sans plaisir. […] sans raison, nous étions désœuvrés. Gatzo se tenait à l'écart. Il me répondait à peine. De nouveau, il avait ce visage fermé que je n'aimais pas. Son air *absent* nous séparait. Je me sentais seul. Le cœur gros, je gardais le silence[4].

On parle bien de séparation, d'absence, de retour à la solitude. Gatzo s'efface dans les limbes et Pascalet en subit la vive déchirure, le deuil. Pascalet cherche alors, dans une promenade solitaire, l'amitié des bêtes de la forêt. Les sentes le mènent à la rencontre de Culotte, l'âne sans ânier, qui suit seul les chemins des hommes. L'âne disparaît sans emporter Pascalet, qui a cependant perdu un moment ses esprits, sans doute dans la trop grande proximité d'avec l'âne enchanté. Quand il « revin[t] à [lui] » dit-il, « il faisait déjà sombre. […de retour au mouillage] La barque était toujours là, mais Gatzo avait disparu. »[5] Le chapitre central des

[1] Il faut noter ici que cette appellation est d'abord employée par Pascalet pour définir l'île de Notre-Dame-des-Eaux-Dormantes où ils viennent d'accoster, et ensuite par Hyacinthe qui définit l'ailleurs où fuirent les Saturnin comme un « pays triste » dont elle n'a gardé aucune piste.
[2] *Ibid.*, p.102.
[3] *Ibid.*, p.102. On notera que c'est à cet instant du récit que l'édition nous propose de connaître mieux Hyacinthe en lisant *L'Âne Culotte* !
[4] *Ibid.*, p.103. Marjorie Taylor (*op. cit.*,p.19) relève que « les enfants possédant un ami imaginaire pourtant aimant et docile révèlent par moment des sentiments négatifs envers eux, comme s'ils étaient la plupart du temps de bons amis, mais pas toujours. […] 34 pourcents des enfants dotés d'amis imaginaires ont déclaré être parfois fâchés avec eux, et de nombreux parents rapportent avoir été témoins de disputes entre leurs enfants et leurs compagnons imaginaires."
[5] *Ibid.*, p.105.

Eaux Dormantes s'achève sur cette perte et c'est la nuit solitaire qui met un terme à l'âge d'or des deux enfants sur la rivière. Reste à suivre la piste du « montreur d'âmes » dont s'ouvre ici le court chapitre, avec ces mots terribles qui complètent la phrase laissée en suspens à la fin de l'âge d'or : Gatzo avait disparu… « Pour toujours. »[1]

> Pour me consoler je redoublais d'espérance. Cela d'ailleurs ne me servait à rien, je savais bien qu'il était parti… Tout me disait que j'étais seul : les bêtes et leur cri, les eaux et leur silence… Tout[2].

L'enfant en deuil de son double perdu ne trouve plus dans les eaux et leur silence aucun miroir où refléter l'enfant qu'il aurait voulu être. Deux longues pages dressent le portrait d'une épreuve douloureuse, du renoncement à l'*autre* rêvé, du retour à une rugueuse réalité qui n'est que solitude :

> Peut-être avais-je peur, mais je pense que le chagrin d'*avoir été abandonné* étouffait en moi cette peur. […] je découvris l'immensité de ma solitude. J'étais si seul qu'en moi doucement j'appelais Gatzo ; mais pas un son ne sortit de ma bouche[3].

On retrouve bien ici l'idée qu'une séparation, vécue du point de vue d'un enfant, ne peut être autre chose qu'un *abandon* et c'est toute la détresse du besoin de l'*autre* qui se dessine ici. Il appelle Gatzo comme un enfant perdu appelle l'entité qui doit le protéger, mais, lorsqu'il s'agit d'un compagnon imaginaire dissipé dans une eau dont les reflets restent muets, aucun son ne peut être émis. Le silence est chez Pascalet, narrateur fabuliste, une solitude immense. L'enfant blessé s'interroge « comment a-t-il pu s'en aller sans moi ? »[4], et dépeint une dernière fois l'importance d'un tel lien, description qui ne manque pas d'évoquer les caractéristiques toujours si valorisées[5] du compagnonnage imaginaire :

> […] d'être seul dans la nuit en ces lieux sauvages m'éprouvait moins que de penser à la trahison de Gatzo. Il avait brisé, en partant, l'amitié la plus belle de ma vie. J'en souffrais beaucoup. Car jamais je ne retrouverais *un compagnon pareil ; un*

[1] *Ibid.*, p.109.
[2] *Ibid.*, p.109.
[3] *Ibid.*, p.110. C'est nous qui soulignons.
[4] *Ibid.*, p.111.
[5] Caractéristiques valorisées et valorisantes : Marjorie Taylor nous explique les deux facettes des compétences du compagnon imaginaire (*op.cit.*,p.67.) « Un enfant peut créer un compagnon imaginaire sans défense et incompétent, faisant paraître l'enfant meilleur en comparaison. D'un autre côté, en créant un compagnon imaginaire exactement à l'opposé – extrêmement compétent – l'enfant acquiert un allié puissant qui pourrait renforcer son amour-propre ».

compagnon plus fort, plus courageux, plus habile que moi. Et c'était mon premier ami[1].

Aucune définition ne peut coller plus justement à celle des compagnons imaginaires que les enfants – et surtout les petits garçons – produisent[2] ! Cependant, dans la fictionnalisation de l'enfance et des doubles imaginaires, la violence de la perte et le sentiment de deuil s'ajoutent à la réalité psychique de ce type de compagnonnage qui, chez les jeunes enfants créateurs de doubles, doit s'éteindre sans rupture, sans perte. On ne pleure pas un compagnon imaginaire que l'évolution psychique normale a fait disparaître tranquillement dans les limbes. Ici, la littérature fictionnalise cette perte, la rend terrible. Ce sentiment violent permet un autre aspect scénaristique qui n'appartient – peut-être – qu'à la fiction : le *désir* de retrouver le compagnon, et la *quête* infinie qui s'ouvre pour se réunir, redevenir double[3]. Pascalet annonce : « mû par le désespoir, je résolus de quitter ce mouillage triste, où j'étais si seul, pour aller à sa recherche. »[4] À nouveau solitaire, l'enfant reprend ses habituels voyages en songes, qui l'avaient mené sur la rivière et c'est bien à la clarté lunaire que cette routine narrative renaît. C'est la lune qui « fournit à leur sommeil les plus beaux songes. Et c'est l'un de ces songes que je fis, sans doute »[5], précise l'enfant. Pour retrouver Gatzo, le voyage en songe de Pascalet s'initie par la recherche de l'âne enchanté et du montreur d'âmes, dont il doit rattraper le chemin. L'idée de chercher le pantin Gatzo chez le marionnettiste est assurément très bonne et portera ses fruits, mais en rêve :

> […] comment tout ce que j'ai fait cette nuit-là, ce que j'ai vu, ce que j'ai cru entendre, eût-il pu se passer aussi facilement, si je ne l'avais pas rencontré dans un rêve[6] ?

---

[1] *Ibid.*, p.111.

[2] Marjorie Taylor (*op. cit.*,p.68-69.) fait également remarquer qu'en moyenne, les filles créent des compagnons imaginaires plus tôt que les garçons, mais la différence la plus frappante se situe dans la relation et les rôles partagés qui s'installent généralement entre une petite et son compagnon imaginaire, et un petit garçon et son compagnon imaginaire: « les filles avaient tendance à créer des compagnons imaginaires qui étaient particulièrement *in*compétents – 15 filles sur 20 ont créé des compagnons imaginaires qui furent décrits comme moins compétents qu'elles. Les garçons, d'un autre côté, avaient plutôt tendance à créer des compagnons imaginaires qui étaient très compétents – 14 garçons sur 20 ont décrit des compagnons imaginaires plus compétents qu'eux-mêmes. » Elle poursuit à la page suivante « Au contraire, les résultats semblent refléter les stéréotypes genrés que les élèves de maternelle connaissent déjà très bien. Les filles pensent devoir être capables de nourrir et d'aider, alors que les garçons sont supposés être forts et puissants. […] Les garçons créent un compagnon imaginaire qui possède les caractéristiques qu'ils aimeraient eux-mêmes avoir. Les filles, en revanche, joue le rôle de l'individu le plus compétent dans la relation qu'elles ont avec le compagnon imaginaire ».

[3] Les recherches de Marjorie Taylor vont dans le sens de la théorie winnicottienne avec une disparition du compagnon imaginaire, qui s'évapore dans les limbes, sans procurer à l'enfant un sentiment de perte ou de deuil, sans, donc, le conduire à le rechercher.

[4] *Ibid.*, p.111.

[5] *Ibid.*, p.112.

[6] *Ibid.*, p.112.

Le chemin l'accompagne amicalement pour le déposer, hors de l'espace et du temps, en un « pays plus merveilleux encore »[1] où peut-être l'on n'arrive jamais[2]. Pascalet parvient « dans le village le plus singulier du monde. Et encore était-ce du monde ?... »[3] et nous signifie le plus nettement possible que l'on a quitté les sentiers du réel. Sa finesse de narrateur éclairé nous précise le lieu merveilleux que l'extrême fin d'un âge d'or l'a poussé à rejoindre :

> […] plusieurs fois, au cours de cette nuit étrange, j'ai cru dans ma tête naïve, que c'était là un lieu de féeries innocentes créé pour le plaisir des *enfants rêveurs* et fantasques, juste sur les *confins du paradis*[4]…

La formule, des plus poétiques, contient en son sein l'essence même du voyage en rêve que poursuit Pascalet et localise avec bonheur sa dernière escale sur « les confins du paradis », juste avant le *plus jamais*, sur les limites d'un monde fantasque réservé à l'enfance. On est là sur le seuil d'un âge d'or que l'on ne saurait quitter sans une grande fête finale. Pascalet va, ici, jusqu'au bout du rêve de marionnettiste.

5. Retrouver l'ami perdu, la fin du voyage et le retour à sa source.

Pascalet, dont l'identité est à nouveau tronquée, on l'a vu, entre désormais dans un village aux « ruelles désertes »[5] et aux « maisons […] inhabitées. »[6]. « Pas un chat », précise-t-il. Sur la place du village fantôme, « tout le mystère [lui] apparut »[7] : on est au pays du *spectacle* pour enfants. Le désir de *voir* et de savoir sera ici assouvi. La frontière du réel a, depuis longtemps, été franchie. Le village tout entier réuni se tient dans un silence patient, devant l'orme immense qui abrite le petit théâtre. Sa devanture encore close représente un âne chaussé de lunettes, plongé dans la lecture d'un livre, faisant ainsi la leçon à un petit garçon peint à ses pieds – ou pattes. Cet âne, emblème du marionnettiste, on l'imagine assez bien vêtu de culottes ! Une voix s'élève du théâtre et harangue les spectateurs silencieux, leur demandant d'adhérer à la fiction et c'est le lecteur, sans doute, que ce discours interpelle le mieux : la voix « disait le nom des personnages et nous demandait de les croire, car ils allaient, pour nous, rire, pleurer, haïr, aimer, c'est-à-dire vivre et mourir comme des hommes… »[8]

---

[1] *Ibid.*, p.112.
[2] L'anachronisme est tentant ici, pour faire écho au texte de Dhôtel *Le Pays où l'on n'arrive jamais* (1955), puisque Pascalet à l'instant s'interrogeait : « On ne sait jamais d'où l'on vient ni où l'on va, quand on est parti, à quelle heure on arrive ; et d'ailleurs arrive-t-on ? » p.113.
[3] *Ibid.*, p.114.
[4] *Ibid.*, p.114.
[5] *Ibid.*, p.114.
[6] *Ibid.*, p.114.
[7] *Ibid.*, p.115.
[8] *Ibid.*, p.119.

Le marionnettiste et ses pantins mettent en scène une parabole qui retrace l'histoire d'un enfant aimé, mais perdu, arraché à ses parents, et privé de mémoire, vivant au sein d'une communauté de Bohémiens[1]. Il est devenu *sauvage* et tout le monde le craint. La fable, bien sûr, retrace l'histoire de Gatzo et ne peut qu'émouvoir Hyacinthe, autre figure d'orpheline qui cherche ses parents. Le camp de bohémiens rappelle si bien l'ouverture du récit sur l'île que la figure de sorcière y est à nouveau présente :

> On voit un camp de Bohémiens. C'est là que vit l'enfant. Il a beaucoup grandi, mais il a perdu sa mémoire. Car la sorcière avait empoisonné le fruit. En y mordant il y avait laissé tous ses souvenirs. […] Et ses parents ? Il les a oubliés depuis longtemps puisqu'il a perdu la mémoire. Mais eux se souviennent toujours. Et ils sont très malheureux[2].

Pour le petit Pascalet, fugueur depuis dix jours, la position d'enfant perdu pleuré par ses parents est aussi un miroir. En fait, on comprend ici que chacune des trois instances enfantines du récit *L'Enfant et la rivière* se retrouve dans la parabole du montreur d'âme, et s'identifie à un destin dont elle est un reflet, un écho, une *page* peut-être. Destin commun qui les a finalement réunis, la nuit venue, devant les planches d'un narrateur qui tire les ficelles.
Lorsque le rideau tombe, le petit pantin volé par les bohémiens a retrouvé ses parents, avec l'aide du bon dieu. La sagesse simple du conte est pour Pascalet un « vrai savoir »[3] qui « enchante »[4]. Les villageois expriment fort leur plaisir tandis que

> Les enfants, eux, ne disaient rien, mais ils écarquillaient étrangement les yeux. Le drame les hypnotisait. Un magicien les avait pris dans son filet de charmes. Ils ne regardaient plus, car ils étaient passés de l'assistance sur la scène, où ils étaient non plus eux-mêmes, mais les êtres qu'ils y voyaient[5].

On ne peut ici manquer de retrouver dans les figures enfantines du public les descriptions figées d'enfants-marionnettes, silencieux et le regard fixe, si chères aux récits bosquiens. L'effet de miroir, bien plus que d'identification, est très clair, ce sont eux-mêmes qu'ils voient ainsi évoluer, mais ils sont plus encore défaits de leur volonté propre. Cette situation hypnotique d'enfants ensorcelés par un « magicien » rappelle si bien les récits qui voient le mage Cyprien à l'œuvre ! Le visage qui le mieux s'immobilise dans l'extase est immanquablement celui de la

[1] L'histoire contée par Savinien est éminemment bosquienne !
[2] *Ibid.*, p.121.
[3] *Ibid.*, p.124.
[4] *Ibid.*, p.124.
[5] *Ibid.*, p.125.

petite Hyacinthe, que Pascalet dépeint aux lecteurs avec la même exactitude qu'avant lui Constantin :

> [le visage de fillette] avait les pommettes roses, la bouche bien large et les yeux très verts. Les cheveux étaient roux et bien tirés. Il en sortait une petite couette qui se tenait raide sur la nuque. Evidemment c'était Hyacinthe[1].

Ce passage est l'exacte source d'une autre rencontre, plus tardive dans l'œuvre de Bosco et qui réunira Antonin et Marie, dans l'Impasse Taillefer. Voici la réminiscence de Hyacinthe, sous les traits de Marie, que nous rencontrerons alors, à travers les mots d'Antonin :

> Rose et roux, ce visage. Les joues roses, piquées de taches de rousseur. […] Des cheveux bien tirés au peigne et ramenés en couette sur la nuque. Pas un frison. […] De grands yeux. Eux aussi, immobiles[2].

Devant le théâtre de Grand-père Savinien, la petite Hyacinthe offre le visage le plus *pétrifié* de l'assistance et ce terme choisi par le narrateur pour accentuer l'immobilité et la vie figée du petit personnage féminin nous permet encore de voir se dérouler le fil d'Ariane d'un grand théâtre de marionnettes[3], qui traverserait tout le récit *L'Enfant et la rivière*. Le marionnettiste voleur d'âmes d'enfants[4] annonce à la fin du spectacle qu'il a lui-même, ainsi que le contaient ses personnages, perdu un petit fils, volé par les bohémiens. Une scène de reconnaissance est donc très vivement attendue ici. La dramatisation de récit s'exacerbe lorsque le montreur d'âmes déclare qu'il s'agissait là de la dernière représentation. « Ce soir, je vous dis donc adieu. »[5] Jaillissant de derrière son théâtre, à la demande des petites filles du public, grand-père Savinien offre son visage à la reconnaissance qui, comme dans son récit, descendra directement de dieu :

> […] on entendit quelqu'un qui sanglotait en l'air, dans le feuillage. Cela venait des branches basses de l'ormeau. Toutes les têtes se levèrent. Alors on découvrit Gatzo. […] Il pleurait avec une sorte de fureur contre lui-même […] et d'en bas, son grand-père Savinien, *pétrifié*

[1] *Ibid.*, p.127.
[2] *Antonin*, Gallimard, 1952, « Folio », 1980 pour notre édition, p.149.
[3] La pétrification de Hyacinthe rappelle également qu'avant l'instauration du compagnonnage, Gatzo « semblait de pierre ».
[4] On remarque d'ailleurs que Hyacinthe aurait « posé toute son âme » sur la scène où se joue la fable théâtrale. On retrouve bien la thématique de l'âme perdue de Hyacinthe, qui parcourra toute l'œuvre dédiée à la jeunesse. Et si la petite fille l'avait originellement égarée là, sur la scène de Savinien, entre les mains d'un marionnettiste, cette petite âme que Gatzo et les bohémiens chercheront dans un arbre ?
[5] *Ibid.*, p..127.

par l'émotion, le regardait d'un air inexpressif, tant il lui paraissait inexplicable que l'enfant perdu lui tombât du ciel[1].

Pétrifié un instant, le marionnettiste prend momentanément les traits d'un pantin ! C'est dire combien ce lieu de spectacle et d'émerveillement est un lieu de miroir, de rôles interchangeables.

Le lecteur se souvient que Gatzo est aussi à l'aise sur terre, que dans l'eau, mais aussi dans les arbres. Il conserve ici ses aptitudes dont l'avait paré Pascalet du temps des eaux dormantes, et arbore, de plus, une position verticale et donc miraculeuse qui rappelle l'intervention divine pour le sauvetage de l'enfant, dans le spectacle de Savinien. À la simple échelle des deux garçons, Pascalet retrouve ici son ancien compagnon dans l'une de ces nombreuses postures où il ne peut l'atteindre[2]. C'est en simple spectateur – car il s'agit à nouveau d'un spectacle, le public même ne s'y trompe pas – que Pascalet assiste à la scène de reconnaissance entre le petit fils perdu et son grand-père, son unique famille. En fait, on comprend bien que lorsque Gatzo lui échappe tout à fait c'est pour retourner auprès du créateur originel, le marionnettiste à qui Pascalet avait seulement emprunté les ficelles. Une procession se forme alors, et tout le village repart, mené par Monsieur le Maire et le garde champêtre, emportant Savinien et Gatzo désormais réunis, pour une fête comme on n'en n'a pas vu « depuis cinquante ans »[3]. Aucune rencontre, pas même l'échange d'un regard, ne s'est produite entre les deux jeunes enfants, qui ne sont plus compagnons. Le village entier, jusqu'au chien de Savinien qui ferme la marche, passe devant Pascalet sans le regarder. « Je restai seul. Personne ne m'avait remarqué, pas même Gatzo »[4], dit-il. Pascalet retourne à une identité d'enfant solitaire, sans compagnon, que personne ne remarque, exactement comme à l'aube de son aventure, lorsque ses parents partis, Tante Martine avait préféré l'abandonner aussi, enfermée sous les combles pour « trotter à son aise ». Gatzo ne le voit pas et c'est encore le ton du deuil qu'emploie notre narrateur pour conclure « Mais moi qui l'avais vu et qui l'aimais, j'en avais le cœur tout gonflé de peine, et les larmes me montaient aux yeux »[5]. Ainsi revêtu d'une solitude originelle, Pascalet voit s'éteindre son aventure en même temps que les lampions de la fête, suivant la trajectoire d'une lune qui jadis avait éclairé leur monde paradisiaque et qui ce soir

[1] *Ibid.*, p.128. C'est nous qui soulignons.
[2] Gatzo dans son arbre est apparenté à l'écureuil par le village ébahi (p.129.). Pascalet, lui, a simplement les pieds sur terre.
[3] *Ibid.*, p.131.
[4] *Ibid.*, p.131.
[5] *Ibid.*, p.131.

« tombe vers les collines »[1]. C'est bien la fin du jeu et Pascalet « si malheureux »[2] prend la fuite alors que réapparaît l'ombre instigatrice de la fugue : Bargabot[3].

S'ouvre alors le dernier chapitre du récit, intitulé « Solitude de Pascalet. ». C'est avec elle que nous terminerons notre analyse, en un retour aux terres d'enfance. C'est toujours le silence et la solitude qui entourent l'enfant retourné au mouillage, près des eaux qui désormais « semblaient de plomb »[4]. Le paysage est « triste » et la lune partie « visiter d'autres mondes »[5] n'éclaire plus l'île qui désormais se dresse « au milieu de ces eaux mélancoliques, comme une barque de ténèbres. »[6] L'image est frappante pour anéantir la rêverie de Pascalet, disparue dans les limbes. Bosco accentue le désolant tableau en laissant, sur l'initiative de Pascalet, la barque s'en aller « à la dérive »[7]. L'enfant n'a embarqué que pour se détacher d'un rivage de désolation. Nulle aventure ne se porte plus à lui. Tout s'en va : « La barque, en s'éloignant des rives, coula dans une sorte de torpeur magique où la faible impulsion qui la poussait encore s'affaiblit et expira. »[8] L'enfant solitaire se couche « au fond du bateau »[9], là où jadis reposait le compagnon imaginaire. La nuit passe, l'enfant a quitté la rêverie pour le sommeil et se réveille au grand soleil, accompagné d'une présence « bien réelle » cette fois ; nous ne sommes plus sous les lampions des étoiles. Bargabot a retrouvé l'enfant fugueur et le ramène à Tante Martine après un bon café. Le retour au réel ne pouvait être plus limpide. « Le café me rendit quelque courage »[10], confie l'enfant. Assez de courage, par exemple, pour s'inquiéter du sort de Tante Martine qui l'a bel et bien pleuré. Cependant, les parents de l'enfant ne sont pas de retour au Mas-du-gage, ainsi l'aventure pourra-t-elle passer inaperçue, si tant est qu'elle ait eut lieu. Bargabot, figure de tentateur, avait lancé Pascalet dans sa rêverie lacustre et se trouve assez content de lui. Pourtant, le retour au pays pour l'enfant ne s'accompagne pas, à notre avis, de l'éclat d'une initiation accomplie, et nous verrons rapidement pourquoi. Bargabot s'exclame

[1] *Ibid.*, p.132.
[2] *Ibid.*, p.132.
[3] Marjorie Taylor (*op. cit.*,p.5) précise dès l'ouverture de son étude que « De nombreux enfants possèdent plusieurs amis imaginaires à la fois, et certains en acquièrent de nouveaux lorsque d'anciens disparaissent. » et nous remarquons ici qu'il existe, dans le récit *L'Enfant et la rivière*, un véritable va et vient entre les figures sauvages de Gatzo et de Bargabot. On ne les trouve jamais en présence l'un de l'autre, et c'est toujours l'un qui réapparaît lorsque l'autre disparaît. A la fin du récit, l'absence de l'un ET de l'autre avait plongé Pascalet dans une grande détresse affective.
[4] *Ibid.*, p.135.
[5] *Ibid.*, p.135.
[6] *Ibid.*, p.135.
[7] *Ibid.*, p.136.
[8] *Ibid.*, p.136.
[9] *Ibid.*, p.136.
[10] *Ibid.*, p.137.

d'ailleurs « Embarque, on laisse ici ta marouette ! »[1] Le temps de la « marionnette » est effectivement achevé. Et Pascalet de confier : « Je changeai de bord sans enthousiasme. »[2] Le récit montrera combien il est assurément difficile pour l'enfant de renoncer aux temps des figures imaginaires qui le peuplent. Bargabot quant à lui dit avoir nettoyé le camp de Caraques et invite Pascalet à ne plus avoir peur. Seulement, ce n'était pas uniquement la peur que Pascalet y avait découvert…

L'enfant et le braconnier retrouvent Tante Martine au Mas-du-gage alors que la nuit tombe. La vieille Tante paternelle attend en confiance le retour de « l'enfant parti »[3]. Pascalet éclate en sanglots et retrouve finalement avec joie les odeurs réconfortantes d'un feu que sur l'île il avait jugé « captif » et « avili », foyer domestiqué grâce auquel Tante Martine a cuisiné en attendant l'enfant. Pascalet de retour au giron maternel avoue « Et tout en pleurant, j'avais faim »[4]. L'enfant retrouve le confort et la sécurité du foyer et si Tante Martine garde le secret de l'escapade, lorsque rentrent les parents de l'enfant, elle se plaint néanmoins de ses trop nombreuses insomnies dont la faute incombe à la lecture ! On savait Pascalet lecteur assidu, en voici la confirmation. Ses nuits sont-elles toutes occupées de récits littéraires façonnant l'esprit à l'émergence des créatures imaginaires ? « Il lit trop, en effet, approuva, crédule, mon père. »[5] Le lecteur, à la différence du père que Tante Martine mènerait en bateau, pourrait envisager ce goût pour les lectures nocturnes comme un lien probant avec le compagnonnage imaginaire que Pascalet su instaurer entre l'enfant sauvage et lui-même, et narrer aux lecteurs[6]. On le croit malade de tant de lecture, de tant de fiction, et l'enfant passif se voit administrer une médecine à base de séné, plante utilisée pour ses propriétés purgatives ! Cependant, loin de soigner l'enfant, cette médecine, cette purgation « engendra, dans les régions vives de [son] être, une

[1] *Ibid.*, p.138.
[2] *Ibid.*, p.139. Martial en fera également l'amer constat dans *Malicroix*, lorsqu'il s'interroge sur un retour possible à la paisible demeure du Castelet, dans les terres des Mégremut: aucun chemin ne mène de l'extraordinaire à l'ordinaire et lorsqu'il faut tout de même l'emprunter, ce sentier fait pâle figure. On comprend facilement que Pascalet embarque sans enthousiasme vers un ailleurs que la rêverie avait permis de fuir.
[3] *Ibid.*, p.141.
[4] *Ibid.*, p.143.
[5] *Ibid.*, p.144.
[6] Le jeune lecteur sans doute adhère à l'aventure sur les eaux de la rivière. Gatzo comme compagnon imaginaire n'est conscientisé qu'à un certain degré de lecture, plus mature. À ce propos, Marjorie Taylor explique (*op. cit.*,p. 90) "Dans les mythes et légendes participant de la culture, l'imaginaire est présenté clés-en-mains aux enfants ; mais dans le cas des compagnons imaginaires, les enfants ont tendance à tout inventer par eux-mêmes. Ma lecture des publications scientifiques suggère que les confusions entre imaginaire et réel existent la plupart du temps au sein de contextes dans lesquels d'autres personnes présentent la fiction aux enfants. Quand les enfants eux-mêmes contrôlent la fiction, ils sont plus souvent conscients de la situation. […] Les jeunes enfants ne pensent pas que leurs compagnons imaginaires sont réels." Le jeune lecteur lit donc Gatzo comme un personnage réel, et c'est aussi le cas de Pascalet qui, dans son récit, semble adhérer à la « réalité » de Gatzo. Mais ceci relève d'un phénomène de fiction : Pascalet non plus n'est pas un « vrai petit garçon » !

langueur inexplicable »[1]. Pascalet ignore, tout comme ses proches, les raisons du mal qui le ronge, et qui s'accroît sans se préciser. Ici bien sûr nous sommes tentés de conclure que l'enfant est malade d'avoir perdu son compagnon imaginaire[2]. Le temps de l'indisposition de l'enfant dure et s'étend « de juin en juillet, et des fruits aux moissons. »[3]Le deuil ne passe pas. Il s'installe tant et si bien que les lectures elles-mêmes ne le soulagent plus. La fiction intime a sans doute remplacé les fictions littéraires, incapable de rendre Gatzo à son jeune créateur. « Je languissais »[4], précise-t-il, et l'on sait combien la convalescence, cet autre état d'*entre-deux,* est chère à Bosco, et pas seulement dans ses récits dédiés à l'enfance. Un indéfinissable ennui alourdit l'existence solitaire de Pascalet et l'on comprend dès lors que l'expérience de la fugue sur les eaux de la rivière ne fut pas initiatique ; l'enfant est plus que jamais revenu à un état antérieur, peut-être plus chagrin encore. De longues pages décrivent encore le malaise d'une solitude incommensurable où l'enfant dit vivre « Sans plaisir et sans espérance »[5]. Son désir ardent, le seul qui lui reste, est la venue inespérée de « quelqu'un », « n'importe qui »[6]. Bargabot, que rien n'avait pourtant dénoncé, semble-t-il, ne revint plus à la maison et son absence – cruelle – n'est remarquée que par l'enfant[7]. La tristesse de l'enfant à ce propos le prive de sommeil, s'intensifie, mais le récit, on le sent, attend le retour d'un autre sauvage, pour rendre vie à Pascalet. Les vendanges puis l'hiver pénible rendent l'enfant toujours plus « mélancolique »[8]. La privation de son *autre* est terrible : « Souvent, je pensais à Gatzo. Où était-il ? »[9] C'est à la faveur de la nuit et du rêve, que l'enfant finira par le retrouver :

> […] les murs de la chambre s'effacèrent et […] j'eus le plein ciel autour de moi. Peu à peu se forma un paysage étrange, diamanté d'astres et cristallin. C'était le fond d'une rivière nocturne et lumineuse, mystérieusement éclairée en dessous par des feux invisibles. Leur pâle lumière inondait un monde mouvant et secret de plantes et de *bêtes aquatiques*[10].

[1] *Ibid.*, p.145.
[2] La longue maladie du narrateur, véritable leitmotiv bosquien, prend ici un sens précis qui rappelle la nécessaire fuite de Pascalet dans la posture de l'Enfant trouvé, refusant la rugueuse réalité. Benoît Neiss expliquait : « le sommeil dans lequel on se blottit voluptueusement, l'évanouissement auquel on cède ou la maladie aux bras de laquelle on n'est pas loin de s'abandonner volontairement…, tous gestes d'enfant abdiquant la conduite de sa vie, renonçant à ses responsabilités quand une situation lui apparaît dramatique ou sans issue ». « L'enfance », paru dans les *Cahiers Henri Bosco*, numéro 29, 1989, p.88. La seule issue envisageable dans le récit *L'Enfant et la rivière*, c'est bien sûr le retour de Gatzo au Mas-du-Gage. La longue maladie en signale la languissante attente.
[3] *Ibid.*, p.145.
[4] *Ibid.*, p.145.
[5] *Ibid.*, p.146.
[6] *Ibid.*, p.146.
[7] « Maintenant plus de Bargabot, et on ne s'en inquiétait pas », p.146.
[8] *Ibid.*, p.147.
[9] *Ibid.*, p.147.
[10] *Ibid.*, p.149.

Jamais image plus délicate des limbes intimes n'a été donnée dans l'œuvre et Bosco dresse ici le poétique tableau des profondeurs mystérieuses de l'âme du rêveur. En rêvant, Pascalet accède à une profondeur psychologique merveilleuse, voyage nocturne et lumineux aux fonds de ces eaux d'où émergea puis où disparut son compagnon imaginaire. C'est d'ailleurs au fond de ces eaux rêvées, reflet du ciel étoilé, que l'on retrouve la « bête sous-marine »[1] que fut Gatzo, au temps des eaux dormantes. Les profondeurs psychiques d'où l'enfant tirera le compagnon disparu sont également pourvues – et cela complète notre regard – de racines d'arbres énormes qui « plongent, bien plus loin qu'on ne pense, sous le règne des eaux »[2]. On ne peut dessiner plus finement la carte des territoires inaccessibles de la psyché. L'enfant s'extirpe des profondeurs qui, inévitablement, effraient aussi ; le rêve se poursuit alors sur les rivages connus de son « amie la rivière »[3], rivages « où filtrait la source »[4]. Les « bêtes aquatiques »[5] hantent les lieux familiers et vivent en « un jardin liquide réservé à leurs jeux et à leurs loisirs. On ne pouvait s'y dévorer, du moins me semblait-il… »[6]. Le rêve de Pascalet retrace ici les plaisirs infinis que les deux enfants – eux aussi bêtes aquatiques – vécurent sur les eaux de la rivière. L' « or »[7] se déploie à nouveau dans la description de l'enfant et vient confirmer que le rêve rejoue un âge perdu.

« C'est plus tard que quelqu'un gratta à la fenêtre, et je m'éveillai. »[8]

Gatzo retrouvé n'est-il pas, ainsi, directement revenu d'entre les disparus, à la faveur du rêve, bête aquatique qui s'aventure hors des eaux profondes sous les lueurs lunaires ? Pascalet « n'eu[t] pas peur »[9] ; il sait immédiatement, et intimement qu' « Il est revenu. »[10] Gatzo est en effet à la fenêtre et Pascalet décide de l'emmener, pour lui parler, au bord du puits, comme un

[1] *Ibid.*, p.77.
[2] *Ibid.*, p.149.
[3] *Ibid.*, p.150.
[4] *Ibid.*, p.150.
[5] *Ibid.*, p.151.
[6] *Ibid.*, p.152.
[7] *Ibid.*, p.152. La tanche irisée *d'or* accompagne la grenouille aux yeux *d'or*, dans cette seule page !
[8] *Ibid.*, p..153.
[9] *Ibid.*, p.153.
[10] *Ibid.*, p.153. Le retour de Gatzo est un aspect véritablement central de cette rêverie-source, car sans lui, sans ce renouveau parfaitement cyclique, toute l'œuvre bosquienne dédiée à la jeunesse eût pu emprunter d'autres sentes. Mais avec le retour de Gatzo, le jeu du même et de l'autre entreprend un éternel recommencement. Au sein du récit *L'Enfant et la rivière*, ce retour confirme évidemment de Gatzo son statut de compagnon imaginaire. « [...] deux postulations pouvant très bien coexister chez le même personnage que le récit aura dissimulé en deux instances apparemment distinctes et même opposées ; mais nous avons déjà signalé que, dans le cas du couple Pascalet-Gatzo par exemple, de nombreuses coïncidences (à commencer par leurs départs ou retours simultanés du Mas-du-Gage à l'occasion d'une fugue) amenaient à penser qu'ils constituaient les deux facettes d'un seul personnage duplice – on n'ose dire « androgyne » – archétype de l'enfant bosquien et de sa « double postulation » », explique Christian Morzewski dans son article « Merveilleuses escapades ou l'art de la fugue chez Henri Bosco », *Cahiers Robinson* numéro 4, *op. cit.*,p.169-170.

retour à la source d'où le désir de la créature avait jailli, à l'orée du récit. C'est en ce lieu privilégié de la rêverie bosquienne que Gatzo « raconta toute son histoire »[1] pour annoncer finalement qu'il est lui aussi revenu à son précédent statut : « Grand-Père Savinien est mort »[2] et Gatzo est à nouveau orphelin. La trame du récit n'eût pas pu mieux réaffirmer un retour au même et c'est plus que jamais en enfance que Pascalet retourne, puisque cette fois-ci, une nouvelle étape de compagnonnage imaginaire sera franchie : Pascalet et Gatzo deviennent des frères ! Nous terminons notre étude par la transcription de la page finale du roman, qui voit s'accomplir le miracle des enfances bosquiennes qui ne savent pas finir :

> A ce moment Tante Martine ouvrit doucement ses volets. Nous vit-elle ?
> Elle m'appela :
> -Pascalet, mon petit, avec qui parles-tu ?
> Je me levai machinalement et entraînai Gatzo vers la maison.
> -Tiens, s'écria Tante Martine, il y a quelqu'un avec toi ?
> -C'est mon ami Gatzo, lui dis-je […]
> J'eus le courage d'ajouter :
> -Il est seul au monde, Tante Martine. […]
> Tante Martine alluma sa chandelle.
> -C'est, dit-elle, en voyant Gatzo, un solide garçon. Il a l'air franc. Nous en parlerons à ton père.
> Ce qu'elle dit, nul ne le sait. Mon père s'attendrit. Dieu fit le reste. C'est ainsi que Gatzo devint mon frère[3].

Il s'agit, pour nous, de l'accomplissement du fantasme absolu lié à *l'autre* intime[4]. La scène, toujours à l'exclusion des figures parentales, voit intervenir Tante Martine, en faveur d'un compagnonnage imaginaire reconnu par la famille, qui y trouvera là, sans doute, le moyen de tirer l'enfant taciturne de sa mélancolie. Il y a bien *adoption,* ici, et l'on imagine très bien Tante Martine adopter le compagnon *imaginaire* de Pascalet. La fable continue. Chez Bosco, les limbes où s'échouent les compagnons imaginaires ne restent pas inaccessibles à qui désire ardemment. L'enfance de Pascalet ne saurait donc finir : le compagnonnage imaginaire avec le

[1] *Ibid.*, p.153.
[2] *Ibid.*, p.153.
[3] *Ibid.*, p.154-155.
[4] Les élèves de primaire qui ont lu le récit ne s'y sont d'ailleurs pas trompés, raconte Danielle Dubois-Marcoin dans son article « *L'Enfant et la rivière* en cours moyen » : « la fascination exercée par le petit sauvage sur l'enfant sage les ravit. » L'auteur poursuit : « Que Gatzo devienne le frère de Pascalet, c'est-à-dire presque une autre partie de lui-même, leur va droit au cœur : tous se retrouvent dans cette histoire d'intense amitié enfantine. Un des meilleurs lecteurs va jusqu'à écrire : « cette histoire me touche quand Pascalet devient Gatzo. » » *Cahiers Robinson* numéro 4, *op. cit.*,p.216.

personnage de Gatzo prend sa *source* ici, et sera de nombreuses fois réécrit. Nous en suivrons bien sûr le cours et les détours à travers les autres récits bosquiens dédiés à la jeunesse, en nous attachant également aux autres aspects du dédoublement enfantin qui parcourent *L'Âne Culotte*, *Antonin*, *Le Renard dans l'île*, *Le Chien Barboche*, *Bargabot*, *Bras-de-fer*, *Mon Compagnon de songe* et *Tante Martine*, mais aussi nombre de romans adultes qui poursuivent ce songe.

Nous laissons à Bosco le soin de terminer cette étude, consacrée à la source de la rêverie du double, en rappelant ces mots qui sonnent comme une devise bosquienne : « Sans cesser d'être soi, être l'autre, quel songe !... »[1]

[1] Henri Bosco, « Brève méditation sur le miroir », 1945, texte republié dans les *Cahiers Henri Bosco* numéro 24, *op. cit.*, p.26.

1. B. Âge de fer et névrose régressive.

Introduction

Le présent chapitre suivra pas à pas le cheminement de nos narrateurs enfantins, tout au long d'un parcours commun qui les mènera d'une posture de Bâtard réaliste à celle d'Enfant trouvé. On reconnaît d'emblée la terminologie de Marthe Robert qui, s'appuyant sur l'analyse freudienne du « roman familial des névrosés », a produit une puissante analyse du genre romanesque dans son ouvrage *Roman des origines et origines du roman*. Il s'agit donc pour nous de suivre nos jeunes héros à l'intérieur de leur « roman familial » qui, dans la fiction bosquienne, est lui aussi double. Chaque narrateur pourra en effet, selon les différents moments de son « roman », se situer alternativement du côté de l'affrontement avec les « rugueuses réalités » de la vie, ou de « l'autre côté », celui de la fuite dans la rêverie ou la bouderie. Notre intérêt se fixe continuellement sur les figures de doubles, de compagnons imaginaires qui émergent dans chaque enfance bosquienne, et nous verrons que leur apparition puis leur disparition n'est pas sans rapport avec les postures psychiques qui jalonnent les récits de Pascalet, d'Antonin et de Constantin. Le compagnonnage imaginaire dessinera bien souvent la carte d'une fiction régressive, celle de l'Enfant trouvé, qui prend le pas sur la fiction plus avancée qui est celle du Bâtard réaliste. Aussi la lecture des récits d'enfance bosquiens à la lumière des théories psychanalytiques de Marthe Robert sera-t-elle riche de sens ; la fictionnalisation de l'enfance à travers le compagnonnage imaginaire tisse un réseau singulier de réécritures du « roman familial » bosquien. Et si le dédoublement de l'enfant dans la figure d'un compagnon imaginaire est un phénomène réel sur lequel les psychologues se penchent, nous en cherchons ici les images littéraires, littéralement la *réécriture* du roman originel. Ni Bosco ni ses créatures ne seront installés sur le divan ! Il s'agit de suivre la relation qui lie le roman avec le réel :

> Quant au monde réel avec lequel [le roman] entretient des relations plus étroites qu'aucune autre forme d'art, il lui est loisible de le peindre fidèlement, de le déformer, d'en conserver ou d'en fausser les proportions et les couleurs. […] ni la littérature ni la vie ne lui demandent compte de la façon dont il exploite leurs biens[1].

Voilà pourquoi la fictionnalisation de l'enfance dans le roman ne s'embarrasse pas de coller, de correspondre strictement aux réalités psychiques du dédoublement enfantin. Elle crée

[1] Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1972, éd. Gallimard, coll. « Tel », 2004, p.15 pour notre édition.

pour nous un mythe d'enfance au sein duquel s'actualise une *histoire psychique* oubliée qui « tente un avenir »[1], selon les mots, cette fois, de Gaston Bachelard.

Et Marthe Robert de poursuivre : « Et que signifie "feint" ou "vrai" dans un domaine où même les données de la réalité empirique sont interprétées dès l'instant qu'elles ne sont plus vécues, mais écrites ? »[2] Bosco nous offre effectivement à travers ses récits d'enfance une mise sur papier d'un roman originel d'abord conçu dans le secret du psychisme enfantin afin de faire progressivement valoir le « principe de réalité » au détriment du « principe de plaisir ». Ce glissement vers l'acceptation de la réalité se fait, chez l'enfant bosquien, à rebours de l'évolution psychique normale – réelle – puisque c'est dans la posture de l'Enfant trouvé que nos personnages se figent avec l'émergence du compagnon imaginaire. Il n'y a en cela rien de faux, ou d'anormal, puisque tout est feint dans un monde créé de toutes pièces : « la réalité romanesque est fictive, ou plus exactement, c'est toujours une réalité de roman, où des personnages de roman ont une naissance, une mort, des aventures de roman. »[3] Les personnages bosquiens ont aussi, dans cette étude, *des compagnonnages imaginaires de roman*. Dans l'analyse qui est la nôtre, ils parcourent des âges psychiques que nous rapprochons de l'idée d' « âge de fer » et d' « âge d'or »[4]. Les défaillances d'une réalité ferreuse les poussent en effet progressivement vers un âge d'or qui ne saurait être, chez Bosco, qu'un âge de rêverie profonde, riche de sens et de symboles[5].

Ce chapitre propose donc la lecture du « roman familial » de nos jeunes narrateurs selon trois axes qui permettent de revenir en détail sur les deux postures névrotiques qui caractérisent le roman selon Marthe Robert. Nous comprendrons alors comment Pascalet, Antonin ou Constantin se situent en premier lieu dans une posture de Bâtard réaliste, avant de fuir dans l'illusion pour réenchanter leur monde. En effet, nous verrons comment nos personnages vivent d'abord un « âge de fer » dans leurs récits respectifs. Ceci constituera notre premier axe de lecture. Nous verrons ensuite en détail le glissement dans la posture inverse qui se caractérise

[1] Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, coll. « Quadrige », 1989, p.7 pour notre édition.
[2] *Ibid.*, p.20.
[3] *Ibid.*, p.21.
[4] Cette terminologie qui oppose âge de fer et âge d'or est nôtre, ce ne sont pas là les mots de Marthe Robert mais bien une interprétation parallèle, qui s'empare des thématiques de réalité et de rêverie si fortes chez Bosco, tout en s'appuyant sur les hypothèses de Marthe Robert, très efficaces ici.
[5] Robert Baudry amorçait dès le préambule de son étude *Henri Bosco et la tradition du merveilleux*, *op. cit.*, que l'œuvre de Bosco est chargée de sens à discerner dans les noms des personnages, les dates qui jalonnent les récits, et les signes physiques qui ne sont jamais arbitraires, mais au contraire chargés de valeurs symboliques voire augurales. Dans l'optique qui est la nôtre, ce sont les signes de la réalité ferreuse du monde et leur progressive disparition du récit qui font sens.

chez les personnages enfantins de Bosco par une fuite progressive dans la rêverie[1]. Une fois ce glissement effectué, une fois cette échappatoire intégrée par l'enfant qui tente de rejeter les réalités ferreuses de son monde, nous analyserons en détail le monde alternatif que promet la mise en place de la névrose régressive. La découverte d'un *monde autre* sous l'écorce du réel sera particulièrement parlante dans le « roman » d'Antonin, emmuré dans l'Impasse Taillefer, mais elle existe aussi pour Pascalet rejoignant la rivière, et pour Constantin accédant au paradis de Fleuriade. Un troisième axe de lecture verra se confronter les figures de Pascalet et de son double Gatzo qui forment pour nous un exemple complet d'opposition des postures d'Enfant trouvé et de Bâtard réaliste ; les deux garçons se situant de part et d'autre du miroir que tend le « roman familial » aux personnages romanesques. Le présent chapitre se penche donc sur l'âge de fer et la névrose régressive de nos jeunes narrateurs masculins, mais s'arrête sur le seuil de l'âge d'or, sans franchir les portes d'un paradis retrouvé grâce à la rêverie[2]. En effet, nous réservons l'analyse approfondie de l'âge d'or pour la suite de notre étude, puisque ce *temps retrouvé* constituera pour nous le temps de l'androgynie qu'offre à nos garçons bosquiens la venue des fillettes en Paradis. Cet aspect du dédoublement enfantin occupera la seconde partie de l'étude du compagnonnage imaginaire chez Bosco. Pour l'heure c'est à l'âge de fer bosquien que nous nous confrontons.

1. La posture du Bâtard réaliste.

> Grâce à Freud, qui l'a découvert à partir d'une rêverie éveillée qu'on pourrait appeler le folklore de ses patients, on connaît en effet à mi-chemin entre la psychologie et la littérature une forme de fiction élémentaire qui, consciente chez l'enfant, inconsciente chez l'adulte normal et tenace dans de nombreux cas de névrose, se révèle si répandue et avec un contenu si constant qu'il faut lui accorder une valeur quasi universelle[3].

Cette fiction originelle consciente puis inconsciente est nommée par Freud le « roman familial des névrosés ». Elle constitue un mythe psychologique – puis littéraire dans le roman

[1] À l'instar de Christian Morzewski, nous considérerons dans cette étude que « les fugues chez Bosco ne sont pas initiatiques, pas de rite de passage à l'âge adulte, pas d'opposition convulsive à la « loi du père », par exemple. Rien de semblable chez Bosco, qu'il s'agisse de la forme « régressive » de fugue : recherche du Même, rêve de retour nostalgique au Paradis originel, ou de la forme « imaginative » : quête utopique d'un Ailleurs […] ». Il s'agira bien ici de suivre « les merveilleuses escapades de l' « enfant trouvé » », selon le concept de Marthe Robert. Cette belle proposition de lecture est tirée de l'article « Merveilleuses escapades ou l'art de la fugue chez Henri Bosco », Christian Morzewski, *Cahiers Robinson* numéro 4, *op. cit*. p. 183.

[2] Si l'on parlera longuement de « glissement » dans ce chapitre dédié à l'âge de fer de nos narrateurs, il est implicitement question de « seuil » également : « le seuil, qui donne accès à un au-delà, marque en même temps le passage du réel au rêve », précise en ce sens Sandra Beckett dans *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, *op.cit.*, p.113. La fuite dans la rêverie conjugue donc chez Bosco l'idée freudienne de repli hors de la réalité et l'idée bosquienne d'un état d'entre-deux mondes, celui justement de la rêverie vers l'ailleurs.

[3] Marthe Robert, *op. cit.*, p.41-42.

– construit par l'enfant pour surmonter la crise psychique qu'il rencontre lorsqu'il est confronté à la faillibilité de ses parents qu'il avait jusqu'alors idéalisés et divinisés. Il s'agit d'une lourde déception pour l'enfant, qui subit malgré lui une prise de conscience qui signe la fin des idoles[1]. La réalité du couple parental détruit la première image qui avait érigé le père et la mère en dieux protecteurs. Cette destruction de la position supérieure et divine des parents est obligatoire et normale dans le développement de l'enfant, mais elle est d'abord inacceptable. Marthe Robert précise : « le roman familial peut être défini comme un expédient à quoi recourt l'imagination pour résoudre la crise typique de la croissance humaine telle que la détermine le "complexe d'Œdipe" ».[2] On comprend donc que la construction du « roman familial » est étroitement liée à la découverte du mystère de la conception de l'enfant : la sexualité parentale. Le « roman familial » est un « roman des origines » en cela qu'il convoque justement le mystère de l'origine de l'enfant.

> [L'enfant] incapable de renoncer au paradis que malgré tout il croit encore éternel, […] n'échappe au déchirement qu'en se réfugiant dans un monde plus docile à ses vœux, autrement dit en choisissant de rêver. C'est ainsi qu'il en vient à se raconter des histoires, ou plutôt *une* histoire qui n'est rien d'autre en fait qu'un arrangement tendancieux de la sienne, une fable biographique[3].

C'est cette fable biographique qui constitue le « roman familial », une nouvelle *histoire* des origines. Car désormais pourvus de visages humains, les parents sont « devenus méconnaissables »[4] aux yeux de l'enfant qui « ne peut plus les reconnaître pour siens »[5] et en « conclut que ce ne sont pas ses vrais parents, mais littéralement des étrangers »[6]. L'enfant qui doit reconstituer une nouvelle fable biographique permettant de modérer la perte définitive des idoles ne peut adopter, selon Freud puis Marthe Robert, que deux variantes, deux *scénarii*. Selon l'hypothèse de Marthe Robert, « [il] n'y a que deux façons de faire un roman : celle du Bâtard réaliste qui seconde le monde tout en l'attaquant de front ; et celle de l'Enfant trouvé qui, faute de connaissance et de moyens d'action, esquive le combat par la fuite ou la bouderie »[7].

[1] Avec la socialisation de l'enfant, une première réalité voit le jour : le couple parental n'est pas unique, d'autres parents peuvent être plus forts, plus aimants, d'un plus haut rang social, etc.
[2] *Ibid.*, p.43.
[3] *Ibid.*, p.46.
[4] *Ibid.*, p.46.
[5] *Ibid.*, p.46.
[6] *Ibid.*, p.46.
[7] *Ibid.*, p.74.

Ainsi, l'enfant peut décider que ses parents ne sont pas ses « vrais » parents, qu'il est littéralement un *Enfant trouvé*, adopté par des parents indignes de lui. Il attend donc que lui soit restituée sa vraie filiation qui, elle, conserve l'idée d'une parenté royale, voire divine. Réfugié dans un monde merveilleux bâti de toutes pièces pour conserver un statut divin, l'Enfant trouvé cultive un scénario préœdipien où il n'y a pas d'opposition au père et où la quête identitaire glorifie la vraie mère, c'est-à-dire le Graal du « roman » de l'Enfant trouvé. L'Enfant trouvé est une posture passive, de fuite dans la rêverie, de construction d'une identité rêvée qui se situe de « l'autre côté » des réalités.

À l'inverse, lorsque l'enfant choisit d'adopter la posture de Bâtard réaliste, la mère qu'il connaît est reconnue comme « vraie », et c'est le père seul qui fait figure d'intrus. Le Bâtard réaliste – ou œdipien – se dit le fruit d'une naissance illégitime, d'un adultère qui garde l'identité du vrai père secrète. Inévitablement, ce père secret est paré des attributs de puissance – sociale et virile – qui font défaut au « faux » père. Le père rêvé est donc à la fois glorifié, donc aimé, et détesté, puisqu'il est responsable de l'illégitimité de son fils. Cette posture œdipienne accepte, on le voit, le combat avec le père puisque le Bâtard œdipien désire *conquérir* un statut social dont sa naissance illégitime le prive, en dépassant en puissance et en gloire le vrai père, responsable des malheurs de son fils. Le Bâtard réaliste est une posture active qui permet à l'enfant d'affronter le monde à mains nues, pour s'y faire une place, en détrônant la figure du père.

Pour notre étude, nous suivrons la mise en place d'une première « enfance de fer » réaliste, avant que ne s'installe un appétit pour une enfance rêvée, au sein des récits *L'Âne Culotte*, *L'Enfant et la rivière* et *Antonin*. Si nous adoptons cet ordre dans l'analyse des récits, c'est d'abord pour suivre une chronologie dans l'œuvre bosquienne – le lecteur rencontre Constantin avant Pascalet, puis plus tardivement Antonin. Cependant, le véritable intérêt que constitue cette chronologie de l'écriture et de l'analyse se situe dans la gradation du mythe de « l'âge de fer » qui se fait de plus en plus prégnant à mesure que Bosco réécrit l'enfance. Nous verrons ainsi combien s'est aiguisée l'image d'une enfance première « ferreuse » sous la plume de l'auteur lorsque nous aborderons l'enfance d'Antonin, jeune garçon *déplacé* plus que placé dans diverses familles d'accueil indignes de lui. Le cheminement d'Antonin Ferréol[1] qui le mène de famille illégitime en famille illégitime offre une part nettement plus importante que les autres

[1] On ne peut qu'être sensible au nom de famille choisi par Bosco, qui surdétermine l'appartenance originelle de l'enfant à l'âge de fer : Antonin *Fer*réol ! Pour Sandra Beckett, les noms des personnages bosquiens signalent « une dimension essentielle de la personne. » *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, *op. cit.*, p.49.

récits bosquiens à cette « enfance de fer » qui nous intéresse ici. Le basculement dans l'enfance rêvée n'en sera que plus fascinant. Cela montre aussi que le thème, dans tous les aspects de son traitement littéraire, prend progressivement de l'importance chez Bosco. Nulle besoin d'en dire plus sur Antonin pour voir s'avancer le « roman familial » par excellence de l'enfant séparé de sa « vraie » famille ! Bien avant l'aboutissement du récit des origines que constitue *Antonin*, le lecteur de Bosco aura déjà rencontré Constantin, élevé par ses grands-parents et donc supposément orphelin, et Pascalet dont la fugue sur la rivière, on l'a vu, dépend en grande partie de l'élan qu'offre l'abandon parental, au début du récit.

Les postures réalistes qui sont celles de nos jeunes narrateurs, à l'aube de leurs récits respectifs, illustrent pour nous un « âge de fer » étroitement lié à la posture de Bâtard œdipien ou réaliste. Le glissement dans la rêverie, qui emporte ces mêmes narrateurs loin des réalités matérielles de leurs mondes, représente ensuite une dérive – plus ou moins abrupte – vers la posture d'Enfant trouvé qui inaugure un « âge d'or », celui de la rêverie, un paradis retrouvé que notre étude traitera plus avant. L' « âge de fer » et l'abandon progressif de la posture de Bâtard réaliste occupent entièrement les pages qui vont suivre. Aussi est-ce par le récit de *L'Âne Culotte* que nous ouvrons les portes de l'anti-paradis.

L'Âge de fer dans *L'Âne Culotte*.

Le récit de Constantin est assez peu marqué au fer du réalisme. Malgré tout, quelques pistes intéressantes s'offrent immédiatement à nous. L'entrée de Constantin dans l'œuvre bosquienne coïncide, d'abord, avec « la rentrée des classes »[1] au village de Peïrouré. L'univers des enfances bosquiennes si déterminé par la saison éternelle des grandes vacances se voit d'emblée assombri, ici, d'autant que quelques pages plus loin, Constantin détaille :

> La rentrée des classes m'avait ramené, en compagnie d'une quarantaine de garçons mal lavés, devant un vieux tableau noir que je n'aimais point. Sous ce tableau on voyait M. Chamarote, notre maître. Par-dessus s'étalait une carte murale où l'on découvrait toute l'étendue de la France avec ses 90 départements diversement coloriés. C'était une grande carte triste, et sans relief […]. Bien que les *chemins de fer* y fussent marqués en grosses lignes rouges, elles n'inspiraient pas l'envie de voyager[2].

[1] *L'Âne Culotte*, Gallimard, 1937, « Folio » 1973, p.13, pour notre édition.
[2] *Ibid.*, p.26. C'est nous qui soulignons. Tableau dépréciatif s'il en est. L'envie de voyager, de se perdre dans l'*ailleurs*, si elle découle d'un âge de fer psychique ici marqué au rouge pour *couper* le pays, n'est certes pas insufflée par une carte « triste » et « sans relief » qui s'oppose en tout point à la colline escarpée, boisée et fleurie qui sera le lieu de son ascension, de son *voyage* en Paradis.

On voit bien là un univers d'enfance bosquienne assombri sur les bancs de l'école, ou, du moins, ancré dans une réalité temporelle qui n'est pas celle, suspendue, de la rêverie. Et cette temporalité est très présente dans la première page du récit qui décrit longuement le « mauvais temps [qui] règn[e] sur le pays »[1] : en « *automne* »[2] la chaleur du soleil est tombée, chassée par la bise, et laisse place à « *l'hiver* […] installé sur la montagne »[3], « dès les premiers jours de *décembre* »[4]. C'est dire si, en quelques lignes, Bosco installe lui aussi une *saison* au récit de Constantin. Le réalisme de cette ouverture déploie des poêles et des cheminées fumantes contre le froid des salles de classe et de l'église, et c'est bel et bien en « écu d'argent »[5] que l'on paye « la première messe des neiges »[6] pour marquer « le début de la dure saison »[7]. L'aspect monétaire que convoque l'écu offert au curé du village a pour nous deux intérêts : d'abord celui d'évoquer le fer – bien que l'argent bénéfice d'une connotation plus positive – mais avant tout celui de consacrer le réalisme d'un récit qui mêle immédiatement l'aspect pécuniaire à la foi chrétienne qui tente d' « honorer l'hiver […] par un mouvement de tendresse. »[8]. On ne rêve pas ici, on finance une rêverie ! Et cela fonctionne malgré tout puisque le récit nous emporte dès lors dans le fabuleux prêche de l'abbé Chichambre qui a un don, celui « de voir le Paradis »[9] et surtout de le donner à voir. Ainsi la narration s'élève vers un premier rêve de paradis – « un joli paradis humain, tiède, bien clos »[10] –, sans un regard ou presque vers « le mulet de Martingot arrêté devant le portail du maréchal-ferrant »[11]. L'âge de fer de Constantin serait-il déjà mis au clou, retenu entre le marteau et l'enclume du maréchal-ferrant ? On notera néanmoins que le prêche de l'abbé Chichambre donne à voir un paradis non pas grandiloquent mais « modeste »[12], un « paradis pour petite paroisse »[13], à la mesure, justement, d'une réalité de campagne qui est celle de l'ouverture du récit *L'Âne Culotte*. Nul besoin, pour Constantin et les siens, d'entendre « de merveilleux concerts donnés par des anges musiciens qui, les joues gonflées de vent,

[1] *Ibid.*, p.13. C'était également dans ce type de temporalité, avant *l'ailleurs*, par « un froid dimanche de novembre, le premier jour d'automne qui fait songer à l'hiver » qu'un autre jeune narrateur attendait l'arrivée du Grand Meaulnes, dans une cour d'école glaciale où se mêlaient de nombreux éléments de *fer*, entre « grand portail » et « petite grille rouillée », dans l'attente du compagnon qui viendrait de « La Gare ». Introduction, p.11 et 12, Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, Éditions Émile-Paul Frères, Paris, 1913, Le livre de poche, 2009 pour notre édition.
[2] *L'Âne Culotte,* p.13. C'est nous qui soulignons.
[3] *Ibid.*, p.13. C'est nous qui soulignons.
[4] *Ibid.*, p.13. C'est nous qui soulignons.
[5] *Ibid.*, p.14.
[6] *Ibid.*, p.14.
[7] *Ibid.*, p.14.
[8] *Ibid.*, p.14.
[9] *Ibid.*, p.15.
[10] *Ibid.*, p.15.
[11] *Ibid.*, p.15.
[12] *Ibid.*, p.15.
[13] *Ibid.*, p.15.

souffl[ent] dans le hautbois ou la trompe marine »[1]. La petite église et le modeste abbé suffisent. La simplicité – et par là même le désir de réalisme – demeure et survit à l'évocation de *l'ailleurs* que représente le « tiède paradis » en cette « dure saison ». Si la rêverie reste volontairement humble c'est, nous dit Constantin, « par la faute de l'abbé Chichambre »[2]. La formule a d'abord de quoi faire sourire, mais elle n'est pas sans rappeler, innocemment, l'œuvre de Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, dont le personnage éponyme souffre justement d'avoir rêvé au-delà de sa condition d'homme d'église, en s'éprenant vivement d'une jeune femme, athée, qui plus est ! Celle-ci se nomme d'ailleurs Albine et c'est un prénom féminin que Bosco reprendra à son compte en inventant la petite Balbine, jeune amoureuse du récit *Bras-de-fer*. Malgré la résonance métallique de ce titre, les ramifications bosquiennes nous éloignent ici des réalités ferreuses de Constantin qui doivent conserver notre attention.

La description de l'abbé Chichambre en homme éloquent mais mesuré s'accompagne aussi du réalisme le plus humain lorsqu'il est décrit se mouchant, à la fin de son prêche : « L'abbé ayant repris haleine, tiré son grand mouchoir à carreaux, reniflé, soufflé, replié lentement l'étoffe, prenait son temps pour réfléchir »[3]. Et c'est en faveur des bêtes qu'il plaide finalement, invitant les enfants à être bons pour l'âne Culotte. L'ascension au Paradis est ici amorcée car l'âne Culotte est l'animal « singulier »[4] qui emprunte « les sentiers qui *montent* de Peïrouré aux collines »[5] où se situe Belles-Tuiles et où l'on découvrira bientôt le Paradis de Fleuriade, refleuri par les mains du mage Cyprien. Singulier, mais lui aussi modeste, l'âne Culotte n'est pas de ces fanfarons qui « braient comme douze trompettes »[6]. La longue et amusante description de l'âne Culotte retient un instant notre attention en ce qu'elle glisse subrepticement de la modestie à la « gloire », se faisant déjà l'instrument – en fait la monture – de l'évasion dans le pays du rêve. Voici son *portait*, le terme est volontairement personnifiant :

> […] un âne discret, un âne un peu sur le retour, peut-être, le poil gris, bien brossé ; un âne à l'oreille nonchalante, un âne à l'œil modeste, un âne à la démarche mesurée ; un âne sans insolence ni bassesse ; un âne qui se savait âne et ne rougissait point de l'être, mais qui l'était bien ; qui savait marcher, s'arrêter, repartir, tourner, boire, brouter, regarder, écouter, obéir, tout comme un âne ; un âne qui aimait certainement la réflexion, […] un âne pour tout dire qui se trouvait à sa place aussi bien dans son écurie que sur le parvis de l'église ;

[1] *Ibid.*, p.16.
[2] *Ibid.*, p.16.
[3] *Ibid.*, p.17.
[4] *Ibid.*, p.17.
[5] *Ibid.*, p.17. C'est nous qui soulignons.
[6] *Ibid.*, p.18.

> un âne doué d'âme, bon aux faibles, honorant ses dieux ; un âne qui pouvait passer partout la tête haute, car il était honnête ; un âne qui, s'il y avait une justice parmi les ânes, eût été la gloire de sa race[1].

La bête a bien de prime abord la modestie qui convient à sa condition d'âne – de bon âne, certes –, mais bien rapidement ses qualités de bestiau familier se changent et font de Culotte un bon chrétien[2], charitable et croyant, un âne, pour tout dire, qui a gagné sa place au Paradis ! Le mage Cyprien lui aurait effectivement rendu justice en faisant de la bête le digne messager des cieux ; car s'il a sa place à l'écurie comme à l'église, Culotte est avant tout l'âne enchanté de Fleuriade. Un habit humain ne pouvait que manquer à pareil tableau. Le voici :

> […] dès les premiers froids de décembre […] cet âne parfait portait des pantalons. A vrai dire, ces pantalons ne recouvraient que ses deux pattes antérieures. C'étaient de beaux pantalons de velours brun, côtelé, luisant, attaché au poitrail et au cou par des bretelles de cuir bien astiquées[3].

On notera d'abord que seule la saison hivernale voit l'âne s'habiller contre le froid et devenir, de fait, un âne enchanté, de la même manière, sans doute, que seul un âge de fer[4] peut engendrer le désir de s'illusionner, c'est-à-dire de rêver à l'âge d'or[5]. Culotte est évidemment *parfait* comme son statut de bête humanisée puis divinisée l'avait laissé augurer. Ses beaux pantalons de velours et de cuir le parent de matières dignes de sa haute position – qu'eût fait Culotte de vulgaires chausses de bure ? – mais elles ont, de surcroît, la décence de ne couvrir que les deux pattes avant pour mieux faire valoir encore la personnification de cet âne pour ainsi dire bipède. C'est par lui, bien sûr, que l'enfant est appelé à fuir la réalité ; Culotte est l'instrument de la Tentation de Constantin. Et si l'on voit l'âne effectuer délibérément les provisions pour son maître chez le boulanger puis l'épicier – pains, sacs de son, sucre et savons –, Culotte bientôt reprendra de la hauteur en quittant le village pour le domaine secret du mage. Il y a là ascension de l'âne, et tentation de Constantin prêt à le suivre, à dépasser la frontière du « pont de la Gayole ». Voici comment Culotte s'élève devant un parterre d'enfants fascinés :

---

[1] *Ibid.*, p.18-19.
[2] L'idée nous est d'ailleurs rappelée quelques pages plus loin par La Péguinotte, la servante des Saturnin qui n'a pas sa langue dans sa poche. Elle incrimine vivement l'âne Culotte, suppôt du diable, ce dont le vêtement humain est la preuve éclatante ; elle s'écrie : « Un âne qui porte des culottes, comme un chrétien !... » p.25.
[3] *Ibid.*, p.19.
[4] Renvoyant pour nous aux difficultés et impasses émotionnelles de l'enfant confronté à la réalité.
[5] Âge imaginaire où l'enfant échappe justement aux difficultés de la réalité.

> Quand il eut disparu à l'angle d'un vieux mur, derrière le dos de la chapelle, je fis comme les autres [enfants], je m'arrêtai. Mais, tandis que les autres rentraient bruyamment au village, moi, je fus retenu par le désir de voir où se dirigeait cet âne singulier qui circulait ainsi, seul, à travers la campagne. Je l'aperçus plus loin, sur le pont de la Gayole. Ensuite il obliqua, reparut devant l'oratoire de Sainte Anne et finalement je le perdis de vue dans ce bois d'oliviers qu'on appelle le Quartier de Sagesse[1].

Nous avions précédemment quitté Culotte sur le parvis de l'église, le voici qui circule de la chapelle à l'oratoire Sainte Anne et qui bientôt disparaît sous des bois d'oliviers ; on ne saurait mieux circuler autour du chronotope que représente le Paradis de Fleuriade, encore à découvrir. La fuite de Constantin dans la rêverie s'est donc largement annoncée. L'âge de fer de Pascalet et d'Antonin reste encore à découvrir avant que nous nous penchions sur la mise en place de la posture passive d'enfant rêveur chez nos trois narrateurs.

L'Âge de fer dans *L'Enfant et la rivière*.

À l'instar du récit *L'Âne Culotte,* qui le précède de peu, *L'enfant et la rivière* voit son scénario s'empresser de passer de « l'autre côté » du monde – ou du miroir –, et accorde de ce fait assez peu d'importance à un réalisme enfantin d'avant la fuite dans la rêverie. Néanmoins, le récit de Pascalet prend le temps de mettre en place un décor familial, pragmatique et pécuniaire particulièrement prégnant. Le choix d'un réalisme d'ouverture qui précède la fuite dans la rêverie fait obligatoirement sens ; Bosco n'ouvre pas son récit *in medias res* au cœur de la fugue, directement sur l'île d'une petite robinsonnade. Que dit-il, alors, de l'enfance qui précède l'*ailleurs* ? Que donne-t-il à voir de l'*ici et maintenant* d'un personnage enfantin que le lecteur découvre ?

Lors de notre précédent chapitre, entièrement consacré à ce récit fondateur des enfances bosquiennes, nous avions déjà évoqué la réalité familiale qui est celle de Pascalet. Aussi ne reprendrons-nous que rapidement les éléments d'un foyer que l'enfant quittera bien vite. Le récit s'ouvre sur le décor campagnard du territoire familial qui comportait déjà, nous l'avions vu, un isolement rappelant une première forme d'insularité. À ce propos nous pourrions ajouter ici que deux formules dépréciatives consécutives délimitent ce lieu que l'on appréhende, visiblement, à travers un regard réaliste d'enfant, conscient de la petitesse du foyer. Pascalet déclare d'abord : « La maison qui nous abritait *n'était qu*'une petite métairie isolée au milieu

[1] *Ibid.,* p.21.

des champs »[1] puis il reprend « Autour de nous, on *ne voyait que* champs, longues haies de cyprès, petites cultures et deux ou trois métairies solitaires. »[2] Ici, nulle image de famille rêvée, réinventée, n'est convoquée ; le narrateur fait d'abord face à son monde réel, aussi peu valorisant fût-il.

Suivant la piste d'un réalisme enfantin qui précède et justifie le besoin d'évasion vers un ailleurs imaginaire, nous rencontrons rapidement une temporalité manifeste, qui n'est pas sans rappeler les saisons du récit de Constantin. C'est en « hiver »[3], en effet, que les parents de Pascalet évoquent la rivière interdite qui fascine tant le jeune garçon. La page présente alors le personnage central qu'est la rivière pour ces cultivateurs, et Pascalet nous la décrit au fil de saisons dont nous ne modifions pas l'ordre : en « automne »[4] « ses eaux mont[ent] »[5], au « printemps »[6] elle inonde les prairies, en « été »[7] elle « s'évapor[e] »[8]. Cette temporalité raconte d'abord l'importance réelle et technique de la présence des eaux sur les terres cultivées et s'attache donc fortement à la réalité pragmatique et financière du foyer de l'enfant. De terres saines ou malades, fertilisées par la rivière ou par elle pourries, dépendent les ressources financières du foyer. Ces préoccupations-là ne sont pas rêveuses ou oisives. Cependant, il est curieux de noter que la temporalité liée à la rivière et à ses saisons anachroniques amorce déjà, subtilement, un glissement qui fait circuler le temps à rebours, de la plus dure à la plus douce saison. Et l'on peut supposer qu'à s'éloigner de la « dure saison », les enfants de nos récits s'avancent vers l'âge d'or des enfances bosquiennes, suspendues hors du temps sous les feux du soleil : l'hiver cédant le pas à l'automne, lui-même annonçant un printemps qui – et cette fois c'est logique – ouvre la marche à l'été[9].

---

[1] *L'Enfant et la rivière*, « Folio », Gallimard, 1953, p.13.
[2] *Ibid.*, p.14.
[3] *Ibid.*, p.14.
[4] *Ibid.*, p.14.
[5] *Ibid.*, p.14.
[6] *Ibid.*, p.14.
[7] *Ibid.*, p.14.
[8] *Ibid.*, p.14.
[9] Une autre analyse des saisons d'enfances bosquiennes a été proposée par Vinca Baptiste lors du colloque international « Rêver l'enfance », *Cahiers Robinson* numéro 4, *op. cit.* « Un voyage intérieur : l'enfance face à la nature dans le cycle de Pascalet. » p.137-138 : « Chaque récit du cycle de Pascalet est marqué par une saison : l'ivresse du printemps dans *L'Enfant et la rivière*, le vide et la solitude de l'été dans *Le Renard dans l'île* et *Bargabot*, les retours dans le passé et sur soi-même avec l'automne et les neiges hivernales dans *Barboche* et *Tante Martine*. […] l'enfant fait sienne la pensée que la terre exprime avec le rythme des saisons, passant de l'ivresse à la nostalgie. » L'auteure poursuit : « le printemps, ressenti comme une émouvante renaissance de la terre, ouvre Pascalet à la vie et à la force des sens, conduisant ses pas vers les rives tourmentées de la rivière ; l'été, consacré dans l'œuvre bosquienne aux puissances de l'exaltation et de l'amplitude, place l'âme sous l'influence de la puissance solaire et provoque des actes passionnels ; l'automne suscite une progressive perte de soi, conduisant l'enfant et Tante Martine vers des voyages intérieurs qui aboutissent, avec l'hiver, dans un monde voué au repli sur soi-même et à l'absence. »

Dans cette mise en décor pragmatique, les parents, s'ils sont rapidement évoqués, font déjà figure de fantômes et Pascalet s'attarde davantage à décrire deux êtres – également féminin et masculin – qui lui sont chers. Il s'agit évidemment de Tante Martine et de Bargabot. Si ces deux entités seront expressément rattachées à la rêverie et à la fugue de Pascalet, dont ils seront pour ainsi dire les instigateurs et dont les parents seront totalement exclus, ils n'en sont pas moins définis d'abord par des attributs tranchants et métalliques. Les outils ménagers ont une grande importance et une forte symbolique dans les univers bosquiens, de la même façon que d'autres objets familiers plus « doux » – la lampe notamment – donnent un éclairage particulier et signifiant aux récits. Souvent doués d'âme, les objets domestiques chez Bosco font sens. Le récit d'Antonin qui perfectionne la thématique de l'âge de fer nous confirmera qu'il est pour nous judicieux de suivre la piste symbolique des réalités ferreuses, jusque dans le détail des objets qui entourent et accompagnent les personnages. Aussi relèverons-nous immédiatement que l'outil de Tante Martine, des « ciseaux d'argent »[1], la définit et complète le portait expéditif qui est dressé d'elle : « C'était une femme à l'antique avec la coiffe de piqué, la robe à plis et les ciseaux d'argent pendus à la ceinture. »[2] La lame de couteau qui définit le visage de Bargabot en est, à la page suivante, le parfait écho. Et puisque Bargabot a fait son entrée fascinante dans le récit à peine éclos, la rivière est entrée avec lui ; ce sont désormais les « ventres d'argent »[3] de ses prises de pêche qui font rêver l'enfant. Avec la pêche, savoir fabuleux et secret que Bargabot aimerait bien transmettre, un nouveau réseau d'outillage nous rappelle que l'enfance est encore aux prises avec les réalités ferreuses qui le harponnent : Bargabot porte une alose énorme pendue « au bout d'un crochet »[4] et présente ensuite à l'enfant « de beaux hameçons en acier bleu »[5]. Bargabot, à la physionomie affûtée, est environné d'objets de fer dont le tranchant le dispute au piquant ; l'image de l'enfant pris aux hameçons du rêve est intéressante. Il en va de même pour Tante Martine, d'abord définie par ses ciseaux d'argent dont elle ne se sépare jamais : son penchant, sa passion, n'est pas la pêche mais la nostalgie et la fréquentation des objets d'antan. Si Bargabot et ses hameçons fouillent la rivière, Tante Martine s'enfouit sous les fripes jalousement gardées dans le grenier, sous les combles qui figurent son ailleurs rêvé[6]. Elle s'y trouve entourée « d'antiques malles cloutées de cuivre »[7], d' « escarpins à boucle

[1] *L'Enfant et la rivière,* p.13.
[2] *Ibid.*, p.13.
[3] *Ibid.*, p.16.
[4] *Ibid.*, p.16.
[5] *Ibid.*, p.17.
[6] Rêverie bachelardienne s'il en est que celle de trouver refuge dans les combles du grenier, sous la charpente protectrice de la maison maternante !
[7] *Ibid.*, p.20

d'argent »[1], de portraits d'ancêtres « pend[us] à un clou »[2], et de « chandeliers d'argent. »[3] Ce lieu familier et secret qui offre encore une possibilité de fuite dans la rêverie, pour la vieille tante paternelle, n'est évidemment pas exclusivement constitué d'objets métalliques, mais leur abondance interpelle. C'est d'ailleurs lorsque Tante Martine *abandonne* Pascalet pour les combles que l'enfant laissé seul cède à la « tentation de printemps »[4]. Malgré la relative pauvreté du traitement réaliste dans la narration de Pascalet, nous sommes sensibles à la grande proximité et à l'étroite relation qui se tisse, en l'espace de quelques pages, entre un âge de fer progressivement délaissé et la tentation qu'insuffle « l'autre côté » du monde.

L'Âge de fer dans *Antonin*.

La « rugueuse réalité »[5] des enfances bosquiennes, à l'aube des récits de Constantin et de Pascalet est, on l'a vu, étonnamment traitée avec le réalisme qui sied à la figure du Bâtard œdipien, alors même que la situation psychique et émotionnelle des enfants est toujours marquée par l'absence parentale et l'entourage adoptif qui est l'apanage de l'Enfant trouvé. Constantin, orphelin de père et de mère, est élevé par ses grands-parents Saturnin tandis que Pascalet est *abandonné* aux soins inexistants de Tante Martine lors de la désertion des figures parentales éminemment faillibles. Cette situation d'entre-deux qui illustre l'hésitation des narrateurs entre deux postures névrotiques est plus aiguisée encore dans le récit *Antonin* qui s'ouvre en un chapitre expressément nommé « Premiers exils ». C'est dire combien le récit d'Antonin empruntera de multiples chemins d'abandon, et circulera de bannissements en déracinements avant que l'enfant ne bascule définitivement de l'autre côté du mur, à la recherche d'Almuradiel[6]. Le long parcours d'Antonin à travers l'âge de fer occupe les deux tiers du texte et forme une trajectoire à rebours du cheminement initiatique : la dureté du monde invitant à fuir vers un âge d'or retrouvé. Habituellement – pour ne pas dire *normalement* – l'évolution psychique et le parcours initiatique de l'enfant sont amorcés par une enfance merveilleuse qui est abandonnée presque fatalement pour se frotter aux rugueuses réalités de l'âge adulte. Le mouvement régressif et névrotique qui est celui d'Antonin inverse volontairement ces principes de réalité et fonctionne à l'inverse de l'entrée dans l'Histoire, telle

[1] *Ibid.*, p.20.
[2] *Ibid.*, p.20.
[3] *Ibid.*, p.20.
[4] *Ibid.*, p.21.
[5] Nous empruntons la formule bien connue de Rimbaud.
[6] Nous aurons l'occasion de l'analyser plus profondément dans le chapitre dédié à l'âge d'or, mais nous pouvons dès maintenant noter qu'Almuradiel, lieu paradisiaque où l'enfant ira chercher son double amoureux, a pour origine le mot arabe *El Muradal*, qui signifie « le mur ». Il sera dès lors question du mur qui enclot le Paradis, et non plus du mur de crépi de l'Impasse Taillefer ! D'âge en âge, l'enfance reste-t-elle emmurée ?

que la définissait Hésiode. Le récit *Antonin* est bel et bien *l'histoire*, le « roman familial » régressif, qui va de l'âge de fer vers l'âge d'or, ou de la posture de Bâtard réaliste vers celle de l'Enfant trouvé.

Nous en suivons ici les premières étapes ferreuses et ne déploierons l'âge d'or retrouvé qu'avec l'entrée en scène des fillettes, dans la seconde étape de notre étude. À la manière des personnages enfantins de Bosco, nous nous appliquons donc à suivre les étapes régressives liées au compagnonnage imaginaire et qui finalement culminent dans le monde d'or de la rêverie retrouvée. Comme l'enfant bosquien, nous nous confrontons d'abord à la réalité – et à sa solitude amère –, pour mieux savourer, peut-être, l'accès à la magie qui est ainsi retardée mais toujours promise.

Le premier paragraphe du texte *Antonin* présente le héros éponyme à huit ans, en situation de persécution, victime de deux bossus malveillants. Le narrateur précise que grâce à un ami atteint lui aussi par cette malformation et qu'il a rencontré plus tardivement, il n'a pas gardé d'animosité particulière envers eux mais précise innocemment qu'un bon bossu est un bossu mort ! Ce faux départ de la narration est pour le moins lugubre. L'ouverture classique du récit s'amorce subséquemment, avec la formule héritée du conte « En ce temps-là »[1]. Ainsi commence donc l'histoire d'*Antonin*. Et nous retrouvons d'emblée les formules dépréciatives qui avaient déjà ouvert le récit de Pascalet, auquel s'ajoute la ferme intention de faire de cet « il était une fois » un incipit d'âge de fer :

> En ce temps-là, la ville d'Avignon *n'*avait encore *qu'*une étroite banlieue. *A peine* deux cents mètres de bicoques tristes, au-delà de la *gare*. On sortait de la ville, on franchissait la Sorgue, on passait sous le *pont* du *chemin de fer*, et on était dans la banlieue[2].

Nous soulignons encore l'amoindrissement du territoire d'enfance, qui *n'est que*, qui est *à peine*, qui, c'est assez clair, ne subit aucun traitement positif ; le regard de l'enfant ne cherche pas encore à détruire la rugueuse réalité, présentée ici dans toute sa pauvreté et sa tristesse. L'enfant narrateur tente pourtant d'échapper un instant à la pesante description du décor en expliquant qu'il ne vit pas, lui, dans la grisaille de la ville mais à la campagne, « beaucoup plus loin, tout au bout du chemin de Monclar »[3], autant dire *Ailleurs*, mais, pour combien de temps encore ? On notera ici combien le chemin de *Monclar* est paré de sonorités lumineuses qui

[1] *Antonin*, p.15.
[2] *Ibid.*, p.15. C'est nous qui soulignons la dépréciation du décor et ses éléments typiques pour nous, la rivière à dépasser, le pont à franchir.
[3] *Ibid.*, p.15.

évoquent une *clarté* absente de la banlieue avignonnaise. La dichotomie des ténèbres et de la lumière est très présente dans l'œuvre de Bosco et se dessine à travers ces détails, ces *nuances*. On comprend ici que l'enfant bien que réaliste tente de mettre à distance une banlieue triste qui bientôt le verra lui-même mis au ban de la cellule familiale. La campagne, donc, recèle quelque espoir pour l'enfant :

> Là, les maisons prenaient déjà un aspect agricole. On voyait des prairies lourdes d'herbes bien grasses, des haies vives d'aubépines, quelques métairies et, en été, des meules d'or. De beaux peupliers au bois tendre coupaient les prairies, et souvent un mur de très vieux cyprès abritait un champ ou une maison contre la bise. Malheureusement c'était plat[1].

L'été, bien sûr, est un âge d'or déjà annoncé ici par les ballots de blé dressés en pièces d'or dans les champs comme autant de soleils. La campagne est vive et vivante, tendre, et offre des abris. Pourtant, la tentative d'envol est rapidement avortée : « c'était plat », aussi l'essor retombe-t-il, lui aussi, à plat. Un véritable leitmotiv de la monotonie horizontale s'installe dans le discours de l'enfant qui poursuit « la banalité uniforme du sol me rendait triste »[2]. Antonin trouve alors un premier recours en confiant « je me consolais d'être en terrain plat par le spectacle de cet horizon »[3] que forment « les collines de Barbentane »[4] et « les Alpilles délicatement dentelées »[5]. On comprend qu'un ailleurs vertical, vers lequel *s'élever*, vient contrecarrer la platitude de sa situation terrestre ; Antonin parle à juste titre de se *consoler* de son étroite et plate réalité, et l'on comprend dès l'ouverture du texte combien se joue ici la mise en récit littéraire du phénomène de « roman familial ». Une fable biographique et géographique est insidieusement à l'œuvre.

Aux labeurs des paysans qui suivent immédiatement cette description – « autour de nous les gens labouraient, fauchaient, cueillaient la grappe »[6] – s'ajoutent les difficultés financières du foyer parental. Ces difficultés *matérielles* sont seulement supposées par l'enfant, très conscient des réalités tangibles de la vie domestique, et lui permettent aussi de justifier l'absence parentale et les exils hors des terres heureuses que celles-ci engendrent :

> Ceci suffira à comprendre qu'éloigné des champs j'étais malheureux. Et il arrivait qu'on m'en éloignât. Mes parents s'absentaient de la maison. Je suppose qu'en ce temps-là leurs

[1] *Ibid.*, p.15-16.
[2] *Ibid.*, p.16.
[3] *Ibid.*, p.16.
[4] *Ibid.*, p.16.
[5] *Ibid.*, p.16.
[6] *Ibid.*, p.16.

affaires n'étaient pas brillantes ; c'est ainsi que du moins je m'explique leurs absences. Elles duraient parfois plusieurs semaines[1].

L'enfant *abandonné* par ses parents – le terme viendra très rapidement – devient immanquablement une figure d'Enfant trouvé, placé dans des familles d'accueil indignes de lui et au sein desquelles il ne fait plus figure que de bénéfice pécuniaire, l'espoir d'un écu sonnant. L'enfant, on le voit, est lui-même transformé en une monnaie frappée au sceau de l'âge de fer, et même en cela il n'est pas *satisfaisant*. Voyons plutôt combien la matérialisation de l'enfant et de son rapport au monde le dévalorise en le soumettant à un statut d'objet livré, repris, abandonné, sans bénéfice, en véritable monnaie d'un commerce infructueux :

> On me mettait simplement en pension chez de pauvres gens qui espéraient faire sur moi un petit bénéfice. Je ne les blâme pas. Mais le bénéfice était mince ou nul. Aussi à chaque absence j'émigrais dans une nouvelle famille. J'avais déçu. Chaque séparation m'apportait une peine, chaque nouveau départ me mettait en présence d'étrangers. Le temps de m'y habituer un peu […] et voilà que d'autres venaient, inconnus, réticents, parfois hostiles, prendre livraison de ma toute petite vie : huit ans à peine, et fort peu de dispositions à me livrer. J'en souffrais, mais sans le dire. Du moment que je me sentais abandonné, je voulais être seul[2] […]

On comprend mieux ici pourquoi le titre de l'ouverture du roman parlait d'*exils* au pluriel. Le narrateur confiera quelques pages plus loin qu'il lui est « aujourd'hui difficile de faire le compte de toutes les maisons où [il a] passé »[3]. Antonin, abandonné de façon chronique aux « soins » d'inconnus parfois hostiles qui se servent de lui comme d'un revenu subsidiaire, a beau déclarer ne pas blâmer la sphère adulte qui l'entoure si mal, on parle évidemment ici de défaillances parentales lourdes et de détresse enfantine. Une détresse que l'enfermement dans la solitude peut seul alléger, étant entendu que c'est dans ce désert affectif que l'enfant bâtira ses plus belles rêveries, capable de corriger une situation réelle si pesante. Le sentiment de maltraitance point ici, bien que le narrateur tente de le tenir à distance : « je ne les blâme pas » sonne peut-être aussi faux que son affirmation d'amitié envers les bossus, qu'on incrimine « à tort ». Le narrateur garde en fait une souffrance d'enfant qu'il voudrait avoir dépassée. Un souvenir ensoleillé vient immédiatement contrecarrer un tel tableau d'abandon généralisé, et l'on peut voir, en l'espace de deux phrases, que le fonctionnement de l'Enfant trouvé prendra le dessus sur la conscience aigüe d'un narrateur d'abord réaliste ; en effet Antonin brise le

[1] *Ibid.*, p.16.
[2] *Ibid.*, p.17.
[3] *Ibid.*, p.20.

souvenir de tant de solitudes en ajoutant « Plus tard quand vint Tante Clarisse, se levèrent pour moi des jours ensoleillés. Nous nous adorions. Elle m'inventa le grenier, me découvrit la cave, et me rebâtit toute la maison d'un seul coup de baguette. »[1] À l'instar de l'évocation du chemin de Mon*clar* qui venait mettre en lumière un univers opposé à la sombre banlieue, le nom de Tante *Clar*isse suffit à lui seul à ensoleiller des souvenirs plus propices à la nostalgie de l'enfance. Ou plus exactement à la nostalgie d'une enfance claire, qu'il s'agit de tirer de l'ombre comme plus tard l'auteur la tirera d'*Un Oubli moins profond*.

Avec l'évocation de Tante Clarisse, réécriture limpide de Tante Martine des récits de Pascalet, l'enfant choisit de basculer dans le monde de la magie, « d'un seul coup de baguette », et c'est en marraine la bonne fée que cette tante lui donne un amour filial et un foyer, stable et *vertical*, de la cave au grenier. Elle lui donne, finalement, tout ce dont l'enfant était jusqu'alors privé et ce n'est pas seulement la maison qu'elle « rebâtit », c'est l'enfance flouée d'Antonin qu'elle retape, qu'elle corrige, en fait qu'elle réécrit. Mais si Antonin évoque ici un âge d'or du temps de Tante Clarisse, l'intégralité de son récit présent se situe avant cet avènement heureux et nous devons désormais nous confronter, comme l'enfant, aux familles grises et tristes de son âge de fer. Le sujet de ce roman d'enfance est ouvertement nommé par le narrateur, et dénigré comme un fait qui « ne mériterait pas un long récit »[2] : il s'agit de l'*histoire* d'un « chagrin d'enfant, rien de plus »[3]. Le lecteur, bien sûr, ne s'y laisse pas prendre.

Le narrateur revient donc expressément sur les lieux du drame, cette banlieue avignonnaise « si laide et si pauvre »[4] où on le dépose, dans ces quartiers gris qui longent « le chemin de fer »[5], « près d'une fonderie »[6]. Nul besoin, pour notre étude, de cibler ici les *ingrédients* ferriques de ces lieux de malheur : ils dominent toute la page. Lorsque l'enfant s'active à retenir malgré tout un souvenir heureux, à le sauver de ce noir tableau, c'est l'odeur des lessives qui lui revient alors. Malheureusement, le linge frais lui aussi « pendait à un fil de fer »[7]. Le narrateur a-t-il conscience de l'envahissement du fer, de l'imprégnation métallique de son récit ? L'envie le prend, dans l'immédiate continuité d'avec la description de la banlieue, de rappeler que d'autres outils, d'autres *fers* ont porté paradoxalement la marque d'un âge d'or.

[1] *Ibid.*, p.17.
[2] *Ibid.*, p.18.
[3] *Ibid.*, p.18.
[4] *Ibid.*, p.18.
[5] *Ibid.*, p.18.
[6] *Ibid.*, p.18.
[7] *Ibid.*, p.18.

La campagne est le pendant heureux des noires cités urbaines, les mains des femmes nous l'enseignent :

> A la campagne j'en connaissais d'autres – je parle ici des mains de femme – que les mêmes tâches serviles [la lessive] avaient marquées tout aussi durement. Mais l'usage des grands outils qui servent à toucher la terre – la pioche, le râteau, la fourche, la faucille et aussi le van – leur avait imposé une forme plus ferme, où la bise, la pluie et le soleil, en creusant la peau, avaient dégagé le dessin de muscles nobles ; et ainsi on voyait peser sur le labeur *des mains d'or* ou de bronze, façonnées pour le combat[1].

Les familles pauvres de la banlieue n'ont, comme les mains usées de leurs lavandières, ni la tendresse des mains aimantes, maternantes, ni la noblesse d'or des dures mains paysannes. Le repos dominical des citadins est d'ailleurs perverti, il n'est que querelles aigres. Le réalisme social de l'enfant narrateur l'emporte ici totalement sur sa capacité à rêver, mais elle percera, elle aussi, la surface amère du réel. Pour l'heure, elle n'émerge pas plus que les qualités des familles d'accueil comprises d'abord dans leur totalité décevante :

> Les nécessités de leur vie pénible ne laissaient guère voir que leurs défauts, et ils en avaient. Ces défauts écrasaient leurs qualités naturelles, car ils en avaient aussi, mais rarement elles parvenaient à percer un peu[2].

Bientôt, le récit s'attache à les différencier, à les nommer, pour celles qu'il a pu garder en mémoire. C'est un « modeste facteur des postes » qui fait son entrée pour endosser le premier rôle de père de substitution – défaillant, il va de soi. Le voici : « chétif et vieux »[3] il porte néanmoins le courrier à pied fort loin dans la campagne et s'attire ainsi une légère admiration de la part de l'enfant. Sa description physique est sans appel pour qui traque le goût du fer, dans les mots de l'enfant :

> Ses souliers à clous, sa canne ferrée m'inspiraient beaucoup de respect. Il avait la médaille militaire et […] employait ses moments de loisir à cirer ses chaussures et à astiquer les boutons de cuivre de sa veste. Il s'appelait Lange Célestin[4].

Curieux patronyme, angélique et céleste, pour un homme si solidement cramponné à la terre ! De la famille Lange, nulle trace d'amour, si ce n'est de la part du chien… Pourtant le narrateur précise que s'il a débuté son récit par la description des Lange, c'est que cette famille-

[1] *Ibid.*, p.19. C'est nous qui soulignons.
[2] *Ibid.*, p.20.
[3] *Ibid.*, p.20.
[4] *Ibid.*, p.20-21.

ci fait partie des souvenirs « les moins pénibles »[1], à la différence des « Bourdifaille » qui n'ont « laissé qu'une image désagréable de la vie »[2] à l'enfant. Une haine vigoureuse fut alors entretenue par l'enfant envers « l'homme qui, du matin au soir, boulonnait des rails au "Service de la voie" »[3]. La narration est surchargée d'images de fer et déplace sans cesse l'enfant en spirale, le rapprochant toujours plus des voies de fer et du pont qu'il est amené à franchir. Bourdifaille déjà travaille pour les chemins de fer comme le fera plus tard Bénichat avec une plus noble tâche qui consistera en grande partie à *voyager*. Ici, Bourdifaille, dont le patronyme n'évoque qu'une goinfrerie crasse[4] que l'on verra bientôt confirmée, est représenté littéralement *vissé* à la voie ferrée, dans une activité répétitive et mécanique qui, « du matin au soir »[5] le retient boulonné à la basse réalité. Lorsqu'il dîne enfin chez lui, au soir, c'est pour manger « les coudes sur la table, le *couteau en l'air* »[6] en une position menaçante et de fausse puissance qui sera bientôt confirmée par un épisode central pour l'enfant et pour notre étude : l'épisode du *Torcular*. Pour l'heure, Antonin est placé à table en face de l'enfant légitime du couple, un « gros, joufflu, écarlate de vie, de trois ans de moins que [lui] »[7]. Antonin, à l'inverse, souffre d'anémie parce qu'à sept ans, il grandit trop vite. L'anémie de l'enfant invite immédiatement à rêver au sang – à la vie – dont il a grand besoin, mais les viandes rouges dont on lui sert de piètres *morceaux* sont ouvertement pressés par l'homme « fort » pour en sortir le jus – le sang. C'est donc un « morceau de cuir et d'étoupe »[8] que l'enfant reçoit finalement pour repas, une nourriture dont on a retiré toute vie : Antonin « mordai[t] à ce beefsteak tout à fait exsangue »[9] sans arriver « jusqu'au bout de la viande, malgré tous [ses] efforts »[10]. Le couple maltraitant en tire forcément un bon parti, puisque l'enfant semble faire le « difficile »[11] et peut alors être accusé d'ingratitude sous le reproche consacré : *Avec tout ce qu'on a fait pour toi*.

Antonin rêve de « vengeance »[12], par « sens de la justice »[13]. Le narrateur tient à préciser que le sentiment de violente injustice qu'il vit et ressent justifie la vengeance ; le lecteur,

[1] *Ibid.*, p.21.
[2] *Ibid.*, p.21.
[3] *Ibid.*, p.21.
[4] Nous pensons à la proximité d'avec « boustifaille », qui sied bien à ces ogres qui se gorgent de sang devant l'enfant affamé.
[5] *Ibid.*, p.21.
[6] *Ibid.*, p.21. C'est nous qui soulignons.
[7] *Ibid.*, p.22.
[8] *Ibid.*, p.23.
[9] *Ibid.*, p.23.
[10] *Ibid.*, p.23.
[11] « Monsieur fait le difficile » dit Madame Bourdifaille, p.23.
[12] *Ibid.*, p.23.
[13] *Ibid.*, p.23.

certainement, était d'avance conquis à la cause, par son identification à l'enfant maltraité et floué. L'enfant repère donc « une presse à viande »[1] dans le placard de « la femme »[2]. L'instrument est muni d'une « lame de laiton »[3] sur lequel est gravé « un nom magnifique »[4] : *Torcular*. Cet outil au nom terrifiant, prêt à tordre le cou à l'enfance, est littéralement l'*incarnation métallique* – l'association de la chair et du fer est volontaire ici – des difficultés matérielles et émotionnelles de l'enfant maintenu dans un âge de fer absolu. Aucune représentation de l'âge de fer et de ses souffrances psychiques n'est plus criante dans l'œuvre de Bosco que celle du Torcular. Antonin précise « il était en fonte et assez lourd […] Sur une petite cuve de fer, percée de trous, un volant de métal tournait et, en tournant, écrasait la viande »[5] et le lecteur se réjouit d'avance de retourner, pour une fois, le fer contre lui-même. Antonin vole les beefsteaks, presse « de toutes [ses] forces »[6], « le sang coul[e] »[7], le forfait est exécuté ; un crime de sang des plus jouissifs. L'enfant fasciné par ses propres actes salvateurs mais terrifiants, et par le sang – qui ne l'est pas ? Surtout en littérature…– entreprend de réincorporer en secret le sang qu'on lui vole :

> Et je bus le sang. Je le bus avec horreur. […] pur et cru, le sang est le sang, il n'est que sang. Sans alliage aucun, sans artifice, il a son goût à lui, son goût de sang, qui n'est pas celui de la viande. Plus frais, plus tiède, il me donna ce jour-là l'impression fascinante de manger de la chair encore vivante. […] je le bus jusqu'à la dernière goutte[8].

La violence – légitime et superbe – de tant de sang versé « enivre » l'enfant et le porte à « briser la vaisselle »[9], s' « enfuir » ou « [se] tuer peut-être »[10] pour que disparaisse avec lui le monde hideux de l'enfance bafouée. Antonin l'explique très bien :

> Il fallait disparaître à grand fracas dans un écroulement total des Bourdifaille, de leur mobilier, de leur misérable masure de briques ; et je les voyais s'enfonçant, devant moi, sous la terre, stupides d'épouvante, tandis que l'Univers, en s'anéantissant, m'anéantissait moi-même, sans douleur[11]…

[1] *Ibid.*, p.23.
[2] *Ibid.*, p.23.
[3] *Ibid.*, p.23.
[4] *Ibid.*, p.23.
[5] *Ibid.*, p.24.
[6] *Ibid.*, p.24.
[7] *Ibid.*, p.24.
[8] *Ibid.*, p.24.
[9] *Ibid.*, p.24.
[10] *Ibid.*, p.24.
[11] *Ibid.*, p.24.

L'agitation violente de l'enfant retombe et laisse place à la peur. Porté par des jambes glacées de crainte, Antonin se met à la table de l'ogre Bourdifaille, qu'il vient de surpasser à son insu. Les mots de l'homme devant l'immobilité de l'enfant ont, toujours à son insu, un écho terrible : « Mange, mon gros, dit-il a Antonin, tu ne sais pas qui te mangera à ton tour. »[1] La plaisanterie fait horreur à l'enfant qui s'est fait ogre par souffrance. La tension s'accumule autour de ce repas exsangue et l'univers s'écroule effectivement, précipitant avec fracas la fugue d'Antonin : chaise, toile cirée, bol, assiettes, poêle, bouteille, couteaux, verre et flot de vin s'envolent au départ de l'enfant qui s'enfuit. Ici s'opère un premier glissement ; l'enfant, on le voit, trouve une échappatoire à sa dure réalité. Sa fugue le mène sous la protection d'« une haie d'aubépine »[2], protection relative si l'on considère l'aspect piquant que revêt encore l'entourage de l'enfant caché en son sein ! Le narrateur l'exprime d'ailleurs en signalant au lecteur que l'épisode du sang versé n'est pas totalement clos : « je saignais, car l'aubépine me piquait le dos »[3]. Cependant, la confiance renaît avec la chaleur du soleil. Antonin échappe bel et bien aux infâmes Bourdifaille et sa fugue le mène, de l'autre côté d'un ruisseau, de prairies en vergers, dans une errance qui le tient « hors de [lui]-même »[4] dans un entre-deux qui préfigure son échappée hors du réel, qui reste encore à venir. Nous passons rapidement sur cet épisode pourtant central qui le ramène au Mas-du-gage comme en terre – familiale – promise[5], parce que l'âge de fer d'Antonin n'a pas ici trouvé sa fin. Cette première fuite d'Antonin qui le ramène au Mas-du-gage, toujours déserté par les instances parentales défaillantes, ramène finalement l'enfant au cœur du complexe d'Œdipe, dans le lit des origines ! Il vient à Antonin « l'idée d'entrer dans la maison et d'aller [se] coucher dans le lit de [sa] mère… »[6]. Magnifique image ici de réactualisation du conflit œdipien que l'exclusion du domaine parental n'a pas éteint. Le père est, on le voit, évincé du rêve comme du lit conjugal. Le narrateur pousse jusqu'au bout son obscur désir de retrouver et de posséder la figure maternelle : « Je m'imaginais son émotion, dit-il, la mienne, et ce spectacle me bouleversait si délicieusement

[1] *Ibid.*, p.25.
[2] *Ibid.*, p.27.
[3] *Ibid.*, p.27.
[4] *Ibid.*, p.30.
[5] La première fugue d'Antonin fuyant les Bourdifaille pour retrouver son Mas-du-Gage, dont le nom évoque si bien la promesse secrète, correspond « à ce premier type que l'on pourrait qualifier de *fugue régressive de recherche du Même* ». Christian Morzewski explique qu'à ce type de fugue « s'oppose la *fugue libératrice de recherche de l'Autre* » qu'Antonin initiera plus tardivement avec et pour la petite Marie. La *fugue libératrice* qui portera l'enfant à Almuradiel s'oppose effectivement à la fuite qui le ramena au Mas-du-Gage. « Merveilleuses escapades ou l'art de la fugue chez Henri Bosco », *Cahiers Robinson* numéro 4, *op. cit.*, p.173.
[6] *Antonin*, p.35.

que j'en éprouvais une honte obscure »[1]. Le « roman familial » du Bâtard réaliste est pleinement à l'œuvre.

On remarque que dans ce récit, l'âge de fer a lui-même des degrés : suite à cette fugue régressive, ses parents le placent à nouveau en famille d'accueil, dans un âge de fer continué mais moins violent. Dès l'ouverture du chapitre, Antonin précise « cette année-là pourtant, j'eus un peu plus de chance »[2] et nous confirme qu'il y a bien une gradation au sein même de l'âge de fer, longuement travaillé avant la fuite dans la rêverie. L'enfant se trouve en pension chez « de braves gens »[3] dont l'homme, Bénichat, « voyageait sur les trains de marchandises, en qualité de conducteur »[4]. Le train et les voies ferrées, toujours, mais, comme nous l'avancions, avec un traitement beaucoup plus gratifiant que le « boulonneur » de voies que représentait Bourdifaille. Ici Bénichat *voyage* et *conduit* le voyage, il emprunte les voies, s'y dirige. Antonin trouvera sans doute en lui le moyen de voyager en pays de fer.
« Bénichat était honnête »[5] et cela se voyait à « ses mains, formidables »[6] dont « la paume était bonne, et pleine de patience, comme chez les forts »[7]. Un géant massif, mais prudent et agile, à la démarche animale. Nul besoin d'en dire plus pour comprendre combien le portrait de ce père-là détonne à côté de ses sordides prédécesseurs. Nous nous situons pourtant toujours au cœur de l'âge de fer, les lieux d'exil ne pouvant mentir. Le bon Bénichat représente par ailleurs une humanité dégradée qui apparaît au lecteur grâce au portrait social et réaliste qu'Antonin, toujours campé dans sa posture de Bâtard réaliste, offre au lecteur : Bénichat est pourvu d'une « large bouche aux gencives édentées, dont il faut dire que parfois elle sentait le vin. […] Il buvait sec, du gros vin noir, mais tenait le coup »[8]. Antonin conclut ainsi son portait sociologique : « J'ai aimé Bénichat, encore qu'il fût par moment grossier et brutal »[9]. Le bon Bénichat, dont le nom résonne religieusement à la manière de Lange Célestin, a une passion pour le juron anticlérical, un « goût du sacrilège » qui terrifie Antonin[10] ! Puisqu'Antonin poursuit une description réaliste et matérialiste de son nouvel univers familial, on apprend rapidement que c'est Laïde, la femme de Bénichat, qui est le plus souvent le point de départ des

[1] *Ibid.*, p.35.
[2] *Ibid.*, p.41.
[3] *Ibid.*, p.41.
[4] *Ibid.*, p.41.
[5] *Ibid.*, p.41.
[6] *Ibid.*, p.41.
[7] *Ibid.*, p.42. « comme chez les forts » ou peut-être comme chez les paysans qu'Antonin a déjà décrit munis de mains fortes et nobles.
[8] *Ibid.*, p.42.
[9] *Ibid.*, p.42.
[10] Pour le lecteur sans doute le personnage de Bénichat reste haut en couleur et ne terrifie nullement, en dépit ou grâce à sa haine verbeuse envers toute l'Eglise, « du dernier "ratichon" au Pape », p.42.

grosses colères de son mari. Lourde et active, c'est elle qui tient « avec soin son petit ménage »[1] et nous verrons rapidement combien les réalités financières du foyer occupent encore un jeune narrateur bosquien. Laïde est définie par ses « cuivres, astiqués, polis, repolis [qui] étincelaient contre le mur »[2] de sa cuisine. L'âge de fer a chez elle le goût des apparences nettes[3], mais ce goût de l'irréprochable cache mal son penchant pour l'alcool[4] qui l'endette en secret de son mari, auprès des terribles êtres qui tiennent « l'enseigne des deux bossus ». Laïde est « laide »[5] bien sûr, mais pas du tout mauvaise. Ainsi, bien qu'elle ne puisse détrôner – à cause de sa laideur ? – l'image encore vivace de la mère idéale, elle inspire une grande tendresse à l'enfant qui va se trouver, par affection, mêlé à sa détresse financière. Par affection et peut-être par devoir, car l'enfant veut sauver Laïde et affronter le monde à mains nues, pour s'y faire une place, en dépit de son statut social. Antonin veut défaire la puissance des deux commerçants diaboliques qui tiennent Laïde dans leurs filets. Mais on verra que ce n'est finalement pas en Bâtard réaliste qu'Antonin pourra affronter la réalité financière de son foyer d'adoption.

Malgré le bonheur relatif qu'offre ce foyer, Antonin prend garde de rappeler, bien avant d'aborder les affres financières de Laïde, qu'on se situe toujours dans un âge dur, que l'Impasse des Bénichat sait si bien nommer :

> Mais triste, loin du Mas, toujours plus ou moins, hélas ! je l'étais. Et, malgré Bénichat que j'aimais bien et la pauvre Laïde, leur maison elle-même m'attristait beaucoup. Car elle se trouvait dans une impasse. Or, je déteste les impasses. Celle-ci s'appelait : « Impasse Taillefer », comme l'indiquait une plaque de fonte scellée au mur. Ce nom me paraissait horrible, et horrible la fonte de la plaque, et horrible ce lieu où j'habitais, loin de la campagne[6].

En l'absence de Bénichat, Laïde boit sa « blanche »[7], que les maléfiques épiciers lui vendent à crédit ; d'ailleurs, il n'y a pas qu'à la pauvre Laïde que la maison fait crédit. Les deux « Prince[s] des ténèbres », monstrueux et maléfiques, y trouvent là une façon de mépriser les ménagères :

---

[1] *Ibid.*, p.43.
[2] *Ibid.*, p.43.
[3] « Laïde s'affairait, dès le matin, à rendre le séjour de la maison impossible aux cafards, aux blattes, aux cancrelats, aux mouches et elle se mettait à quatre pattes pour laver le sol à grande eau. » p.43-44.
[4] « Laïde buvait. » p.44.
[5] *Ibid.*, p.44.
[6] *Ibid.*, p.48.
[7] De la goutte, un alcool de fruit que le narrateur ne détaille pas.

> *A l'Enseigne des Deux Bossus*, on trouvait de tout et même à crédit. Car Barnabé faisait crédit, Barnabé seul. […] Barnabé acquiesçait ironiquement à la requête d'une ménagère, qui feignait d'avoir oublié son argent chez elle […]. Mais, le mois fini, c'était lui qui, carnet en main, réclamait « le dû ». On payait. Payer aussi était un rite ; on payait religieusement. Et l'argent s'en allait au Prince des ténèbres, à la dérobée[1].

Toutes les femmes du village sont donc logées à la même enseigne mais Laïde bientôt se trouve dépassée par ses dettes secrètes et meurt de peur à l'idée que Bénichat s'en aperçoive. En son absence, c'est donc Antonin, l'homme de la maison, qui doit se charger de secourir sa mère adoptive. Et ce n'est pas faute de craindre plus que tout au monde les deux êtres difformes que l'enfant croit tout droit sortis des enfers. On s'amusera d'ailleurs à noter que l'enfant voit les ménagères soumises payer *religieusement* leurs dettes au diable ! Ils sont à maintes reprises décrits comme des êtres parfaitement terrifiants. Nous n'en proposons ici qu'un extrait, qui interpelle fortement. La scène présente Antonin, missionné par Laïde pour son ravitaillement, seul face au terrible Cassius qu'il surprend en pleine songerie démoniaque. Voici le portrait qui est fait de lui :

> Les yeux clos regardaient, en dedans, cette pensée impénétrable. On eût dit l'esprit souterrain arrivant, religieusement, du fond de l'abîme, pour assister, avec une ferveur cachée, à l'office des tempêtes. A travers ce masque figé passait une expression étrange de recueillement et de piété sombre. C'était comme l'extase des ténèbres, l'exaltation secrète des bas-fonds obscurs et des mauvaises œuvres, qui transparaissaient. […] Soudain, Cassius ouvrit les yeux. Et de larges prunelles jaunes apparurent. Ce n'était plus ces yeux étroits, ces deux fentes obliques, mais de grands yeux de bouc, hardis et roux[2].

Dans les polythéismes européens, l'animal à corne – *in extenso* le bouc – est toujours lié à la fertilité[3]. Symbole positif du paganisme, il devient, dans la tradition monothéiste, le bouc émissaire, celui qui absorbe les péchés de la communauté pour l'en débarrasser. Durant le moyen-âge, il est alors intrinsèquement lié au diable et à la sorcellerie (et aux orgies sexuelles teintées de bestialité qui y sont associées), ou encore à la représentation de Baphomet[4], l'idole satanique que les Templiers furent accusés d'adorer. Il est amusant de remarquer ici que c'est bien auprès de ces représentants du Mal que les ménagères vendent leurs âmes – pour du pain

[1] *Ibid.*, p.67-68.
[2] *Ibid.*, p.99-100.
[3] Le taureau est présent chez les égyptiens (Apis), chez les mésopotamiens (Adad) et chez les crétois, toujours en lien avec la virilité et la fertilité. En ce qui concerne le bouc, on trouve chez les grecs une liaison très forte entre sexualité débridée et traits caprins, que ce soit chez les faunes, les satyres, Pan ou même Dyonisos.
[4] Baphomet est représenté en homme à tête de bouc, à partir du satanisme du XIX^{ème} siècle.

ou du vin – et se mettent en danger. Leur pacte avec le diable trouve sa forme aliénante aboutie dans un petit carnet vert qui consigne leurs dettes. Ce sont donc des griffes de ces démons que l'enfant doit sauver la figure maternelle de substitution, et l'on comprendra, grâce à plusieurs extraits décisifs, que le glissement vers les pouvoirs de l'illusion et de la rêverie s'opère au sein même des réalités les plus matérielles. Car, à l'instar du Torcular des Bourdifaille, le carnet de dettes de Laïde est l'objectivation des difficultés matérielles qui persistent à poursuivre l'enfant, de foyers pauvres en foyers pauvres, ne lui laissant aucun répit.

> *Crédit*. […] ce mot n'était pas un son dont rien ne reste, mais vraiment une chose matérielle. Il avait un sens concret. Il contenait, en deux syllabes, toutes les dettes de Laïde. Grâce à ce mot, ces dettes existaient. Il suffisait de le prononcer un peu sèchement pour que Laïde disparût sous terre. Or, Cassius savait le prononcer aussi, et encore de bien d'autres façons, ironiques, sournoises, menaçantes, toutes épouvantables pour Laïde. C'était un maître-mot, une arme terrible[1].

L'enfant narrateur, s'il laisse son discours se gonfler au vent des frayeurs enfantines, s'il joue peut-être à exagérer la mort imaginée de Laïde pour une dette de boisson, l'enfant n'en est pas moins ferré à une réalité matérielle qui ne devrait pas être de son ressort. *Crédit*, ce mot fatal était « suspendu à un fil »[2], suspendu, en fait au clou des dettes : « autant de clous, autant de dettes… »[3], pense l'enfant. De cette façon, Antonin rend encore plus *palpables* des réalités déjà *matérielles* et c'est en réduisant à son aspect le plus terre à terre le problème de l'endettement secret de Laïde qu'il pense pouvoir le régler. Voyons plutôt comment l'enfant d'abord envahi par ce problème[4] de ressources financières est conduit à le maîtriser, en héros, chevalier justicier d'un conte qu'il met progressivement en place :

> […] ce mot de crédit me revenait sans cesse dans la tête. Je lui découvrais un pouvoir irrésistible. Or, à force de penser à lui, d'en tirer, par horreur, une sorte de *créature fantastique*, de *sorcier féroce*, je fis une trouvaille. Ce mot diabolique, il avait un corps, un corps saisissable, facile à détruire. […] Le crédit tenait son pouvoir d'un petit carnet vert pendu à un bout de ficelle. Le carnet enlevé, plus de crédit. Il était mort. La découverte m'émut, m'émerveilla, et je n'en croyais pas ma tête[5].

[1] *Ibid.*, p118-119. C'est l'auteur qui souligne.
[2] *Ibid.*, p.119
[3] *Ibid.*, p.119.
[4] Le terme *problème* peut ici être entendu sous deux sens puisque c'est en abordant un problème de mathématiques pour l'école que l'enfant s'évade, en pensées, vers la résolution du problème de Laïde.
[5] *Ibid.*, p.120. C'est nous qui soulignons.

Le projet salvateur, on le voit, se pare déjà des atours de l'irréel, du rêve, en matérialisant en imagination le Mal, l'ennemi. Le Crédit est maintenant personnifié, féroce et fantastique, en sorcier qu'un noble chevalier va pouvoir affronter. Et il est bien question de pouvoir ici, pour l'enfant qui se rêve sauveur, changer le monde – au moins le monde de Laïde. Antonin porte alors les stigmates de l'Enfant trouvé qu'il est appelé à devenir, en endossant l'armure de papier d'un Don Quichotte. Voici comment il envisage « l'accomplissement imaginaire de [son] héroïque dessein »[1] :

> […] enlever d'une ficelle un carnet invendable, était-ce voler ? On ne leur prenait que des chiffres… Autant dire : rien. Qui plus est, ce rapt de carnet ne pouvait s'accomplir sans grands périls. Il y fallait astuce, audace, chance, intrépidité. En somme, un acte noble, méritoire… Ces idées m'échauffaient la tête, et j'en tirais des plans[2].

Grâce à ces plans chevaleresques, l'enfant confirme sa nouvelle posture fantasmée, quand à la page suivante il affirme « je la sauverai »[3]. Le forfait salvateur de l'enfant, s'il est d'une grande importance pour l'ensemble du récit *Antonin*, préside surtout, pour notre étude, à la mise en place d'un glissement vers une posture réaliste qui touche à ses limites, un glissement, en somme, vers la posture régressive d'Enfant trouvé. Nous n'en détaillons pas ici les rebondissements. C'est avec l'imaginaire du mur de « l'impasse Taillefer » que l'enfant désormais rêveur s'attaquera à détruire patiemment la surface du réel. Cet épisode retiendra toute notre attention dans la deuxième partie de ce chapitre, qui s'ouvre à nouveau avec Constantin et Pascalet, avant de revenir à Antonin abolissant le mur des réalités ferreuses.

2. La fuite dans la rêverie : découverte d'un monde merveilleux alternatif.

L'Âne Culotte

L'ouverture du récit de Constantin présente très rapidement, par le truchement de l'abbé Chichambre, la figure de l'âne Culotte. Et l'on a vu combien l'âge de fer de l'enfant est friable, tout juste ébauché pour rêver d'un *ailleurs*. Constantin a vu l'âne enchanté monter, après le pont de la Gayole, les sentiers rocailleux du Quartier de Sagesse et dès lors, en subit une très forte attraction ; le chemin interdit est tentation. La verticalité s'oppose presque toujours, dans les récits bosquiens, à une horizontalité première qui ne permet pas de rêver, qui est trop terre à terre, justement. Ce sont les hauteurs, collines et montagnes, qui attirent le narrateur qui veut

[1] *Ibid.*, p.121.
[2] *Ibid.*, p120-121.
[3] *Ibid.*, p.122.

s'élever, s'arracher à la triste ou monotone réalité. Le récit de *L'Habitant de Sivergues* (1935) en avait largement amorcé le goût, l'aventure ne tendant qu'à élever l'enfant, André, à la recherche de Béranger, vers le village de Sivergues, abandonné sur un haut versant du Luberon.

Le chemin qu'emprunte seul l'âne Culotte serpente vers les sommets qui dominent le village de Peïrouré et c'est sa verticalité abrupte qui attire l'enfant autant que sa destination mystérieuse : « Ce chemin […] grimpait rapidement et tournait parmi les rocs et les racines noueuses. Où menait-il ? »[1]. L'univers bosquien est largement parcouru par des phénomènes de fascinations et d'obsessions, un grand nombre de personnages de Bosco subit soudainement une attraction obsessionnelle pour le mystère, l'au-delà, l'ailleurs, en somme *l'autre*[2]. Nombre d'entre eux racontent – et c'est là souvent que se situe l'aventure, s'il on peut parler d'aventure dans les romans de Bosco – comment une obsession, une folie, leur fait perdre la tête, perdre pied ; le cas de Méjan de Mégremut, homme raisonnable et pragmatique, est un exemple majeur de ce phénomène, dans le *Jardin de Hyacinthe*[3]. Les narrateurs enfantins sont en cela parfaitement égaux aux narrateurs adultes. Constantin nous le confirme ici, et c'est là le commencement de son glissement vers la rêverie. Une obsession, de quelque nature qu'elle soit, permet-elle seulement de garder un contact solide avec la réalité ? L'univers de Bosco tend à répondre que non. « L'attrait de ce chemin mystérieux avait pris force sur mon âme »[4] avoue Constantin, avant de poursuivre :

> On n'y voyait jamais personne. Ce fait éveilla mon attention et donna encore plus de charme à cet au-delà mystérieux et attirant du pont qui marquait la limite de mes libertés[5].

La narration précise clairement son propos et ne masque nullement que l'enjeu d'une pareille obsession se situe immédiatement dans le franchissement des limites, le dépassement des frontières, l'extension des libertés, de l'autre côté non pas du mur ici, mais du pont. Le mystère appelle à grands cris l'enfant resté seul, « assis selon [son] habitude, sur le parapet de

[1] *L'Âne Culotte*, Gallimard, 1937, « Folio », 1973 pour notre édition. p.29.
[2] La structure du récit bosquien installe immanquablement Constantin devant une obsession montante : l'au-delà du pont, frontière qui dessine les limites de son territoire d'enfance. Christian Morzewski synthétise ce *leitmotiv* bosquien : « Ce besoin de savoir qui aiguillonne l'enfant se porte en particulier sur l' « autre côté » (du seuil, du mur, du pont, de l'aire, du village, du fleuve, de la montagne…), un « au-delà » que la fugue doit lui permettre de découvrir. » La frontière de La Gayolle n'a d'intérêt dramatique que parce qu'elle doit être franchie par l'enfant. Proposition tirée de l'article « Merveilleuses escapades ou l'art de la fugue chez Henri Bosco », *Cahiers Robinson* numéro 4, *op. cit.*, p. 179.
[3] *Le Jardin d'Hyacinthe*, Genève, Le Cheval ailé, 1945, « Folio », Gallimard, 1983 pour notre édition.
[4] *L'Âne Culotte*, p.29.
[5] *Ibid.*, p.29.

La Gayolle »[1]. Et c'est au soir que Constantin voit descendre « le fameux âne »[2] qui ne fait que se montrer, littéralement se découvrir, pour attirer l'enfant avant de « vir[er] de bord et reparti[r] vers la montagne. »[3] Cela fonctionne immédiatement mais nous observerons une gradation, un lent glissement vers l'*ailleurs*. Ce premier soir de rencontre, de face à face avec le mystère, Constantin n'ose encore désobéir[4] : « Je m'attachai à ses pas mais, arrivé au pont, je n'osai passer outre. D'ailleurs la nuit tombait. »[5] On retrouve alors une situation que l'association de Pascalet et de Bargabot, dans *L'Enfant et la rivière*, viendra rappeler : pour Constantin, c'est le berger Anselme qui, comme plus tard Bargabot, surprend l'enfant dans son désir d'évasion et lui fait savoir qu'il connaît bien les lieux secrets dont l'enfant fantasme la découverte[6]. La scène suivante présente l'enfant envahi par une rêverie en partie transmise par l'adulte – ici Anselme, ailleurs, Bargabot : « pendant toute la messe […] je rêvais à l'âne Culotte »[7], cet envoyé de dieu qui pour chaque office comble l'abbé Chichambre d'offrandes sacrées : branchages fleuris, encens puissants, etc. Constantin a donc sa méthode – ou monture – personnelle pour s'élever vers dieu ! La rêverie s'est définitivement installée et l'enfant ne s'intéressera plus au réalisme du village de Peïrouré : « Ce fut une journée de beaux rêves orientés vers les collines. »[8]. La tension du récit est définitivement orientée vers l'ailleurs des collines de M. Cyprien, encore à découvrir. Et si nous évoquions le paradis, à travers les mots d'Anselme, la thématique religieuse qui lie déjà fermement l'âne à la messe dominicale est rapidement reprise par les enfants du village qui, lorsqu'ils évoquent Belles-Tuiles et son « tas »[9] de « bêtes »[10], parlent

[1] *Ibid.*, p.29.
[2] *Ibid.*, p.30.
[3] *Ibid.*, p.30.
[4] Dans son préambule à l'analyse du Merveilleux dans l'œuvre de Bosco, Robert Baudry précise un aspect important des étapes qui marquent, pour nous et selon notre optique, le changement de posture psychique de l'enfant. Voici ce que l'auteur avance : « Pas plus que Perceval ne découvre tout de suite le domaine du Graal, ni Augustin Meaulnes le château des Sablonnières, pas davantage Constantin Gloriot ne se risque du premier jour au jardin de Fleuriade […]» De la même manière qu'il faudra, on le verra, tout un voyage à Martial de Mégremut pour atteindre l'île Malicroix, ou pour que Pascalet atteigne Roqueselve (MCS). *Henri Bosco et la tradition du merveilleux, op. cit.*
[5] *L'Âne Culotte,* p.30.
[6] Voici la scène située à la page 31, lorsqu'Anselme trouve Constantin figé sur le pont : « J'étais un peu penaud d'avoir été surpris en un lieu frappé d'interdiction », avoue Constantin, avant de profiter de son retour avec Anselme pour le questionner. « D'où il vient, Anselme, cet âne […] ? ». « Mais de *là-haut*, parbleu ! De chez M. Cyprien » répond le vieux Berger, content d'ajouter que l'enfant ne « connaî[t] pas M. Cyprien » pas plus qu'il ne sait « où est le mas de Belles-Tuiles ». Constantin écarquille de grands yeux, et l'on croit revoir la figure de Pascalet écoutant Bargabot lui parler des coins secrets de la rivière que l'enfant rêve de découvrir. L'adulte tentateur ici aussi ne manque pas de consolider la rêverie interdite, en assurant à l'enfant que Belles-Tuiles est « un bel endroit, avec de l'eau, et de bons repos pour l'hiver, pleins de soleil, à l'abri du vent… », un paradis, en somme.
[7] *Ibid.*, p.31.
[8] *Ibid.*, p.32.
[9] *Ibid.*, p.32.
[10] *Ibid.*, p.32.

de l' « arche »[1]. Ici l'arche de Cyprien ne se compose encore que de pigeons, de volailles et de lapins, ce qui porte à sourire, mais l'idée est bien là. L'obsession de Constantin s'étire dans le temps, et de l'hiver nous passons au « printemps »[2] qui s'annonce et charrie avec ses « plantes précoces »[3] une « tentation »[4] qui annonce encore une fois le parcours à venir de Pascalet vers la rivière.

> Une sourde envie me prenait de quitter les lieux que j'habitais avec les miens […] et d'aller ailleurs, plus loin que les haies connues, dans les chemins inexplorés, et singulièrement dans ce sentier de la Gayolle qui, depuis quelques mois, avait orienté mes rêves[5].

Le texte ne saurait mieux parler d'évasion, et Pascalet reprendra presque mot pour mot cette description d'une tentation de printemps qui le mènera à la rivière. L'enfance rêvée des récits bosquiens commence ici un long parcours de réécritures qui fournit aux connaisseurs de Bosco une autre rêverie : celle de l'écrivain grattant sans cesse le même palimpseste, lui aussi obsessionnel. La même enfance rêvée vient sans cesse poindre sous les couches successives d'une même *histoire,* toujours en devenir.

« L'âne ne se montra pas de quinze jours »[6] et pousse ainsi Constantin dans une agitation que la « tentation de printemps » viendra déchaîner. Avant de franchir le pont – puisque tout l'y appelle –, l'enfant s'est renseigné sur le compte de M. Cyprien, qui constitue la rencontre fantasmée aux portes du paradis. On apprend donc avec l'enfant que le « vieil original »[7], à propos de qui « cent racontars »[8] circulent au village, vit « sans compagnie humaine »[9], « *là-haut* avec la pluie, les arbres et les bêtes des collines »[10]. M. Cyprien fait clairement figure d'homme extra-ordinaire – est-il seulement un homme ? – par sa position géographique et fictionnelle qui le place « à cent cinquante pieds au-dessus du commun »[11]. La Péguinotte et sa sagesse populaire s'emporte après ce vieil hurluberlu en assénant que « Celui qui vit loin du pays, N'entrera pas au Paradis !... »[12]. Mais c'est ignorer par-là que les dictons populaires ne

[1] *Ibid.,* p.32.
[2] *Ibid.*, p.33.
[3] *Ibid.*, p.33.
[4] *Ibid.*, p.33.
[5] *Ibid.*, p.33.
[6] *Ibid.,* p. 32. La formule annonce également les disparitions de Bargabot qui attisent tant le désir d'évasion de Pascalet : « Parfois on ne le voyait pas de quinze jours. » dit-il à la page 18 de *L'Enfant et la rivière*.
[7] *Ibid.*, p.34.
[8] *Ibid.*, p.33.
[9] *Ibid.*, p.34.
[10] *Ibid.,* p.34. C'est nous qui soulignons. Pour la seconde fois –après les mots d'Anselme- la localisation de Belles-Tuiles se suffit avec ce « là-haut » qui maintient le lien avec une religieuse verticalité.
[11] *Ibid.,* p.34.
[12] *Ibid.,* p.35.

peuvent s'appliquer qu'au commun des mortels qui vivent bel et bien dans ce monde. Si Cyprien ne peut gagner son Paradis en s'excluant du monde c'est avant tout parce qu'il l'a, de façon sacrilège, rebâti de ses propres mains, à seulement cent cinquante pied de là ! Le paradis retrouvé n'est pas inaccessible. Constantin ne le sent que trop bien. Le long passage qui va suivre et que nous citons dans son entier montre pour nous le seuil de la rêverie, le glissement irrévocable de l'enfant dans l'illusion :

> A force de me taire, de dissimuler mon désir, il en était arrivé à un tel excès de puissance que je le contenais avec peine et que, chaque jour, le pont de la Gayolle, non seulement m'attirait davantage, mais devenait une limite plus fragile à mes vagabondages solitaires. J'y séjournais au moins deux fois par jour. Le matin, dès que je pouvais m'échapper de la maison, je courais m'asseoir sur le bord du ruisseau que commençaient à gonfler les premières eaux venues des neiges défaillantes. Et le soir, avant le coucher du soleil, je m'y attardais, car, à cette heure, la montagne où naissent des creux d'ombre et où s'allument de beaux pans de lumière, plus que jamais, devient mystérieuse. Il en émane un tel pouvoir d'attraction qu'on ne peut plus se détacher de ses profondeurs entrevues[1].

On notera d'abord le rappel d'un *désir* devenu obsessionnel et totalement dévorant, que l'enfant ne peut contenir, ainsi que la gradation du phénomène qui chaque jour gagne davantage de terrain sur l'obéissance – et le réalisme – de Constantin. Il est également important de relever que l'enfant est désormais coupé de la communauté villageoise qu'il nous avait d'abord présentée comme étant son monde. Les autres enfants ne font plus partie de son aventure désormais *solitaire*. La rêverie n'est pas un phénomène de groupe mais une évasion strictement personnelle. À ceci s'ajoute une détemporalisation, car si l'enfant n'est plus entouré par ses camarades, la classe elle-même a disparu, laissant l'enfant rêveur libre d'errer le matin comme le soir. Constantin précise même que c'est à la claustration de la maison familiale, et non à celle de l'école, qu'il « échappe », en fugitif. Et lorsqu'il s'est sauvé – au sens de salut, peut-être – c'est pour aller se situer sur un *seuil,* sur la *bordure* du ruisseau que les eaux des montagnes viennent grossir, en une petite rivière. Pascalet bien sûr, n'est pas loin, derrière cette scène aux eaux gonflées de promesses. On constatera également que c'est à la tombée de la nuit que le

[1] *L'Âne Culotte,* p.35. Voici un passage très représentatif de la « géographie imaginaire » de Bosco, telle qu'a pu la décrire Christian Morzewski dans sa préface à la réédition du *Sanglier* : « Originellement plus familier de la campagne avignonnaise, Bosco dira n'avoir eu qu'un contact assez tardif avec le Luberon. Il en ressentait pourtant la puissante attraction à l'horizon de son enfance contadine, comme tant de ses personnages juvéniles, tiraillés entre l'appel du fleuve et celui de la montagne – les deux pôles magnétiques de la géographie imaginaire de Bosco. » Préface *Le Sanglier*, Gallimard, 1932, réédition « Folio », 2006 pour la présente édition, p.11. Les hauteurs de Belles-Tuiles attirent irrémédiablement Constantin qui s'imagine déjà « de l'autre côté de l'eau », symbolique frontière !

mystère s'accroît : la montagne dans l'ombre révèle le même *pouvoir d'attraction* venu des *profondeurs entrevues* que la rivière de Pascalet. Sur l'extrême limite des eaux, Constantin inaugure un dépassement des frontières, progressif, qui image parfaitement l'idée d'un *glissement* en territoires rêvés plutôt qu'un basculement : « Parfois, je dépassais le milieu du pont et me hasardais sur l'autre rive, en terre défendue. »[1] Sur l'autre rive, de l'autre côté du pont, la nature livre à Constantin des « senteurs inconnues »[2] dont le souvenir le poursuit « dans la nuit au plus profond de [son] sommeil »[3]. « J'en rêvais, dit-il. C'était une passion montante »[4]. Passion montante et passion qui grossit en même temps que les eaux de la rivière se gonflent du dégel ; le narrateur bosquien est si souvent lié à la Nature. Enfin, et surtout, passion pour l'élévation, ascension rêvée en terre promise dont il ignore encore être l'élu ! Pourtant ce n'est pas le hasard qui guide les pas de Culotte vers Constantin. Une passion trouble, venue de « là-haut » est secrètement à l'œuvre[5].

L'appel de la montagne, exactement comme celui de la rivière pour Pascalet, s'élève « légèrement dans l'air »[6] en un « filet bleu »[7] de fumée humaine qui trouble Constantin resté au village – à terre – et qui suivra bientôt cet irrésistible envol. Le temps passe encore et le narrateur ne se lasse pas d'amorcer encore la fuite, qu'il retarde à loisir. Le même phénomène de manque et de désir est toujours à l'œuvre pour « tenter » l'enfant élu à son insu :

> On ne voyait plus guère l'âne Culotte. Sans doute passait-il tout son temps à cabrioler dans les genêts du plateau. Mais pouvais-je l'oublier, moi qui errais en deçà de la Gayolle, cependant qu'il broutait les terres interdites[8] ?

Amusante image d'interdit sacré que celle qui montre un âne paître tranquillement un « fruit défendu ». Constantin remet ici en cause la légitimité d'un tel interdit et commence à songer, poussé par le démon, et attiré par l'âne, que ces terres lui sont réellement accessibles. Le dépassement de la limite rencontre déjà, dans le texte, la notion d'interdit religieux où l'on sent poindre le crime d'hybris, ou désir de *savoir*, qui transgresse fatalement la loi divine. Voici

[1] *L'Âne Culotte,* p.36.
[2] *Ibid.*, p.36.
[3] *Ibid.*, p.36.
[4] *Ibid.*, p.36.
[5] On le sait, c'est Cyprien et son trouble « désir » pour l'enfant qui fomente l'élévation secrète de l'enfant en Paradis.
[6] *Ibid.*, p.36.
[7] *Ibid.*, p.36.
[8] *Ibid.*, p.38.

comme s'effondre un interdit religieux face, naturellement, au désir de *connaissance* qui poussa déjà Ève à croquer la pomme :

> Du moment qu'on raisonne, on est perdu. Dès qu'on examine une loi, on en viole le mystère. Il faut obéir sans discuter aux ordres des Puissances supérieures, si l'on ne veut se retrouver un beau jour, seul, égaré dans ce pays terrible de la liberté, où l'on ne peut plus compter que sur soi-même, c'est-à-dire un peu sur le démon. Car alors on passe le pont, on le franchit fatalement, dès que la crainte religieuse qu'on attache aux Défenses obscures s'est dissipée[1].

Il est intéressant de remarquer combien l'*histoire*, de la bible aussi bien que d'Hésiode, est toujours vécue *à rebours* dans l'imaginaire bosquien. Nous analysons la circulation inversée du temps qui mène, chez Bosco, de l'âge de fer à l'âge d'or et, finalement, nous remontons aussi le cours de l'histoire biblique. Car ici que fait Bosco sinon raconter la Chute qui a exclu les premiers hommes du Paradis, dans le mythe chrétien ? Pourtant, dans le parcours de Constantin, c'est en franchissant les limites, en désobéissant par désir de savoir, que l'enfant rouvre la porte du paradis, un paradis retrouvé *avant* d'être perdu ! La Tentation et la Chute précèdent l'*entrée* dans le temps sacré originel[2]. Et puisque Constantin a franchi l'interdit, au moins par la pensée, c'est l'ascension vers Belles-Tuiles qui nous attend désormais. Après un long glissement, le basculement s'effectue pour de bon, « en ce beau dimanche des Rameaux »[3]. Cette précision qui situe l'événement dans le calendrier des fêtes chrétiennes n'a évidemment rien d'arbitraire, et nous verrons mieux pourquoi, lorsqu'après avoir chanté « le Cantique de l'Âne »[4] l'enfant gravira les collines sur son dos. Constantin quitte ses camarades à la sortie de l'église et part « seul »[5] « vers la Gayolle »[6], « emporté par le vent »[7] des paroles religieuses *laus tibi, Christe* qui le mènent en « Pays défendu »[8]. Bosco s'amuse-t-il, comme nous, de voir des paroles liturgiques porter l'enfant à céder à la tentation ? « La montagne embaumait. Je ne résistai plus. Je passai le pont… »[9]. Le sol lui-même prend son « élan »[10] pour élever l'enfant dans le bois de

[1] *Ibid.,* p.38.
[2] « Un certain nombre de romans bosciens prennent l'allure d'une expédition dans une autre vie qui est la vie. Pour passer de notre monde à cet univers supérieur, il faut, comme dans beaucoup de mythes, franchir un seuil – seuil passablement inquiétant parce qu'il débouche sur le sacré. Dans *L'Âne culotte*, c'est un ruisseau, dans *Malicroix*, un fleuve en crue ; c'est la porte d'un curieux magasin dans *L'Antiquaire* », note Michel Mansuy dans son ouvrage *Études sur l'imagination de la vie*, Paris, Librairie José Corti, 1970, p.65.
[3] *L'Âne Culotte,* p.39.
[4] *Ibid.,* p.39.
[5] *Ibid.,* p.40.
[6] *Ibid.,* p.40.
[7] *Ibid.,* p.40.
[8] *Ibid.,* p.40.
[9] *Ibid.,* p.41.
[10] *Ibid.,* p.41.

chênes où l'on a si souvent vu passer l'âne Culotte. L'ascension de Constantin convoque des images encore ténues de paradis et de lumière divine :

> […] j'étais enlevé, malgré la roideur des lacets et la sévérité des escalades, virilement, vers cette immense zone aromatique des collines, pays de fleurs sauvages, d'arbres et de bêtes fuyantes qui déjà, à travers les branches des chênes, tremblait, en pleine lumière, devant moi[1].

Constantin, dans sa narration, situe parfaitement cette envolée mystique : « On était de l'autre côté, dans l'au-delà, loin des hommes »[2]. N'osant avancer plus dans « la paix de ce coin de terre »[3], l'enfant est rejoint par l'âne Culotte sur le dos de qui il est amené à achever l'ascension.

> Alors nous partîmes. Je ne sais comment je me trouvai sur le dos de l'âne Culotte. J'y étais cependant, et il marchait. […] je faisais corps avec l'âne, sa chaleur se glissait tout le long de mes cuisses et passait dans mes reins ; le jeu du moindre de ses muscles était sensible aux miens. Il ne marchait plus ; je marchais moi-même, et nous formions comme un grand être tiède touché par le printemps, un quadrupède humain, heureux de voyager sous les pins et les rouvres[4][…].

Sous l'or du genêt d'Espagne l'enfant et la bête ne font plus qu'un, et Constantin, de l'autre côté du miroir, ne se garde plus de le nommer ouvertement « l'âne enchanté »[5], « l'âne magique »[6], « sorti de quelque fabuleuse contrée »[7]. L'enfant ne pourrait mieux signifier qu'il a désormais quitté les sentiers monotones de la réalité pour fuir dans la rêverie fabuleuse qui l'emporte de l'autre côté de son « roman familial ». L'âne Culotte, que La Péguinotte accusait de toutes les malices bien qu'il soit privé de parole, a finalement parlé à Constantin, pour l'inviter à rejoindre le « maître » : « Grimpe sur mon dos. Je te porterai jusqu'à Belles-Tuiles. […] Je sais que tu aimes la montagne, comme moi et comme mon maître, M. Cyprien, que tu ne connais pas »[8]. L'enfant poursuit donc à dos d'âne cette ascension enchantée qui le met littéralement hors de lui-même et lui donne des dimensions cosmiques : « je n'étais plus Constantin Gloriot […] ; j'étais la montagne et le ciel »[9]. Dans cet état second, d'entre deux

[1] *Ibid.*, p.41.
[2] *Ibid.*, p.42.
[3] *Ibid.*, p.42.
[4] *Ibid.*, p.44.
[5] *Ibid.*, p.42.
[6] *Ibid.*, p.42.
[7] *Ibid.*, p.42.
[8] *Ibid.*, p.43.
[9] *Ibid.*, p.45.

mondes, l'enfant s'est assoupi et c'est l'arrêt de l'âne aux portes du paradis qui le « réveille »[1]. L'entrée de Constantin en Paradis sur le dos de l'âne rappelle, illustre et même reprend littéralement la scène qui, le jour des Rameaux, voit le Christ juché sur un âne faire son entrée officielle à Jérusalem dans le mythe biblique[2]. Arrivé sur les hauteurs de ce site magique où M. Cyprien attend l'enfant – ce nouveau messie ? –, Constantin affirme : « Oui, c'était bien le paradis. »[3]. Lorsqu'est franchie « la porte de la clôture »[4] qui garde le Jardin recréé de Cyprien :

> […] l'âne s'était déplacé silencieusement ; aucun claquement de sabots. Cela tenait du *prodige*. Dans cette *lumière éblouissante*, j'avais l'impression d'être *transporté* en glissant, non point par un âne de chair, mais par le fantôme surnaturel, l'ombre d'un âne[5].

L'entrée prodigieuse de Constantin en Paradis se fait bel et bien dans la lumière divine d'un *âge d'or* éblouissant, surnaturel, où l'enfant a été transporté. La narration désormais empreinte de merveilleux déploie sur la rêverie de l'enfant des ornements divins. Constantin a définitivement quitté sa posture réaliste pour celle d'enfant rêveur, d'Enfant trouvé qui construit une fable en même temps qu'il « croi[t] rêver »[6]. Nous laissons ici l'analyse de *L'Âne Culotte* et gardons la description du paradis de Fleuriade[7], paradis offert à l'enfant des mains du vieux mage, à la seconde partie de notre étude qui voyagera en âge d'or retrouvé. Pour l'heure, c'est le glissement dans la posture d'Enfant trouvé que nous allons découvrir chez Antonin, qui s'est glissé dans l'*Ailleurs* qu'offrent à ses yeux les fissures du réel.

***Antonin*.**

La fuite dans la rêverie, la fugue vers la rivière du personnage de Pascalet a déjà fait l'objet d'une analyse, dans le chapitre précédent : « *L'Enfant et la rivière*, récit-source ». Nous nous permettons ici d'avancer directement vers l'appréciation du renversement de posture d'Antonin dans l'Impasse Taillefer, étant entendu que Pascalet et son double sauvage Gatzo retiendront à nouveau toute notre attention à la fin de ce chapitre.

---

[1] *Ibid.*, p.45.
[2] « Le lendemain, la foule nombreuse de gens venue pour la fête, apprit que Jésus se rendait à Jérusalem » « *Voici, ton roi vient, Assis sur le petit d'une ânesse.* ». Jean, chapitre 12, 12 – 15.
[3] *L'Âne Culotte,* p.49.
[4] *Ibid.*, p.46.
[5] *Ibid.*, p.46. C'est nous qui soulignons.
[6] *Ibid.*, p.47.
[7] Fleuriade est le nom du Jardin fabuleux que Cyprien a recréé autour de son Mas, Belles-Tuiles. Aussi pour nous Belles-Tuiles et Fleuriade, indissociables, forment-ils tous deux ce lieu vertical, ce « là-haut » vers lequel s'orientait toute l'ouverture du récit.

L'exemple d'*Antonin*, qui, on l'a vu, illustre un parfait aboutissement de la thématique de l'âge de fer dans l'œuvre de Bosco, est aussi le récit le plus représentatif de la nécessité que ressent l'enfant solitaire – et littéralement emmuré – de gratter la surface du réel, ici le mur en crépi de l'Impasse Taillefer, pour faire émerger un univers de songes, présent, mais enfoui. C'est par ce biais que l'enfant glisse vers la posture rêveuse si chère à l'enfant bosquien ; une posture qui permet l'émergence du double vers lequel toute notre analyse tend. Antonin se réfugie donc dans la rêverie et refuse d'affronter plus longtemps la réalité ferreuse du monde. Le glissement régressif qui l'entraîne dans une posture psychique moins avancée que celle du Bâtard réaliste retient désormais toute notre attention. Nous avions laissé Antonin aux prises avec le terrible carnet de dettes de Laïde, aux prises avec des « soucis trop lourds pour [lui] »[1], et à ses rêves de chevalerie qui annonçaient un changement de posture face au monde réel.

Le temps, les saisons s'écoulent, et l'enfant, intimement lié à la nature, suppose que ces variations climatiques influent sur son « humeur »[2], elle aussi changeante. « Un regain de beau temps faisait fumer la terre et on en ressentait, dans le corps et dans l'âme, une délicieuse lassitude. […] Je fus sollicité par d'autres images et troublé par d'autres inquiétudes. »[3] L'enfant se dit « peiné »[4] et vit sous le « poids indéfinissable »[5] d'une sourde « mélancolie »[6]. Les Bénichat ont beau être aimants et, quoique bourrus, attentifs au bien-être de l'enfant, Antonin reste en leur « Impasse » comme en un *exil* terriblement solitaire. Il confie :

> […] cet ennui […] avait des sources. Et la plus apparente, la plus puissante aussi, provenait de ma solitude. Car j'étais seul, trop seul. Un enfant l'est toujours, quand il vit sans d'autres enfants de son âge, dans la compagnie des grandes personnes[7].

La localisation de l'enfant dans ce quartier triste alourdit encore son malheur et nous citons ici les lieux – Ô combien ferreux encore – de l'Impasse Taillefer, tels qu'ils sont perçus par l'enfant. On remarquera immédiatement ce que le récit, innocemment, annonce :

> Le quartier était laid, l'impasse pire. Des quatre maisons mitoyennes qui s'alignaient jusqu'au fond de l'impasse, trois étaient habitées, une était close. Les habitants de ces bicoques […] avaient bardé de tôles les grilles de leurs portes et planté des tessons sur le mur de leurs pauvres jardinets. Seule, la dernière maison, l'inhabitée, avait gardé sa grille

[1] *Antonin* p.131.
[2] *Ibid.*, p.132.
[3] *Ibid.*, p.131.
[4] *Ibid.*, p.132.
[5] *Ibid.*, p.132.
[6] *Ibid.*, p.132.
[7] *Ibid.*, p.132.

> libre, et je l'aimais un peu à cause de cela. On l'avait bâtie au fond de l'impasse, où, dans mes moments de tristesse, j'aimais à me réfugier. Cette impasse n'offrait un alignement de maisons que d'un seul côté, vers le nord. De l'autre côté, c'est-à-dire en face, s'élevait un mur. Il était très haut, presque aussi haut que les maisons[1].

Si la description du lieu de réclusion de l'enfance exilée se veut lugubre, force est de constater qu'ici même, dès la découverte de ce triste séjour, tous les éléments de la future rêverie sont présents, pour ne pas dire *présentés*. Il y a le fer, toujours, avec ces tôles barricadant des grilles, et ces murets tranchants garnis de tessons pour rendre inviolables de tristes « jardinets » qui n'attisent, en fait, aucune convoitise. Le diminutif ici exprime combien l'alignement de potagers emprisonnés n'a rien de paradisiaque. Nous sommes face à des anti-Jardins. Bien vite, Antonin quitte la description des bicoques mesquines pour s'intéresser à la dernière maison, unique et *inhabitée*. Elle semble inviter l'enfant à y trouver *refuge*, en gardant ses grilles – ou ses bras – grandes ouvertes. Tandis que les autres foyers sont pour ainsi dire condamnés, la maison solitaire – comme l'est Antonin ! – est « libre » de se voir bientôt peuplée par les créatures de l'enfant rêveur. Le lieu, d'abord présenté comme un endroit terrible, est en réalité un théâtre encore inhabité, entièrement dédié à un glissement qui rendra à l'enfance bosquienne sa véritable vocation : la rêverie. L'enfant se dépeint « seul », abrité « au pied du mur »[2], dans l'angle que forment les « deux parois infranchissables »[3] que constituent en se rejoignant le long mur de l'impasse et le mur de la maison inhabitée : « un territoire étroit, que je réservais à mes rêveries solitaires. »[4]. Le mur exerce un « puissant attrait »[5] sur l'enfant esseulé, et, « à cause de l'obstacle qu'il opposait à [ses] désirs »[6], le mur s'auréole de « prestige »[7]. L'obsession si chère à Bosco s'invite ici dans l'univers d'Antonin désormais entièrement tourné vers l'*ailleurs*[8].

> […] il hantait mon esprit. Je l'aimais. Ce n'était pourtant qu'un mur gris, un vieux mur bâti en pierre poreuse, qu'avaient rongé trente ou quarante ans de pluies corrosives. Çà et là, le crépi s'en était détaché par larges plaques. La pierre apparaissait[9].

[1] *Ibid.*, p.132-133.
[2] *Ibid.*, p.134.
[3] *Ibid.*, p.134.
[4] *Ibid.*, p.134.
[5] *Ibid.*, p.134.
[6] *Ibid.*, p.134.
[7] *Ibid.*, p.134.
[8] Sa situation face au mur le fait effectivement tourner le dos à la modeste demeure des Bénichat.
[9] *Ibid.*, p.134.

Le réalisme de l'enfant, sa volonté de faire face au monde, s'effrite. La lente désagrégation du mur de crépi en est la parfaite illustration. L'ancrage de l'enfant dans la réalité se détériore, rongé lui aussi par une situation corrosive. La « rugueuse réalité » si bien imagée par le crépi se détache par touches et laisse apparaître, une *pierre poreuse*. Il faut noter ici que la rêche et friable réalité ne recouvre plus que partiellement un monde caché, qui est lui-même perméable, *poreux* ; rien d'étonnant donc à ce qu'il laisse bientôt émerger, ou poindre, une source secrète. L'enfant bâtira sur ce territoire meuble un univers fait main, et taillé sur mesure. Le long mur de crépi est au demeurant plus *habité* qu'il n'y paraît : son mortier rongé a laissé la place à des plantes sauvages qui ravissent l'enfant et humanisent ce lourd rempart : « […] par bonheur, de bas en haut, de long en large, le mur était *barbu* de mousse, argenté de lichens et égayé d'humbles fleurettes »[1]. À cette vie végétale s'ajoute évidemment une large colonie d'insectes divers et variés qui font d'abord la joie d'Antonin. Son récit fait longuement part de ses rencontres amicales avec lézards et coléoptères, et conte ses frayeurs auprès des araignées velues. Les oiseaux, nombreux, sont également au rendez-vous, l'ensemble formant finalement un haut lieu de vie, malgré l'obstacle maussade que représentait d'abord la grise frontière de l'enfant emmuré. Mais la vie du site n'est encore que naturelle, la fable d'Antonin doit dès lors s'en emparer pour en faire jaillir les merveilles illusoires. « Quand le mur me laissait quelque loisir, mes yeux y trouvaient un relais pour la découverte de mes songes »[2] dit l'enfant.

Alors, « Mélancoliquement attentif à [la] vie secrète »[3] du mur, Antonin en dégage « les puissances illusoires »[4] en « décroût[ant] sans remords la superficie de ce monde périssable »[5], à la recherche de la face cachée du monde, à la recherche bien sûr, de l'autre en soi, sous l'écorce du visible. Cette activité solitaire de création d'un monde à faire émerger – souvenirs inventés surgissant d'*un oubli moins profond* peut-être ! – illustre parfaitement la démarche de l'écrivain, grattant inlassablement un palimpseste qui contient, dans ses strates profondes, la même enfance bosquienne. L'activité très imaginative qui consiste à percer la superficie du réel dessine pour Antonin une géographie imaginaire, mais plus encore, un monde dont l'enfant-dieu est le créateur en puissance :

[1] *Ibid.*, p.135. C'est nous qui soulignons.
[2] *Ibid.*, p.137.
[3] *Ibid.*, p.137.
[4] *Ibid.*, p.137.
[5] *Ibid.*, p.138.

> Il me suffisait d'une fente, d'une pierre en saillie, d'un crépi qui tombait en ruine, pour tirer du mur le dessin soit d'un fleuve inconnu, soit d'une montagne lointaine, et, certains jours heureux, de tout un continent[1].

On remarque que l'image de la *fente* dans le mur inaugure une longue description de rêverie – que nous poursuivons ci-après – et ouvre ainsi la métaphore d'une faille dans le réel d'où pourra poindre, lentement, une source secrète nourrissant un monde en éclosion. À la manière, peut-être, des sources secrètes que la magie de Cyprien déploie pour faire renaître des paradis dans la rocaille sèche du monde réel. La première géographie recréée par Antonin est tout à fait représentative des rêveries bosquiennes : elle compose un territoire imaginaire contenu entre « fleuve inconnu » et « montagne lointaine », à la manière des paysages fantasmés par Pascalet et Constantin dans leurs propres récits. Le narrateur-démiurge poursuit :

> Cette géographie murale me donnait, à ma fantaisie, des routes, des ravinements, ici un abîme, là une forêt, plus loin la ligne incurvée d'un grand golfe, ailleurs l'étendue d'un désert infranchissable. Je modifiais, au gré de mes songes, telle région de ma planisphère inventée[2].

Le rêve, on le voit, s'est emparé de l'enfant qui s'est défait de sa posture réaliste et ne s'intéresse plus aux finances précaires du foyer adoptif, où à la grise réalité sociale du monde adulte. Son nouveau statut de créateur d'un univers imaginaire personnel annihilant les noires réalités est finalement facilement endossé puisque l'enfant poursuit :

> *Il me suffisait* d'y gratter un bout de crépi, *du bout de mon doigt*, pour que changeât l'aspect d'une péninsule caduque. Je m'approchais le plus près possible du mur, pour voir les effets de ce minuscule cataclysme[3].

La facilité que l'enfant créateur ressent à modifier son monde malléable n'est pas le seul intérêt pour nous ici. On remarque également qu'il s'agit non seulement de créer un monde alternatif, mais avant tout de *changer,* de modifier une situation existante jugée *caduque*. C'est là sans doute la mise en images la plus parlante de l'enfant qui renonce à accepter le monde de front parce qu'il le juge défaillant et précaire. C'est bien *son* monde qu'Antonin tente ainsi de modifier en altérant son âpreté, en fuyant dans la rêverie d'un ailleurs meilleur. Le changement de posture de l'enfant face au monde réel a effectivement les apparences d'un *cataclysme,* mais il en tire un bénéfice psychique certain, à la différence des insectes affolés que « l'écroulement

[1] *Ibid.*, p.138.
[2] *Ibid.*, p.138.
[3] *Ibid.*, p.138. C'est nous qui soulignons les marques de facilités du glissement dans un monde alternatif.

du mortier avait chassé de leurs demeures »[1]. Antonin lui-même s'est trouvé chassé de sa demeure ; le Mas-du-gage lui est momentanément interdit et sa fuite dans la rêverie en est une conséquence directe. En Enfant trouvé, Antonin se voit privé de sa famille légitime – parfaite et fantasmée –, et s'évade, par le biais d'une fable, d'une réalité jugée trop pesante. La destruction des liens familiaux, la défaillance parentale, apparaît d'ailleurs clairement dans le jeu de l'enfant avec les insectes, premiers habitants du mur : « Ces bêtes n'étaient pas nombreuses, affirme-t-il. Elles ne formaient que d'*étroites* familles, *faciles à anéantir*. »[2] La raison psychique de la mise en place du « jeu du mur » est on ne peut plus claire. La détresse, l'isolement et la colère ont retranché le Bâtard réaliste dans une posture rêveuse d'Enfant trouvé, suite à l'anéantissement des idoles parentales. On le voit, la fable d'Antonin est en marche, mais la narration prend soin d'en préciser encore les termes en nommant ouvertement son but : « Je décroûtais sans remord la superficie de ce monde périssable, pour trouver, périssable aussi, la figure cachée d'un autre monde. »[3] Le nouveau monde, qu'Antonin bâtit sur les ruines de l'ancien, est lui aussi assez pauvre puisqu'également périssable, friable et bientôt à son tour détruit. Grâce au prisme qui est le nôtre dans cette étude, la raison de la défaillance de « l'autre monde » est très claire : il n'a pas encore pourvu l'enfant d'un double, il n'a pas encore vu émerger le compagnon imaginaire, l'autre en soi si nécessaire à l'enfant esseulé. C'est pourquoi Antonin désire malgré tout un ailleurs rêvé, un âge d'or encore à venir. Il précise : « […] j'aspirais à vivre, affranchi de ces murs qui limitaient l'impasse. Ma chimère à moi c'était l'au-delà… Or, l'au-delà de cette impasse, je ne le connaissais que par ouï-dire. »[4] La géographie friable d'un monde imaginaire ne suffit pas à l'enfant qui poursuit une première quête centrale dans son nouveau « roman familial ». Car en Enfant trouvé, il rêve désormais à sa famille « réelle » parfaite qui ne l'a pas encore reconnu, la famille de l'au-delà du mur ! C'est Laïde, la seconde mère défaillante, qui la lui fait imaginer :

> Laïde y faisait quelques fois des allusions. Elle parlait, en soupirant, de maisons agréables, de jardins, de vergers. Ces lieux *privilégiés* étaient *réservés* à des gens qui vivaient d'une *autre façon* que les habitants de l'impasse[5].

Les soupirs de Laïde et son discours opposent des différences de classes sociales qui ont enferré les Bénichat du « mauvais » côté du mur. Mais Antonin qui se pense désormais en

[1] *Ibid.*, p.138.
[2] *Ibid.*, p.138. C'est nous qui soulignons.
[3] *Ibid.*, p.138.
[4] *Ibid.*, p.139. Ainsi en est-il aussi de Pascalet qui ne connaît la rivière que « par ouï-dire » (*L'Enfant et la rivière*, p.15.)
[5] *Ibid.*, p.139. C'est nous qui soulignons.

enfant royal bientôt reconnu songe volontiers que sa place légitime est de l'autre côté du mur, dans sa famille idéale retrouvée[1]. Les vergers et jardins de l'âge d'or ainsi entrevus lui sont, à lui aussi, réservés ! Mais l'enfant ne dispose encore que de fables pour contrer une réalité qui l'emmure dans l'âge de fer. C'est pourquoi le mur seul ne peut combler ses désirs ; tant que sa destinée est liée à celle des Bénichat l'enfant ne peut traverser le mur et renverser le monde. Il faut alors que le mur libère une autre chimère, celle d'un compagnon imaginaire, pour que la solitude, au moins, puisse trouver une issue immédiate. L'enfant poursuit donc ses activités de défrichage du monde caduc, en démolissant patiemment le mur qui le retient prisonnier. Mais sa rêverie le pousse désormais à imaginer l'au-delà du mur, d'où lui parviennent des voix étouffées qui lui troublent le cœur. L'enfant fabuliste s'en empare pour mieux rêver : « je créais des événements *romanesques* pour les rendre plus vivantes »[2] et les tire de leur monde invisible pour « transfigur[er] les moments les plus dépeuplés de [sa] solitude. »[3] Le terme romanesque bien sûr fait largement écho au propre travail de l'écrivain, s'évertuant à donner corps et vie à ses créatures de papier. De la même manière, l'enfant désire ardemment créer des êtres : « ma solitude n'était que désirs », affirme-t-il, « et désir de la créature. »[4] Antonin précise :

> Je n'avais d'ami que moi-même et cette amitié ne pouvait suffire à me consoler d'être seul. J'attendais patiemment de ne plus l'être et, en attendant, je l'étais chaque jour davantage. Certes, je pressentais qu'au-delà du mur j'eusse pu rencontrer ces créatures vagues mais infiniment attirantes dont le besoin tourmentait mon cœur[5].

Antonin, désespéré, croit « le mur […] infranchissable »[6] et rappelle tristement que « [...] dans l'impasse, la seule maison accessible restait inhabitée. Rien ne donnait l'espérance de voir finir un isolement souvent douloureux »[7]. Or le lecteur attentif en attend bien plus de cette

[1] Voici comment Antonin décrit les mystérieux habitants de l'autre côté du mur. On y trouve évidemment l'importance de familles unies, non défaillantes, et la question tout aussi centrale du statut social ; un parfait exemple de « roman familial » : « Le père et la mère avançaient d'un pas digne et satisfait. Les enfants restaient sages. On ne regardait pas les gens de haut, car on ne les voyait pas, tellement la famille examinait autour d'elle, d'un air affable, les maisons, les arbres, la route et jusqu'aux herbes des fossés. Les visages, qui exprimaient la bienveillance, la conservaient imperturbablement. Ces personnages avaient foi en eux ; il ne pouvait leur arriver que d'être eux-mêmes, et ce sentiment les réconfortait. Je les imaginais aisés, oisifs, ou bien noblement occupés à remplir de hautes fonctions, comme employés de banque ou commis à la préfecture. On disait : « ils ont les moyens », de ceux qui, retirés de l'administration ne travaillaient plus. « Des moyens », ces mots m'avaient parus mystérieux… » p.140. On sent bien sûr que l'enfant attribuerait volontiers des « pouvoirs magiques » à la place des « moyens », et c'est ce que livre Antonin, quelques lignes plus loin : « « Avoir des moyens » devint donc, pour moi : posséder des pouvoirs magiques. Oh ! je ne m'en étonnais pas, ayant des gens qui étaient pourvus de moyens une idée extraordinaire. » La famille idéale de cette nouvelle fable biographique peut facilement être « magique ».
[2] *Ibid.*, p.143. C'est nous qui soulignons.
[3] *Ibid.*, p.143.
[4] *Ibid.*, p.143.
[5] *Ibid.*, p.143.
[6] *Ibid.*, p.143.
[7] *Ibid.*, p.143.

demeure accessible mais inhabitée. Le narrateur s'est déjà fait démiurge et rêve ouvertement de voir une « créature » prendre vie. La solitude de l'enfant rêveur est repeuplement du monde défaillant et c'est bien de la maison fantôme que jaillira la joie d'un compagnonnage imaginaire au féminin, en la « personne » de la petite Marie. Ce personnage central pour notre étude du dédoublement enfantin viendra bientôt inaugurer l'âge d'or d'Antonin qui, porté ou poussé par elle, franchira bel et bien le mur de l'Impasse, pour joindre le Paradis gagné ici encore par le franchissement des frontières. Nous avons donc suivi Antonin tout au long des variations de sa fable biographique remodelée, du Bâtard réaliste à l'Enfant trouvé.

Avant que nos trois jeunes narrateurs s'installent pour un temps en terre promise, celle qui les voit unis à leurs compagnons imaginaires, nous devons encore parcourir le récit *L'Enfant et la rivière* pour voir s'animer conjointement, grâce à deux figures miroirs, les postures de Bâtard réaliste et d'Enfant trouvé. L'opposition de Gatzo et de Pascalet fournit pour notre étude un nouveau volet qui voit se dessiner les deux postures enfantines freudiennes du « roman familial », au sein d'une même époque rêvée. Le récit *L'Enfant et la rivière* a en effet cela de particulier qu'il ne dévie pas un même personnage enfantin d'une posture à l'autre, mais qu'il en produit deux, postés de part et d'autre d'un même roman névrotique. Ici, le Bâtard réaliste et l'Enfant trouvé partagent un même âge d'or qui les réunit sur les eaux dormantes de la rivière. C'est dire combien les jeux de miroirs identitaires y seront à l'œuvre.

3. Pascalet et Gatzo, figures miroirs du « roman familial ».

Comme nous le disions en ouverture de ce chapitre, pour Marthe Robert, « il n'y a que deux façons de faire un roman : celle du Bâtard réaliste qui seconde le monde tout en l'attaquant de front ; et celle de l'Enfant trouvé qui, faute de connaissance et de moyens d'action, esquive le combat par la fuite ou la bouderie»[1]. En nous appropriant cette lecture analytique, nous avons pu suivre nos personnages de roman dans leurs postures respectives et tout au long d'un glissement régressif qui les conduisait à « redevenir » Enfant trouvé et, dans l'imaginaire bosquien, à accéder à un âge d'or. Pour autant, un aspect important est précisé par l'auteur : le Bâtard réaliste ressemble encore par bien des traits à l'Enfant trouvé dont il est issu « […] et quoiqu'il s'efforce d'accommoder sa pensée aux nécessités de l'expérience, il n'en reste pas moins pour une part variable prisonnier de son ancienne magie »[2]. De la même façon, les deux âges du roman ne sont pas tant antagonistes qu'en partie solidaires. Ils peuvent coexister et se

[1] Marthe Robert, *op. cit.* p.74.
[2] *Ibid.*, p.74-75.

mêler au sein d'un même personnage et dans son développement. Mais que se produit-il lorsque les deux postures psychiques se trouvent réunies en opposant deux personnages les représentant ? C'est aussi en cela que le couple de Pascalet et de Gatzo diffère des couples d'enfants bosquiens représentés par Constantin et Hyacinthe ou encore par Antonin et Marie. S'ils ne produisent pas une image d'androgynie retrouvée, les deux garçons composent une figure de cohabitation de deux postures psychiques, et de deux « âges » a priori inconciliables. Tout se passe comme si pour un temps l'enfant n'avait pas à choisir entre deux possibilités biographiques fictives et salvatrices. L'être double qu'ils produisent ainsi explore la totalité des réécritures de la fable des origines, mais pour un temps seulement. Car le monde « réel » exerce une attraction si forte sur le personnage de Bâtard réaliste qu'il ne peut conserver l'union d'avec l'Enfant trouvé, dont il est pourtant issu. Cette idée de *filiation* qui fait émerger le Bâtard réaliste de l'ancienne posture d'Enfant trouvé corrobore la thèse qui pour nous fait de Gatzo un personnage issu de Pascalet, de son dédoublement. Et nous verrons pourquoi et comment Gatzo se détache de Pascalet et déchire la symbiose d'un temps psychique double.

Si nous l'avons longuement analysé dans un précédent chapitre, il est utile ici de rappeler que la fuite dans la rêverie emporte Pascalet sur la rivière et le débarque sur son île « déserte » au moyen d'un *naufrage*. Cet aspect est évidemment central même si le dépassement du péril de mort est largement minimisé dans le récit. On se souvient qu'un seul bref passage[1] entraîne Pascalet sur une barque craquante qui échappe de peu aux fracas d'un récif qui fend les eaux torrentielles. La symbolique reste la même, puisque Pascalet ne dérive pas calmement vers l'autre rive. Ces eaux-là sont les eaux du naufrage typique de l'Enfant trouvé et incarnent « l'ultime recours de l'âme enfantine fuyant la nécessité de mûrir. L'espoir de n'être pas né et de renaître dans un monde neuf et pur »[2]. La thématique du recommencement est puissante dans les récits d'enfance bosquiens et le naufrage en est ici une image efficace dans l'aventure de Pascalet. Marthe Robert précise à propos du naufragé :

> […] quoiqu'il touche terre en piteux état et démuni de tout, il est en droit de se regarder comme le protégé de la Providence, puisqu'il est le seul rescapé. Le naufrage qui doit le châtier est donc en même temps l'instrument de sa délivrance, c'est une victoire sur la mort et une purification, une renaissance dans laquelle l'angoisse de l'abandon est sans cesse balancée par l'ivresse du recommencement[3].

[1] Le naufrage de Pascalet se trouve dans *L'Enfant et la rivière*, *op. cit.* p.38-39.
[2] Marthe Robert, *op. cit.* p.136.
[3] *Ibid.*, p.136.

Dans le récit de Bosco la structure est parfaitement identique : Pascalet abandonné par ses parents fuit l'angoissante réalité et affronte une mort symbolique qui lui permet de renaître, de *recommencer*. Son naufrage ayant largement valeur de baptême, Pascalet se trouve alors dans la situation la plus proche de l'état adamique parfait. Le Paradis ainsi retrouvé manifeste une séparation radicale d'avec l'ensemble de l'humanité mais il produit aussi, chez Bosco, une *unité* en proposant l'union de deux postures psychiques opposées. Pascalet en Enfant trouvé a fui hors du monde, de l'espace et du temps, mais c'est bien l'image du Bâtard réaliste qu'il est venu trouver, ou pour être plus précis encore, qu'il est venu *délivrer*. Pascalet, de ce point de vue, est bel et bien venu découvrir son *autre* ; l'Enfant trouvé se mire dans le reflet du Bâtard réaliste qu'il a tiré des profondeurs.

Nous pouvons ici ajouter un aspect psychique à la scène de rencontre des deux enfants que nous avons déjà détaillée, en précisant que Pascalet, en Enfant trouvé, est caché du monde, dans les fourrés, lorsqu'il voit Gatzo pour la première fois[1]. Il poursuit donc son aventure psychique en parfaite adéquation avec sa posture qui l'exclut des réalités et lui permet de rêver tout en restant à l'abri. Gatzo, quant à lui, est immédiatement présenté comme un enfant confronté à la dure réalité : il fait partie intégrante du monde des adultes et fait front, face à leur violence. On se souvient qu'il est ligoté et battu par les Caraques, pour des raisons que l'enfant comme le lecteur ignorent. L'important réside dans la résistance de l'enfant qui ne bronche pas sous les coups de fouet. C'est la force conquérante du Bâtard réaliste qui se dessine ici. Lorsque Pascalet libère Gatzo, le temps d'une union paradisiaque commence. Deux « romans des origines » partagent dès lors une même période édénique sur une île bercée par les *eaux-dormantes*.

Pascalet est alors amené à s'extraire en partie de son état de rêverie close puisque, comme sur l'île de Robinson, le « travail » lié à la survie s'invite avec Gatzo, qui maîtrise le monde. Bien sûr Pascalet maintient sa posture rêveuse qui le fera d'ailleurs, on l'a vu, se sentir inutile aux côtés de Gatzo. Le petit sauvage en quête d'une filiation perdue – il n'était pas parmi les siens au campement des Caraques – apporte ses forces et sa technique à la maîtrise des éléments, et affronte le monde pour se nourrir, pêcher, construire des abris, maintenir un feu et faire naître des sources d'eau potable. On rencontre bien ici une image précise de ce que Marthe Robert

[1] Pascalet précise qu'il se maintient « enfoui sous les branches et les feuilles » (*L'Enfant et la rivière*, p.48.) et redoute qu'un geste de sa part le trahisse, alors que Gatzo est posté au centre de la clairière, dans la lumière du feu de camp, aux vues de tous. La symbolique de l'ombre et de la lumière est évidemment à l'œuvre également, pour peindre leurs postures psychiques respectives.

explique être la posture de Robinson Crusoé qui, figure de Bâtard réaliste, met fin à l'oisiveté en « défrichant la terre du rêve »[1] :

> Avec lui, le travail, la peine, le *besoin* s'installent au cœur même de l'utopie, il ne s'agit plus de nier le monde empirique pour se venger ou se consoler de son aridité décevante, mais bien de le transformer à tout instant en un vaste atelier où l'esprit et les mains sont également actifs[2].

Gatzo affronte donc le monde à mains nues pour s'y faire activement une place, mais il n'est pas l'initiateur de l'enfant Pascalet. Au contraire, celui-ci, eu égard à sa posture psychique, voit d'une toute autre façon l'harmonie pour lui *magique* de ces jours heureux sur les bras de la rivière : Pascalet s'est retiré « dans l'idylle du rêve »[3], et proclame « la réconciliation finale de l'homme avec son âme, avec le Tout de la Nature et de l'Histoire, avec Dieu »[4] lorsqu'il énonce « L'eau, la terre, le feu et l'air nous furent révélés. »[5]. En s'inscrivant dans la pensée d'une harmonie magique avec la Nature, Pascalet maintient sa posture rêveuse et persiste dans le romantisme de l'Enfant trouvé[6].

Au cours de ces jours heureux, les deux postures romanesques cohabitent, nos personnages partagent une même aventure pourtant vécue et entendue différemment, selon la posture qui campe chacun d'eux dans sa stricte perspective. On comprend aisément que pour Gatzo qui façonne de ses mains leur survie sur l'île, il n'y a pas d'harmonie magique des éléments, mais une lutte – certes gratifiante – pour *être et perdurer*. Gatzo et Pascalet, en se complétant mais aussi en s'opposant, représentent à la perfection une « lutte d'influence entre deux mythes de toute-puissance également captivants, l'un qui passe par toutes les conquêtes réelles possibles ou seulement imaginables – conquête de femmes, du pouvoir, de l'argent, ou une forme quelconque de prestige –, l'autre qui revient obstinément au bonheur du paradis perdu et aux tentations de l'utopie. »[7]

---

[1] Marthe Robert, *op. cit.* p.141.
[2] *Ibid.*, p.141. C'est l'auteur qui souligne.
[3] *Ibid.*, p.110.
[4] *Ibid.*, p.110.
[5] *L'Enfant et la rivière*, p.67.
[6] « Goût du rêve, dégoût du réel et divinisation de la pensée convergent tout naturellement vers la mystique de l'enfance, âge magique par excellence qui, ignorant les disjonctions de la raison, laisse à l'existence son unité primordiale. Tous les romantiques communient dans ce culte de l'enfance prise en soi, non pas par conséquent comme le fragment daté d'une biographie personnelle, mais comme le temps d'avant la chute où êtres, choses et bêtes baignent dans le paradis de l'indistinct. Être enfant, redevenir enfant, c'est annuler la séparation irréversible causée par la pensée rationnelle, c'est retrouver la pureté, l'harmonie, la vraie connaissance qu'interdit par la suite la science morcelée. » Marthe Robert, *op. cit.* p.111.
[7] Marthe Robert, *op. cit.* p.232.

Dans le schéma traditionnel qui est celui de l'Enfant trouvé « […] l'île déserte en fin de compte est constituée en rempart contre les femmes, la tentation du sexe, et les dangers de la passion »[1]. Or, on le comprend parfaitement désormais, les deux postures de Pascalet et de Gatzo n'ont pu cohabiter que tant que la différenciation sexuelle ne s'était pas invitée sur l'île. Si l'Enfant trouvé et le Bâtard réaliste conservent de nombreux points communs dans leurs fables biographiques, une différence majeure les oppose irrémédiablement : leur rapport à la femme. En effet, le Bâtard réaliste est un personnage œdipien qui a intégré le conflit d'avec l'instance paternelle pour la possession de la femme-mère ; c'est par ce biais conflictuel, et par le truchement des femmes, qu'il est en mesure de se faire une place dans le monde. L'Enfant trouvé en est incapable, retranché qu'il est dans un fantasme de parentalité idéale et pure. C'est pourquoi Pascalet ne veut pas quitter l'île qu'il habite avec Gatzo, pour rejoindre celle de Hyacinthe, cette ombre qui l'effraye d'abord, et le laisse par la suite indifférent. Pascalet, dans son immuabilité d'Enfant trouvé, voudrait tracer un « cercle enchanté […] autour de lui pour restaurer l'Age d'or »[2] et pour le *conserver*. Mais quelle que soit la volonté de l'Enfant trouvé de conserver une idylle psychique, le Bâtard réaliste est en grande partie constitué par son désir de briser le cadre et de s'extraire des limites injustement posées autour de sa personne. En conquérant, il doit fatalement sortir de ce cercle enchanté. C'est pourquoi Gatzo abandonne inévitablement Pascalet au profit de la petite Hyacinthe, qui se tient, elle, sur l'autre rive, en dehors du « cercle enchanté » tracé par Pascalet. Ce passage est par ailleurs véritablement parlant puisque Gatzo, attiré sur l'autre rive par une ombre blanche comme par une sirène, se tapira dans les ténèbres, comme un prédateur, pour capturer sa proie. Hyacinthe est littéralement *prise* par Gatzo. Voici la scène, alors que Hyacinthe est encore « une âme » :

> L'âme s'enfuit, mais Gatzo, bondissant hors de son trou, la saisit au vol.
> - Je la tiens, me dit-il. C'est une fille ! Ça par exemple ! […]
> Il tenait la fille par les poignets. Elle ne se débattait pas. Elle paraissait de notre âge, mais on la voyait mal.
> - Que fais-tu là ? Qui es-tu ? Où est ta maison ? Gatzo l'accablait de demandes. Elle se taisait, mais ne semblait pas avoir peur de nous.
> - On ne te fera pas de mal, lui annonça Gatzo, d'un ton radouci[3].

La scène a évidemment de quoi faire sourire et si Gatzo s'étonne d'avoir capturé une *fille*, il s'intéresse vivement à la créature féminine et maintient longuement sa prise qui concrétise

[1] *Ibid.*, p.162.
[2] *Ibid.*, p.182.
[3] *L'Enfant et la rivière*, *op. cit.* p.98.

l'image du couple nouvellement créé : ainsi tenue à deux mains par les poignets, docile et consentante, Hyacinthe fait face à Gatzo en véritable fiancée. Comme devant un autel, la fillette doit répondre aux demandes du jeune garçon ! Devant cette scène d'amours enfantines, seul Pascalet, au demeurant, se dit « glacé d'effroi »[1]. Pas étonnant, puisque l'Enfant trouvé ne peut accéder au désir charnel et garde de la mère une image pure et idéale. L'enfant de parents imaginaires idéaux n'a certes pas pour origines un rapport sexuel effrayant et/ou dégradant. L'union de Gatzo et Hyacinthe préside à la déchirure du couple que Gatzo formait d'abord avec Pascalet ; l'effroi est ici celui de la Chute, de la perte du paradis. La sexualité qui a percé les remparts de l'île offre une possibilité de conquête pour Gatzo, mais pas pour Pascalet. Marthe Robert précise à ce propos l'impossible différenciation sexuelle au sein de la fable de l'Enfant trouvé :

> Le séjour bienheureux au sein de la nature mère, où le héros du retour à soi est initié aux mystères de la génération, abolit bien entendu le savoir différencié avec lequel l'esprit adulte est forcé d'opérer. L'Eden romantique ignore donc la sexualité, tout comme le Paradis de l'Enfant trouvé et celui des théologiens, de sorte que le mystère de l'engendrement de toutes choses se révèle précisément là où la différence sexuelle est niée[2].

En théologien d'ailleurs, Pascalet avait bien évoqué l'interdit que constituait l'accession à l'île de Hyacinthe – la symbolique est très belle ! – et avait assuré à Gatzo qu'ils seraient punis. Rappelons-nous qu'il lui disait, juste avant la capture « -Ce que tu fais est défendu ; on est puni. »[3].

La « punition » n'est vraie que pour Pascalet, qui y perd son double. Mais pour Gatzo, c'est une toute autre histoire qui commence ici puisque, en Bâtard réaliste accompli, il est désormais en mesure d'aller conquérir sa véritable identité en retrouvant sa filiation auprès de Grand-père Savinien. Car c'est bien elle, Hyacinthe, la femme, qui invite Gatzo à rejoindre le petit théâtre du montreur d'âmes. Sans elle, comment l'enfant sauvage aurait-il brisé le cercle enchanté de l'Enfant trouvé dont il était issu[4] ? Ainsi, nous constatons ici que « l'Enfant trouvé

[1] *Ibid.*, p.99.
[2] Marthe Robert, *op. cit.* p.113.
[3] *L'Enfant et la rivière*, *op. cit.* p.97.
[4] Il faut également noter ici que par la suite, les autres romans d'enfance qui réuniront les trois enfants Pascalet, Gatzo et Hyacinthe, réaffirmeront plus fortement encore la posture de Bâtard œdipien qui est désormais celle de Gatzo : dans *Le Renard dans l'île*, Gatzo se bat à mains nues et au péril de sa vie pour tuer le renard qui cherche à posséder Hyacinthe, à pénétrer son corps privé d'âme ! La scène de lutte se situe aux pages 164 à 166, édition « Folio Junior » 1986. La symbolique y est plus puissante encore et la capture d'Hyacinthe dans *L'Enfant et la*

n'évince jamais durablement le Bâtard »[1] et leur union, paradisiaque mais précaire, prend fin avec l'entrée en scène de la sexualité différenciée, avec la conquête du monde par le Bâtard œdipien.

Qu'en est-il, dès lors, de l'enfant Pascalet, rendu à une fable qu'il joue désormais seul ? On l'a vu, lorsque Pascalet retourne au Mas-du-Gage accompagné de Bargabot, Gatzo l'a abandonné sans un regard pour rejoindre sa filiation légitime. L'enfant rêveur, de retour sur les territoires d'une enfance qu'il avait fuie, ne rentre pas changé, nulle initiation n'a eu lieu, bien au contraire. On le retrouve plus isolé et taciturne qu'à l'ouverture du récit. Plus rêveur encore. Il souffre et s'enfonce dans une mélancolie maladive que les parents inquiets ne savent comprendre. L'enfant semble malade d'avoir perdu son double imaginaire qu'il a été incapable de suivre dans une posture psychique plus avancée. Aussi s'enferme-t-il dans le renouvellement de sa fable, refusant le changement et appelant de ses vœux l'éternel recommencement où la fin entraîne le début. Et ses vœux sont exaucés lorsque Gatzo fait retour, pour intégrer la famille réelle de Pascalet ! L'impossible perte du double œdipien entraîne la création d'un double fraternel et renforce Pascalet dans la posture régressive qui consiste à donner les pleins pouvoirs à l'imagination, en dépit des réalités. Ou, pour le dire avec les mots de Marthe Robert : « […] désormais il constitue son dédain de la réalité en doctrine, et au lieu de faire de nécessité vertu, il justifie par des raisons supérieures la foi aveugle qu'il a toujours dans le pouvoir magique des idées »[2]. Pascalet a ainsi réaffirmé sa posture d'Enfant trouvé et c'est paradoxalement le Bâtard réaliste, le petit Gatzo, qui semble réintégrer de son plein gré le « cercle enchanté » que Pascalet érige en remparts contre les dures réalités. Il faut dire aussi que Pascalet, notre narrateur et l'écrivain de ce « roman des origines » a finalement fait le choix de priver à nouveau Gatzo de sa famille. Grand-père Savinien est mort, Gatzo est orphelin et retourne à la posture d'Enfant trouvé, revient au giron fictif qui l'avait fait naître ; il retourne à Pascalet.

> Pour le double romantique, l'évolution et l'histoire sont choses inconnues, tout recommence toujours, tout se répète, il y a partout des figures elles-mêmes dédoublées non des êtres de chair et de sang, mais des fantômes dont l'apparition soudaine provoque l'extase ou glace l'âme d'effroi[3].

rivière fait seulement figure d'ébauche. Nous en reparlerons plus précisément en abordant, dans un autre chapitre, le devenir personnage de Gatzo au fil des récits.

[1] Marthe Robert, *op. cit.* p.107.

[2] *Ibid.*, p.107.

[3] *Ibid.*, p.125.

Pascalet, extasié par le retour de Gatzo, recommence sa fable, inlassablement, et sa « nouvelle » fraternité avec Gatzo marque la fin comme le début d'un long roman toujours réécrit. Au sein de l'œuvre bosquienne, n'est-ce pas justement la fraternité de Gatzo et Pascalet qui ouvre le récit du *Renard dans l'île* ? Bosco est évidemment l'Enfant trouvé qui chapeaute Pascalet, son jeune fabuliste des origines.

1. C. *Malicroix*, réécriture adulte de *L'Enfant et la rivière*.

Introduction.

En 1948, soit trois ans seulement après la publication de *L'Enfant et la rivière*, Bosco publie le récit *Malicroix*, qui place à nouveau un narrateur sur une île sauvage, entre les bras puissants d'un fleuve. De la Durance on passe ici au Rhône et à ses crues spectaculaires. Mais surtout, de l'enfant Pascalet, on passe au jeune adulte Jean-Martial de Mégremut[1]. La ressemblance entre les deux récits pourrait paraître ténue, s'en tenir à des décors proches qui ne seraient que de forts moteurs à l'imaginaire bosquien. Mais un lecteur attentif sera rapidement interpelé par un vaste réseau de liens et d'échos entre deux aventures qu'aucun hasard n'a placées dans des lieux si semblables. De vastes ponts enjambent, à dire vrai, les eaux puissantes de pareilles rêveries bosquiennes. Les thématiques qui sont les nôtres, celle du compagnonnage imaginaire, celle des postures psychiques des personnages, celle de la confrontation à la figure féminine, mais aussi celle des quêtes – initiatiques ou non – des narrateurs masculins, sont toutes présentes dans ce récit majeur de l'œuvre bosquienne. Au sein de ce réseau d'analyse, les liens entre les deux récits sont parfois si étroitement tissés que la question du palimpseste bosquien s'offre encore une fois à nous. La réécriture qui, chez Bosco, travaille une même enfance toujours revisitée, remodelée, ne s'en tient pas au territoire de l'enfance. Elle en détruit le cadre, et peut-être l'étroitesse, pour s'immiscer dans certains récits adultes qui n'en ont peut-être pas fini avec l'enfance. Mais en guérit-on jamais ?
Ainsi, Pascalet et son aventure sur les eaux de la Durance perce volontiers sous les traits de Martial, le « tendre Mégremut »[2]. Nous suivrons dans le détail cette sensible surimpression des personnages pour en dégager le substrat « réécritoriel »[3]. Cependant, l'intérêt profond d'une telle comparaison entre ces deux œuvres se trouve davantage contenu dans ce qui les oppose, car si Pascalet et Martial empruntent tous deux les mêmes sentiers limoneux, force est de constater qu'ils les parcourent chacun en une direction opposée. Ainsi, deux récits s'échangent de longs échos et se dressent de part et d'autre d'un miroir, le miroir des eaux sans doute.

Nous l'avions vu, l'aventure de Pascalet qui narre selon nous une quête non initiatique, dessine, en fait, la permanence d'un état de rêverie renforcé par le voyage dans l'île. À

[1] Le prénom composé du héros n'est donné qu'une seule fois dans le récit. De la même manière que Bosco, nous le nommerons simplement Martial dans le déroulement de ce chapitre.
[2] *Malicroix*, Gallimard, 1948, « Folio », 1983 pour notre édition, p.181.
[3] Me permet-on d'inventer ce terme ?

l'inverse, mais par les mêmes truchements, le parcours de *Malicroix* tend à offrir à Martial un nouveau statut, celui que logiquement l'on acquiert à la suite d'une initiation accomplie. L'isolement en territoire insulaire offre à Pascalet la possibilité de voir perdurer un état d'enfance qu'il ne saurait abandonner, ou dépasser, tandis que Martial se trouve, sur l'île, littéralement confronté au devenir adulte. Une lutte active s'y installe et forme le parfait pendant à l'enfance figée dans le temps, qui est celle de Pascalet. *Malicroix* offre-t-il un nouveau visage, une nouvelle issue à un récit d'enfance – *L'Enfant et la rivière* – qui fait toujours figure de récit-source mais que l'auteur voudrait dépasser ? Pour répondre à cette troublante question, le présent développement suivra en trois étapes le parcours de Martial de Mégremut : celle de l'île et du compagnon sauvage, celle du devenir-Malicroix – le long glissement qui fait accepter à Martial une puissante filiation –, et enfin celle de la fin d'une enfance, où le mystère féminin et le péril de mort offrent au myste une véritable renaissance.

1. L'île et le compagnon.

Le récit *Malicroix* est mené par un narrateur nommé Martial de Mégremut. Pourtant, une filiation maternelle de second degré fait du narrateur un Malicroix en puissance, fût-il seulement dépositaire de « trois gouttes de sang Malicroix »[1]. Le parcours de Martial est, on le verra, le roman d'une métamorphose qui le fait déposer ou briser sa tendre enveloppe Mégremut pour entrer dans la peau d'un véritable Malicroix. La structure même du roman divise ce long récit en huit chapitres qui, très logiquement, s'ouvrent sous le titre de « Mégremut »[2] et se referment sous l'égide de « Malicroix »[3]. Il s'agit là d'une indication précieuse de l'évolution que suivent le récit et l'homme qui le porte. On notera ici que ces deux chapitres d'ouverture et de clôture du récit sont assez brefs – ils comptent respectivement 38 et 19 pages – et indiquent fortement que le cheminement qui métamorphose un Mégremut en Malicroix doit retenir toute notre attention.

La phrase qui inaugure ce long parcours introduit le lecteur au cœur même de la filiation qui fait du narrateur un descendant Malicroix et, chose amusante, elle fait figure de faux départ : « De mon grand-oncle Malicroix je n'attendais rien. »[4]. Formule lapidaire s'il en est, qui invite au contraire le lecteur à tout attendre de cette hérédité qui a tout de même donné son titre au récit ! Et c'est bien par la description de ce grand-oncle que s'ouvre le récit d'un

[1] *Malicroix*, p.152.
[2] « Mégremut » est le titre du premier chapitre, qui s'ouvre à la page 13 et s'achève à la page 49.
[3] « Malicroix » est le dernier chapitre du roman. Il occupe les pages 363 à 382.
[4] *Ibid.*, p.13.

narrateur initialement anonyme. Absent de la famille « depuis un demi-siècle »[1], Malicroix fait immédiatement figure de fantôme « terré en Camargue »[2]. Sa solitude n'a d'égale que sa « sauvagerie »[3], et c'est accompagné « de quelques pâtres aussi durs et aussi sauvages que lui »[4] qu'il hante « ce pays de la tristesse »[5]. Le mythe familial bat son plein chez les Mégremut à travers cette introduction digne d'un conte. Il n'y manque pas même l'éloquente nomination du héros, qui trône au centre de la page : « Très magnifiquement, il s'appelait Cornélius de Malicroix, et il était pauvre. »[6]. L'oncle Malicroix « retiré au désert »[7] depuis cinquante ans est taxé d'orgueilleux puisque les Mégremut supposent qu' « il [les] ignorait avec une sorte de mépris »[8]. Exclu de la famille – et donc *du monde*, dans l'univers Mégremut – le grand-oncle Malicroix fait figure d'original et de paria mais à ce titre justement il s'attire la bienveillance du narrateur. Lui seul parle en sa faveur lorsqu'il affirme à la fin du noir portrait : « Moi cependant je l'admirais. »[9]. Admiration sincère tirée d'une relation entièrement fictive. Martial ne fait qu'imaginer Cornélius qu'il n'a jamais rencontré. Le compagnonnage imaginaire n'est pas loin, même si c'est ici l'hérédité, le sang, trois gouttes à peine, qui semble parler :

> 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[10].

Bosco veut tracer avec *Malicroix* la carte d'une légende familiale, les aventures d'êtres « de chair et de sang », hantés par le sang de l'hérédité. Le destinataire d'une telle œuvre est évidemment un lectorat adulte. Sans ces éléments, la citation que nous venons d'extraire aurait si bien pu désigner, dans un récit d'enfance notamment, l'émergence d'un compagnon imaginaire ! Nous n'en sommes d'ailleurs pas si loin puisque Martial est lui aussi un enfant orphelin qui se plaît à la rêverie, comme tant de nos très jeunes narrateurs bosquiens : « Les miens (mes parents étant morts) c'était mes oncles, mes cousins et tout un monde affectueux

[1] *Ibid.*, p.13.
[2] *Ibid.*, p.13.
[3] *Ibid.*, p.13.
[4] *Ibid.*, p.13.
[5] *Ibid.*, p.13.
[6] *Ibid.*, p.13.
[7] *Ibid.*, p.13.
[8] *Ibid.*, p.13.
[9] *Ibid.*, p.13.
[10] *Ibid.*, p.14.

de tantes, de cousines, qu'un rien attendrissait. »[1]. Créateur de compagnons imaginaires, ce jeune homme l'est finalement, et ce depuis l'enfance, lorsqu'il précise encore :

> […] 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. Il ne se mêlait point à eux et sa réserve à se montrer créait en moi une solitude morale, puissante comme un pays nu, plat, travaillé des eaux et des vents. Et c'est là que je le rencontrais[2].

Alliance et rencontres fictives et reconnues comme telles, mais ô combien puissantes déjà :

> Telles furent, jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans, mes relations avec mon grand-oncle Malicroix. Je les savais fictives mais ne pouvant ni le connaître, ni me passer de lui, je me contentais de cette fiction[3].

C'est dire aussi combien l'ouverture du récit affirmant que Martial n'attendait *rien* de Malicroix était un faux semblant. Les entrevues secrètes et imaginaires avec Malicroix, entrevues dont Martial reparlera encore, dressent une carte extrêmement précise du pays sauvage auquel le jeune homme sera par la suite confronté, car ce sont bien les vents terribles, les déserts plats et nus, et la violence des eaux qui constituent véritablement le décor des terres Malicroix, où Martial est appelé à régner[4]. La réalité s'invitera dans la fiction de Martial. La présentation de l'oncle Malicroix a, au demeurant, le grand intérêt pour nous de désigner à nouveau un narrateur rêveur et créateur de compagnonnage imaginaire pour guider le récit[5]. L'oncle Malicroix, passé à trépas et bientôt fantôme pour de bon, n'est pas le seul double sauvage dont Martial devra s'entourer, de qui il devra *apprendre*. Le récit *Malicroix* tient beaucoup, on le verra, du roman de formation, c'est pourquoi Mégremut, s'il veut être initié,

[1] *Ibid.*, p.15.
[2] *Ibid.*, p.15.
[3] *Ibid.*, p.15.
[4] Le terme « régner » est volontairement employé ici pour rappeler combien nous marchons déjà dans les sentes psychologiques du « roman familial ». L'aventure de Martial est typiquement celle de l'enfant qui quitte sa famille « illégitime » qu'il tient du côté de son père, les Mégremut, pour ne s'intéresser bientôt qu'à celle des Malicroix, qui lui vient de sa mère. En bon Bâtard œdipien, Martial ne peut contester la légitimité de sa mère mais s'oppose à la figure du père, immédiatement écarté du récit, en allant chercher ailleurs une filiation plus noble – plus orageuse aussi, plus violente et plus puissante. C'est en accédant à sa nouvelle filiation Malicroix qu'il deviendra maître du monde, fût-il réduit à l'insularité de La Redousse. Nous verrons tous ces aspects plus avant.
[5] « Paradoxalement, ce n'est qu'à la mort de son grand-oncle que cette fiction muette [que Martial se racontait enfant à propos de son oncle « sauvage »] est remplacée par des relations réelles, et que Cornélius de Malicroix commence à parler à son petit-neveu. » Sandra Beckett, *Voies et voix narratives dans l'œuvre romanesque de Henri Bosco*, Éditions du Gref, Toronto, 1996, p.85. Le phénomène de création d'un compagnon imaginaire issu d'un parent défunt est largement questionné par la psychanalyse mais aussi par la littérature. On songe par exemple au roman de Philippe Grimbert, *Un secret*, où l'enfant s'invente un « frère » qu'il croit totalement imaginaire et qui a pourtant bel et bien existé mais qui mourut durant la guerre, avant la naissance du narrateur. I y a également pour Martial une sorte d'« héritage fabuleux » dans les liens qui l'unissent à son grand-oncle.

devra se modeler, se construire à l'image de ses doubles sauvages et pas seulement les laisser seuls en mesure d'affronter le monde à mains nues. Mais, comme dans le récit de Pascalet, pour rejoindre son double il faut d'abord quitter le rivage, traverser les eaux gigantesques et débarquer sur l'île. Martial n'a pour l'instant que Malicroix comme double qui sommeille en lui, mais c'est à un dénommé Balandran qu'il devra bel et bien se frotter. Rugueuse réalité, amitié taciturne mais fraternité nécessaire : nous retrouverons sur l'île, entre Martial et Balandran, bien des éléments qui ont construit le récit-source *L'Enfant et la rivière*, mais leur compagnonnage tend vers un tout autre but que celui qui avait réuni Pascalet et Gatzo. Pour l'heure, il nous faut encore atteindre l'île. Cornélius de Malicroix est mort, sans avoir rencontré son unique descendant mais « nommément, il [le] faisait son héritier »[1]. Contre l'avis général des Mégremut, Martial quitte sa résidence du « Castellet »[2] pour les terres mystérieuses de Cornélius. Comment ne pas voir ici le jeune homme quitter son petit château, celui de l'enfance heureuse, pour se frotter à une réalité certes supposée noire, mais fortement attirante ? On le croit fou mais Martial s'obstine et s'interroge avec finesse : « Qu'allais-je voir ? et plus profondément, qu'allais-je découvrir ? Car il me semblait impossible que, dans ce legs, il n'y eût rien à découvrir »[3]. Est-il loin, en l'espace de trois pages, le temps où Martial n'attendait rien de Malicroix ! Et pour nous qui suivons la piste des dédoublements imaginaires, il est évidemment question de découverte profonde, d'émergence de l'autre en soi. C'est précisément à cet appel puissant que le jeune homme répond. Ainsi s'initie son voyage vers l'île léguée par un sang ténébreux, un sang qui *désire* ardemment.

Presque immédiatement, en seulement trois pages, le récit voit Martial se lancer dans son inquiétant voyage. À la fin du second jour du périple, une diligence le dépose, solitaire, « au croisement de deux pauvres chemins »[4] dont le vent avait arraché les « planches indicatives »[5]. Ce croisement figure évidemment le *choix* auquel se confronte l'individu qui quitte le foyer protecteur, et l'absence d'indications directionnelles annonce déjà que ce type de voyage demande à l'individu d'accepter de se perdre, avant de trouver sa voie[6]. Martial se

[1] *Malicroix*, p.15.
[2] *Ibid.*, p.16.
[3] *Ibid.*, p.16. Sandra Beckett consacre un chapitre de son étude *La Quête spirituelle chez Henri Bosco* au grand thème de l'héritage. Voici comment elle introduit son propos : « La quête entreprise par le héros bosquien semble souvent lui être transmise en héritage. Le thème de l'héritage est très important dans l'œuvre de Bosco, qui avait un profond respect pour les rites et les traditions ancestrales. On a certains devoirs et certaines obligations envers les morts de sa famille. Ces devoirs sont d'autant plus exigeants qu'on est, comme l'était l'écrivain, le dernier d'une race. » *Op.cit.* p.47.
[4] *Malicroix*, p.17.
[5] *Ibid.*, p.17.
[6] « Bachelard déclare : « Au-dessous de la haute maison psychique, il y a en nous un labyrinthe qui conduit à notre enfer. » (*La Terre et les rêveries du repos*) Le labyrinthe, on le sait, est un symbole constant de la quête

tient là, immobile et « inquiet »[1], à la croisée de mondes qui lui sont parfaitement étrangers, dans l'attente d'une rencontre. Voici qu'elle se produit :

> Enfin je vis un homme. Il avait dû sortir de la forêt et il marchait dans ma direction. Je me levai et allai à sa rencontre. Quand je fus près de lui, il s'arrêta. C'était une sorte de braconnier. Vieux, méfiant. Je lui dis mon nom. Il me fit signe de le suivre. Après une heure de marche, on pénétra dans la forêt. La nuit achevait de descendre. Le sentier devenait à chaque pas plus vague, et parfois on perdait sa trace sous les feuilles sèches. Mais le vieux avançait quand même, sans hésitation[2].

La scène bien sûr se nourrit, comme à l'aube du récit, des codes du conte en tirant d'une forêt mystérieuse – une Gaste Forêt ? – un personnage type entièrement défini par son statut de « vieux ». Sans un mot, il entraîne à sa suite, sur des sentiers connus de lui seul, un novice qui n'a d'autre choix ici que de s'en remettre à son mystagogue[3]. On notera que Martial, figé à la croisée des chemins, attend le secours d'une rencontre, attend qu'émerge – ici d'une forêt – la figure de *l'autre*. L'apparition du double en ces lieux solitaires se fait, à l'instar des autres récits bosquiens, à la faveur de la nuit, et le narrateur est ici encore confronté au silence de pierre du personnage dont il espérait la venue.

C'est à minuit que « le vieux » passeur lui fera traverser le fleuve. La scène qui permet à Martial de quitter le rivage rappelle assez nettement la traversée de Pascalet, sa lente dérive puis le transport furieux des eaux qui manque de renverser son embarcation, et enfin l'abordage sans heurt sur la plage de l'île. Martial, passif lui aussi, est cependant guidé par un passeur qui lui évite la crainte du naufrage. Voici la scène :

> Nous sautâmes dans la barque. Elle se mit à dériver le long des berges […]. Le vieux maniait une longue perche. […] la barque lourde glissait sans bruit entre les branches.

---

initiatique et de la descente aux enfers. Il représente le danger de se perdre en ce dernier, le risque que l'on encourt de ne pas pouvoir ressortir ou plutôt remonter. Si le héros bosquien erre d'abord à travers un dédale extérieur de ruelles étroites, d'escaliers sombres qui s'enfoncent peu à peu sous le sol […] ou encore de sentiers obscurs et inextricables dans un bois sinistre, la quête labyrinthique ne tarde pas à s'intérioriser. Dans son chapitre sur le labyrinthe, Bachelard écrit : « On a dit que dans l'homme « tout est chemin » ; si l'on se réfère au plus lointain des archétypes, il faut ajouter : dans l'homme tout est chemin perdu. » » Sandra Beckett, *La Quête spirituelle*, op.cit., p.104. Martial se perdra également dans l'île immaculée de neige, la nuit de la Noël, et tracera les sentes de son itinéraire intérieur, celui du devenir-Malicroix.

[1] *Malicroix*, p.17.

[2] *Ibid.*, p.17.

[3] « Le mystagogue est celui qui a déjà été initié, « celui qui sait », et qui est chargé de transmettre sa connaissance au néophyte. Dans *Mythes, rêves et mystères*, Mircéa Éliade parle du rôle de « Maître de l'initiation » qui « conduit » les néophytes « aux enfers » dans la plupart des mystères de l'initiation. (Gallimard, collection « Idées », 1957, p.242-43.) Le rôle principal de mystagogue, celui de « guide », est renfermé dans l'étymologie du mot (lat. *mystagogus*, gr. *Mustagôgos*, de *mustês* et de *ageîn*, « conduire »). » Sandra Beckett, *La Quête spirituelle*, *op.cit.*, p.67.

> […] Nous descendîmes rapidement. Le courant était dur, brutal. Sur la poupe le vieux ne bougeait pas. Il tenait ferme. Personne ne parlait. Les rives s'étaient éloignées et nous avions l'air de flotter sur un lac d'ombre en marche tout entier à travers les ténèbres de la nuit. Puis une masse se forma, devant nous, au milieu du fleuve, île sombre couverte d'arbres, qui grandit lentement en écartant les eaux de ses rives. La barque gouverna sur l'île et nous allâmes aborder, sans secousse, aux sables d'une plage qui se cachait profondément dans une crique couronnée de fourrés impénétrables[1].

La traversée de Martial vers son île annonce déjà que l'épreuve de force qui l'attend est, à l'image du « vieux » qui « tient ferme » contre le courant du Rhône, une épreuve de résistance. Martial lui-même devra, sur son île, tenir bon, tenir ferme, c'est-à-dire résister aux forces qui veulent le renvoyer au « Castellet » de son enfance. Lutte tenace qu'il ne fait pour l'heure qu'admirer, chez son passeur qui affronte la volonté du fleuve. Dans la traversée de Pascalet, un récif semblable à cette « île sombre » ouvrait en deux larges bras le courant de la rivière. C'est contre lui que l'enfant avait craint de faire *naufrage*. Lorsqu'on connaît le récit *Malicroix* et l'épreuve initiatique finale qui imposera à Martial de rejouer un antique et dramatique naufrage, sur la pointe de l'île, on songe inévitablement à Pascalet. Leurs traversées respectives et leur hantise commune du récif mortel convoquent ici une première surimpression ; Pascalet perce le masque de Martial ou s'y dessine en filigrane. L'île elle-même accueille et abrite Pascalet comme Martial sous une impénétrable végétation, qui se dressait en murailles chez Pascalet et qui « couronne » une crique secrète chez Martial.

Après une longue marche, « le vieux », qui n'a pas encore donné son nom, installe Martial à La Redousse, la maison de Cornélius au centre de l'île, en ces termes succincts mais lourds de sens : « Vous voilà chez vous »[2]. Investiture relative quand on songe aux épreuves qui attendent Martial avant de se voir couronné maître des lieux, avant de se voir lui-même nommé Malicroix. Martial parle bien du « destin »[3] qui venait de l'y conduire en pleine nuit. Et voici ce que révèlent les lieux d'une pareille destinée :

> La singularité de l'étape, ce guide taciturne aussitôt disparu, le site, le silence, et mon inexorable solitude, tout me troublait. Cependant rien en moi ne pénétrait d'une pointe

[1] *Malicroix,* p.18-19. Gilbert Durand dans ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Bordas, « Études », 1969, p.286) affirme que « Toute barque est un peu « vaisseau-fantôme », est attirée par les inéluctables valeurs terrifiantes de la mort. » Sandra Beckett poursuit cette idée avec Bachelard (*L'eau et les rêves.)* et Baudelaire : « Gaston Bachelard se demande si la Mort ne fut pas « le premier Navigateur » et si la « mort », selon le vers célèbre de Baudelaire, n'est pas le « vieux capitaine », archétype avec lequel tout vivant rêve de « lever l'ancre » » Beckett, *La Quête spirituelle,* op.cit., p.138.
[2] *Malicroix,* p.20.
[3] *Ibid.,* p.21.

> aussi vive que l'austérité de ce lieu. Car tout y semblait ramené à l'utilité la plus sobre avec une telle évidence qu'on y reconnaissait le dessein et la volonté. Quel dessein ? Quelle volonté ? Je ne l'aurais su dire. Mais cette pauvreté, qui ne sentait pas la misère, indiquait peut-être en quel sens il fallait chercher le génie du lieu[1].

De toute évidence, le texte bosquien confronte à nouveau son narrateur à une réalité de fer dont la pointe acérée le pénètre. L'austérité définit à la fois le lieu et le génie qui l'habite, génie Malicroix, qui n'est que dessein et volonté. On retrouve assez nettement les traits du Bâtard réaliste, à l'évocation du défunt Cornélius. Et si le tendre Mégremut « frisonn[e] »[2] en ces lieux c'est qu'il doit littéralement prendre la place du mort, d'abord en se moulant à l'empreinte que Cornélius, corps et âme, a laissé dans son lit. Seul le vent – qui préfigure une longue et symbolique tempête – offre une présence sonore à cette « maison inhabitée »[3]. Étonnante appellation pour un lieu justement doublement peuplé par l'ancêtre fantomal et son descendant de chair et de craintes. Martial précise en ce sens :

> […] je pressentais, 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 et inquiet[4].

L'ondée, « mêlée au souffle de la tempête »[5], s'empare de l'île et de l'esprit de Martial alors que Cornélius, double invisible et fascinant, descend envelopper son héritier qui hésite encore à se fondre au moule que l'ancêtre a laissé dans le creux de son couchage:

> Sans que je pusse la comprendre, je voyais que cette 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. Et je m'allongeai sur le lit, où le vrai sommeil de mes pères m'enveloppa[6].

Ce qu'il nomme si symboliquement le « sommeil de ses pères » provient, selon l'explication du narrateur, des morts de sa famille qu'il n'a pas connus et pour qui il a une prédilection. L'exemple du grand-oncle Malicroix en est une parfaite illustration. Dans ce sommeil, dit-il :

---

[1] *Ibid.*, p.21.
[2] *Ibid.*, p.21.
[3] *Ibid.*, p.23.
[4] *Ibid.*, p.23.
[5] *Ibid.*, p.23.
[6] *Ibid.*, p.24.

> [...] je n'y prends rien de 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[1].

Héritage fabuleux que le lecteur de Bosco a déjà rencontré, presque mot pour mot, dans le récit *Hyacinthe*[2], publié huit ans auparavant. Le narrateur de ce récit des plus oniriques se voit lui aussi devenir le dépositaire des souvenirs d'un autre lui-même, qu'il n'a pas connu, mais dont il intègre corps et âme le long songe amoureux[3]. Bosco est pour ainsi dire coutumier du fait et rêve volontiers à la circulation des songes et des doubles entre ses personnages. L'ombre Hyacinthe, compagne imaginaire, circule effectivement dans la trilogie qui lui est consacrée, d'hommes en hommes et de cœurs en cœurs, jusqu'à contaminer les esprits les plus pragmatiques. Martial ici n'est certes pas un esprit pragmatique ; sa capacité à s'inventer dès l'enfance un grand-oncle fascinant avait d'emblée installé le personnage dans une posture rêveuse, fortement attirée par la fiction. Et le voici dépositaire, en sa substance même, des songes Malicroix, parce qu'il a su se glisser dans l'empreinte d'un fantôme. Voici comment le narrateur revient sur cette association du *même* et de *l'autre*, dans le lit du mort :

> […] je fus, en ce lit inconnu de mon corps et qu'un *autre* longtemps avait *hanté*, le dormeur familier, celui qui a repris, pour bien dormir, le creux qu'il s'est fait lentement, à sa mesure, et où un *autre* ne saurait entrer[4].

Pourtant, c'est bien lui, Martial de Mégremut, qui devient le « dormeur familier » de l'empreinte qu'avait fait, à sa mesure, le corps de Cornélius. La narration précise bien ici qu'aucun *autre* ne pourrait s'y glisser. Martial est-il déjà devenu le *même*, le double de son oncle, comme jadis son oncle le dédoublait lui-même ? Nous assistons, c'est certain, à la première métamorphose de Martial. Elle est symboliquement située dans le sommeil qui permet de *renaître*, et travaille l'image d'un cocon, d'une chrysalide, dont on sort effectivement *autre*.

---

[1] *Ibid.*, p.24.
[2] *Hyacinthe*, Gallimard, 1940, « Folio », 1977 pour notre édition.
[3] Le narrateur anonyme de *Hyacinthe* dira, à la page 82 « Quelquefois je m'étonnais de ces visions. Je me demandais d'où me provenaient les images d'un temps que je n'avais pas connu. Car j'avais préservé une bonne mémoire de mon enfance. Et cependant ces images plausibles se transformaient aussitôt sous mes yeux en purs souvenirs. » « Folio », Gallimard, édition de 1945. Cet extrait n'est qu'un exemple parmi de nombreux passages relatifs à la transmission des souvenirs. Ce sont en fait les souvenirs de Constantin et de Hyacinthe – réunis enfants dans *L'Âne Culotte* – dont hérite le narrateur, dépositaire en son âme de l'âme fabuleuse de ses doubles.
[4] *Ibid.*, p.25. C'est nous qui soulignons.

De présence invisible il est encore question lorsque Martial s'éveille, au matin de son premier jour sur l'île. « Quelqu'un »[1] est venu, durant son sommeil, le couvrir d'une couverture, préparer son repas, allumer le feu puis, enfin, ouvrir les volets. À la différence de l'âme de Malicroix descendue sur Martial, la présence bien qu'invisible est sensible, palpable au travers des aspects domestiques qu'elle a mis en mouvement. Il s'agit bien sûr du mystérieux vieil homme, encore silencieux et discret comme une ombre. Ses gestes familiers et domestiques, quoiqu'exécutés dans le secret de la nuit, sont en mesure de rattacher Martial à la réalité tangible, technique et utile qui est celle de la vie sur l'île. Ce « vieux », nous l'apprendrons rapidement, n'est autre que Balandran, le domestique de Cornélius de Malicroix, resté fidèle à son maître et au sang noir qui coule supposément dans les veines de Martial. Martial se réveille donc seul et se lance à la découverte de son île, ou plus exactement se met « en quête du fleuve »[2]. La fascination que distille les eaux vives est commune et d'égale puissance dans le cœur de Pascalet comme dans celui de Martial. Cet amour et cette peur infligés conjointement par les eaux majestueuses sont sans cesse décrits et rappelés par les deux narrateurs sur leurs îles. Nous citerons pour exemple les premiers mots de Martial concernant le Rhône :

> Le fleuve me hantait. La proximité de sa grandeur réveillait en moi une antique terreur des eaux […] la fluidité des eaux fluviales, lentes ou rapides, me trouble, où je décèle un monde à demi visible de formes fugitives qui tentent et parfois fascinent l'âme inattentive. Ce sont des êtres sinueux et insinuants que les fleuves et les rivières, même farouches[3].

La description eût pu si facilement appartenir à Pascalet que l'on croit entendre sa voix, en écho à celle de Martial. La sinuosité définissait déjà la rivière de Pascalet, mais son appréhension vis-à-vis des eaux était moins marquée, sans doute parce que l'âge adulte produit toujours des craintes inconnues de l'enfant qui se croit immortel. On peut également remarquer ici que les eaux qui perturbent et fascinent nos deux héros ont deux visages : Pascalet se love dans les bras d'une rivière, élément féminin, apaisé – sauf lors de la traversée – et sans nul doute *maternel* pour l'enfant rêveur qui y trouve un refuge à ses songes. Martial quant à lui ne s'installe jamais dans le giron des eaux-dormantes ; il affronte littéralement un fleuve, élément masculin, à la violence et au danger réels. Celui-ci d'ailleurs est dangereusement gonflé par les crues hivernales, alors que Pascalet fréquente la Durance en

[1] *Ibid.*, p.26.
[2] *Ibid.*, p.27.
[3] *Ibid.*, p.28.

été. Leurs saisons respectives sont au demeurant fortement symboliques. Pascalet était donc simplement inquiet, là où Martial est légitimement terrifié. Un point commun essentiel persiste en ce premier jour sur l'île : Martial se sent seul, et plus encore « abandonné de tous »[1]. Aussi appelle-t-il de tout cœur le retour du « guide »[2] qu'il a jusqu'alors « à peine entrevu »[3]. Balandran, miraculeusement, se dresse *de facto* derrière lui et le portrait que le narrateur dresse de lui n'est pas sans rappeler vivement à la fois l'émergence du double imaginaire, Golem tiré de la glaise, et Bargabot, autre braconnier sauvage qui peuplait le récit de Pascalet. Martial décrit :

> 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[4].

Bargabot lui-même avait la vertu magique de faire entrer au Mas-du-Gage toute la fraicheur et l'odeur de la rivière. Balandran est ici une forme de réminiscence d'un personnage bien connu du lecteur de Bosco. De plus, ce face à face entre Balandran et Martial rappelle aussi l'émergence, à la surface de l'eau, d'un autre compagnon imaginaire, Gatzo, nageant à la rencontre de Pascalet resté sur la barque. Balandran est lui aussi envisagé comme un fils du fleuve. Aucun hasard n'est à l'œuvre, dans un réseau si serré de dédoublements sauvages. La description physique qui nous est donnée de Balandran, en même temps que sa dénomination, rappelle si fidèlement celle de Bargabot que les deux passages pourraient se confondre, s'intervertir, en dépit de la taille de l'homme (mais qui n'est pas grand, aux yeux d'un enfant ?).

Voici Balandran : « Balandran était plus petit que moi, et maigre : mais d'une maigreur brune, âpre, tout en cordons nerveux, en muscles nets. »[5]. Et voici Bargabot dans le récit de Pascalet: « De temps à autre un braconnier passait chez nous. Un grand, sec, la figure en lame de couteau. Et avec ça l'œil vif, rusé. Tout en lui décelait la souplesse et la force : le bras noueux, le pied corné, les doigts agiles. Il apparaissait comme une ombre, sans bruit. »[6]
Le fil conducteur des deux récits bosquiens suit les sinuosités des fleuves dont il tire ses plus

[1] *Ibid.*, p.29.
[2] *Ibid.*, p.29.
[3] *Ibid.*, p.29.
[4] *Ibid.*, p.33.
[5] *Ibid.*, p.33.
[6] *L'Enfant et la rivière*, *op.cit.*, p.15.

intrigantes créatures. Le compagnonnage s'amorce lorsque, de ce tête-à-tête, jaillit un premier échange, et non des moindres ; « le vieux » est enfin nommé Balandran[1].

Le jeu d'apparitions et de disparitions qui rythme, on l'a vu, le compagnonnage imaginaire dans les récits bosquiens, s'installe dès lors entre Balandran et son nouveau maître. Martial désormais pourvu d'un double taciturne et sauvage vit très mal les séparations que Balandran lui impose en disparaissant[2]. Là encore, ce phénomène rappelle nettement l'attente éperdue de Pascalet, lorsque Bargabot ne se montre plus au Mas-du-Gage, ou encore sa crainte terrible de ne voir jamais Gatzo revenir de ses longues plongées, et affleurer à la surface du monde. Voici comment Martial évoque l'absence de Balandran :

> Il est des êtres singuliers dont le passage vous inspire un sentiment plus vaste et plus profond d'isolement, après qu'ils vous ont laissé seul. […] Je sentis bien que Balandran m'avait laissé plus seul que je n'étais avant sa rapide visite. « Quand reviendra-t-il ? » me disais-je, comme s'il m'eût déjà manqué[3].

Lors de sa seconde visite, Balandran laisse à Martial un compagnon de substitution pour combler son absence; son propre chien Bréquillet. Guère plus causant que son maître, le chien de Balandran permet cependant à Martial d'accéder par procuration à un compagnonnage moins rude, plus affectueux, à une tendresse que les deux hommes ne sauraient encore échanger librement. Balandran attend, pour aimer, de voir émerger le sang Malicroix du fragile Mégremut. Et Martial, qui sait Balandran fidèle à la « race », ne sait encore s'il peut véritablement devenir un Malicroix. L'entente passe donc d'abord par l'intermédiaire du chien Bréquillet. On notera ici que l'année précédant la publication de *Malicroix,* en 1947, Giono publiait *Un Roi sans divertissement* et, hasard ou non, on y rencontrait une autre bête servant de médiation pour atteindre un homme trop revêche : le cheval de Langlois, lui-même bientôt rebaptisé *Langlois* par les villageois qui lui dispensent toute la tendresse qu'ils n'osent adresser à son maître !

Balandran est, dans le récit, le seul personnage que Martial nomme « mon seul compagnon »[4], mais, en partie inaccessible, Martial a besoin d'un intermédiaire pour l'atteindre. Il dira plus tard « "On se parlera peu, me disais-je, mais chaque mot sera pesé." Et

[1] *Malicroix*, p.33.
[2] Le narrateur en fait part à plusieurs reprise, mais nous pourrions citer ici cette courte et efficace définition : Balandran était « d'une présence et d'une absence si préoccupantes » (p.212.).
[3] *Malicroix*, p.35.
[4] *Ibid.*, p.141.

je pensai au chien. Il nous liait. »[1]

Balandran est effectivement le compagnon central de notre analyse. Nous avons noté qu'il s'apparentait volontiers à Bargabot par son métier, son allure et son caractère[2]. Chose étonnante, ce personnage pour nous essentiel semble cumuler encore d'autres ressemblances, d'autres similitudes avec les compagnons qui traversent l'œuvre bosquienne. Ici nous rencontrons par exemple une description à nouveau fantomatique du personnage, qui rappelle vivement celle que de nombreux ouvrages ont pu donner des personnages féminins, et notamment de Hyacinthe : « On ne l'entendait pas venir ; et il passait entre le feu et moi, comme une ombre attentive à ne rien déranger au silence »[3]. Le narrateur poursuit en ce sens :

> Balandran s'en allait comme il était venu, par merveilleuse désincarnation. S'étant formé d'abord près du feu par miracle, il s'y dissolvait tout à coup. De mon regard qui le fixait avec admiration il se détachait insensiblement, et là où je pensais le voir encore, il subsistait peu à peu à sa forme (il est vrai quasiment irréelle) sans doute son seul souvenir, qui s'évanouissait à son tour dans le vide nocturne où les lueurs de l'âtre éclairaient à peine[4].

Bien sûr nous retrouvons ici une parfaite définition des phénomènes de compagnonnages imaginaires dont nous suivons la trace. Incarnations et désincarnations merveilleuses, qui rappellent l'incessant jeu de trop plein et de vide que crée ce type de relation fictive, l'irréalité de *l'autre,* fortement admiré, et son ancrage nocturne qui lui permet d' « exister » à la clarté lunaire ou devant le crépitement d'un feu. Ces éléments sont également typiques des compagnonnages bosquiens qui offrent aux jeunes garçons des doubles féminins désincarnés et le regard absent ; ils sont aussi largement utilisés dans le compagnonnage qui avait uni Pascalet à Gatzo, sur les bras de la rivière. Et c'est à Gatzo, sans doute, que Balandran fait le mieux écho, lorsque s'installe sur l'île et à La Redousse la nécessité de vivre, pour ne pas dire de survivre. À l'instar de Gatzo, Balandran est – si l'on fait fi de son immatérialité fantastique – un homme pragmatique, compétent, attaché au réel et à ses aspects les plus quotidiens. Tout comme le garçon sauvage de *L'Enfant et la rivière*, il s'occupe seul de l'abri,

---

[1] *Ibid.*, p.141.

[2] Balandran, au fil du récit, concentre en réalité tous les atouts de Bargabot et de Gatzo. En voici un exemple, tiré des pages 204-205 : « Il pêchait et chassait aussi ; mais jamais inutilement, pour le plaisir. Poisson, gibier, ne servaient qu'à la nourriture. Cependant il était à l'occasion un homme d'affût, guetteur patient, et alors d'une extraordinaire habileté. Presque jamais un coup de feu, mais un fin braconnage […]. Il se servait d'une antique canardière datant des Malicroix, aussi haute que lui, et dont le recul arrachait l'épaule. Dans la main de Balandran, infaillible. ». Et comme Gatzo, il est « peu rêveur » (p.207) et « Jamais je ne le surprenais à filer des songes. Il agissait toujours. », nous confirme Martial (p.207.)

[3] *Ibid.*, p.52.

[4] *Ibid.*, p.52.

du feu et des repas qui maintiennent en vie le narrateur rêveur et admirateur. On se souvient que Pascalet se sentait inutile et lunaire aux côtés de Gatzo pour qui chaque parole et chaque geste avait son utilité. Opposant ainsi leurs caractères, nous avions pu les situer de part et d'autre du miroir que tend à l'enfant son « roman familial ». Et Balandran, en homme actif, assume ici aussi des postures œdipiennes et réalistes auxquelles Martial n'a pas encore accès. En voici un exemple parlant, qui laisse percer Gatzo sous Balandran :

> Pendant la journée, devant moi, il accomplissait en silence et avec une extraordinaire agilité les travaux domestiques. Il y était expert ; et je m'en étonnais tant son apparence rustique semblait peu conforme à ce genre d'occupations. Soigneux, précis, il obéissait aux besoins d'une économie très modeste avec un sens méticuleux de l'ordre et de l'épargne ; et si rien ne manquait aux repas ni au feu, rien ne s'y gaspillait. Il ne parlait jamais en travaillant[1].

Lorsqu'il a accompli ces tâches essentiellement terre-à-terre, Balandran parle tout de même « […] un peu. Jamais pour rien »[2], à la stricte manière de Gatzo. Martial précise : « Mais il fallait l'interroger avec patience ; et ce qu'il répondait tenait toujours en peu de mots étroitement serrés »[3]. Pour le narrateur, Balandran semble donner des réponses « ven[ues] d'un autre monde, antérieur à vous, séparé. »[4] Les exemples de ce type sont légion dans le récit et corroborent largement l'hypothèse d'une réécriture adulte du roman *L'Enfant et la rivière*. L'intérêt de cette lecture croisée se situe sans doute davantage, nous le disions, dans ce qui les différencie, dans ce qui, sans uniquement les opposer, situe ces récits de part et d'autre d'un même songe, insulaire et psychique. Et l'insularité de nos deux personnages miroirs est justement un point essentiel de mutation d'un même récit-source[5] : Pascalet s'enfuit sur son île, y trouve un refuge contre la réalité de sa situation familiale et choisit ce lieu coupé du monde pour faire éclore une fiction du double, une aventure de *l'autre en soi*. Gatzo ne peut émerger que sur cette île dédiée à *l'histoire* que Pascalet dresse comme un rempart à la réalité. L'île contenue dans les bras d'une Durance maternelle est un abri aux justes dimensions de l'enfant, abri qu'il a élu. À l'inverse, Martial parle de « réclusion forcée »[6] sur une île qu'il n'a pas choisi d'habiter, mais dont le destin l'a fait maître, à son

[1] *Ibid.*, p.53.
[2] *Ibid.*, p.53.
[3] *Ibid.*, p.53.
[4] *Ibid.*, p.53.
[5] On songe d'ailleurs à la réécriture d'une robinsonnade, où le récit-source de l'insularité propre à faire naître l'*autre* en soi serait en fait le *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, publié en 1719.
[6] *Ibid.*, p.53.

insu. Bien qu'ardemment et secrètement désiré, le lien du sang qui l'unit à son grand-oncle maternel n'est pas, si l'on en croit strictement les dires du récit, une fuite dans la rêverie. Martial semble donc se confronter à une réalité rugueuse et possiblement dangereuse qui fait trembler la famille Mégremut, fortement attachée aux coteaux ensoleillés de leur paradis, fortement attachée, en fait, à la permanence de l'état de perfection d'une enfance heureuse, où le monde ne peut exister en dehors des liens étroits de la famille idéale. L'aventure initiatique du *devenir-Malicroix* implique donc désormais de s'intéresser à ce que signifie *être Mégremut* et à ce qu'il sera demandé à Martial pour amorcer sa métamorphose.

2. Le devenir-Malicroix.

Si Pascalet, sur son île, avait fui une famille déchue, privée de son idéalité, c'est bien une famille « idéale » que Martial abandonne. Pascalet se sentait terriblement seul, mais ici ce sont Tante Philomène, Oncle Matthieu et autre cousine Inès qui ressentent vivement la douleur de l'abandon de Martial. Douleur et déchirement familial au demeurant traités avec amusement – et horreur ? – puisque le narrateur enrage de recevoir des lettres déchirantes appelant à son retour, datées du lendemain de son départ ! Mais si Martial rejette en partie ce type de comportements qui dénoncent un amour filial tentaculaire et étouffant, il n'en est pas moins un Mégremut, pour la plus grande part de son âme. Le premier matin à La Redousse – toponyme paradoxal pour un lieu *a priori* si rude – voit Martial en proie au mal du pays, et quel pays ! Nous n'évoquions pas le « paradis Mégremut » au hasard. Pour jouir de l'implacable perfection du domaine que Martial a volontairement quitté, nous nous permettons de citer ce long passage dans son entier :

> 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, et si loin des miens, au milieu des eaux sauvages. Dieu sait pourquoi j'y suis venu... Mais là-bas, le pays, même en automne, longtemps restera doux. Ce ne sont que jardins bien abrités, enclos adossés aux collines, blottis dans tous les creux, tiédis par le moindre soleil. Les eaux n'y viennent que des sources ; et nous les canalisons. Même l'hiver, le vent vivace n'y dévaste pas les vergers que protègent, en haut, de petites falaises roses et, en bas, des haies de roseaux sur lesquelles plient les cyprès, quand souffle la bise. Après la pluie, le sol sèche si vite qu'il étincelle de minces cristaux. C'est le pays des toitures amènes, sous lesquelles vivent en paix des familles agricoles. Les vertus y prennent charme domestique et la grâce y tempère le devoir. Les fruits y sont beaux et souvent précoces ; ils naissent si près de la fleur qu'ils en conservent longtemps le parfum ; et ils ont ce goût de pollen et de nectar

> qui enivre un peu, quand on les mange avec la peau, sur l'arbre. Là je suis né, là me plaisent les jours, les nuits, et je n'y sais point de saison qui ne m'apporte quelque joie. Les miens y sont faits de bonheur par quelques siècles de travaux sensés et d'ambitions modestes. J'y vois le paradis, si tant est qu'il soit sur terre. Comme un innocent Mégremut, je ne suis pas loin de l'admettre et, si j'en doute quelquefois, c'est courtoisie pour Dieu qui nous l'a promis dans le ciel. Mais dans le ciel mon espérance, je l'avoue, n'est que d'en retrouver la pure image, car je ne sache pas de spectacle plus doux que celui des arbres fruitiers mûrissant au soleil[1]…

Si Martial s'interroge encore sur les raisons de sa venue dans l'île, c'est qu'il a suivi un « destin » dont il n'est pas encore maître. Passif, il est encore un enfant rêveur ; son antique compagnonnage imaginaire avec l'oncle Malicroix est en grande partie responsable de son désir de connaître les terres dont il a héritées. Seront-elles semblables à ces vastes étendues battues par les vents, où il s'imaginait, enfant, rejoindre Cornélius ? Le sang Malicroix qui lui permettra de sortir de la fiction d'enfance ne se révèlera réellement qu'au cours des épreuves initiatiques qui auront lieu durant la « réclusion forcée » ; pour l'heure Martial est encore un Mégremut. Ce long passage en est au demeurant la preuve formelle. Le « pays natal » décrit par le narrateur nostalgique est, on le voit, une véritable saison ensoleillée, qui ne connaît pas les rudesses de l'hiver qu'affronte le jeune homme reclus et isolé. Pays natal et pays maternant, également : Martial en décrit la douceur, mais aussi la géographie qui n'est qu'abri, enclos, lieux blottis, creux et tiédeur. Cette description appelle inévitablement l'image du refuge, du giron maternel. À sa suite, ce sont les images des eaux qui sont d'ailleurs convoquées. Au pays des Mégremut, l'eau provient uniquement de sources – c'est-à-dire des profondeurs – et elle est « canalisée ». Les Mégremut en jouissent avec douceur et en maîtrisent le cours et le débit. Ces sources sont à l'image des Mégremut et s'opposent à la violence et à la liberté du fleuve qui représente le versant – voire le sang – Malicroix. Les eaux bosquiennes ont toujours leur raison.

Le narrateur, ému par le souvenir de ses racines tranquilles, s'émerveille ensuite des calmes vertus de la vie agricole qui, on le voit ici encore, est toujours associée à la belle saison et au « bonheur » d'une vie paradisiaque, chez Bosco. Et de paradis, il est largement question dans la seconde partie de cet extrait qui dessine longuement les vergers et les fleurs de ces enclos édéniques où le narrateur « est né ». On y rencontre d'ailleurs le « nectar » des dieux, au milieu des effluves de fleurs et de fruits qui semblent s'y côtoyer comme en une saison

[1] *Ibid.*, p.42-43.

unique, suspendue sous la tiédeur du soleil. Le monde clos des Mégremut est bien le Jardin d'une Genèse où se loge *l'innocence* de ses habitants. Bons chrétiens, les Mégremut ont toutefois la « courtoisie » de croire en un paradis céleste promis par Dieu mais, chose amusante, en quoi Martial a-t-il foi si ce n'est en un retour heureux sur les terres de l'enfance ? Son *espérance* chrétienne n'est que désir d'éternel retour, un retour capable de lui rendre, au ciel, le jardin d'éden de son enfance. Cette posture éminemment rêveuse et nostalgique doit fatalement être abandonnée par le jeune homme qui, comme les arbres fruitiers dont il imagine le doux spectacle, n'a pas encore *mûri*. Si c'est en paradis Mégremut que Martial est « né », c'est sur l'île de Malicroix qu'il est évidemment appelé à *renaître*.

À la suite de cette évocation lumineuse du paradis qui jusqu'alors a été le sien, Martial se met à nouveau en quête du fleuve, comme si le paradis Mégremut et le fleuve Malicroix dessinaient deux pôles d'attraction entre lesquels le narrateur balance. Le travail des eaux est éminemment à l'œuvre dans ce récit. Le fleuve s'infiltre dans le cœur de Martial et viendra, par la force, submerger les calmes sources canalisées. L'obsession pour le fleuve nourrira la quasi-totalité des pages à venir. Voici comment Martial inlassablement y retourne, et voici leur confrontation : « Je cherchais le fleuve, dit-il. Le matin je l'avais manqué, et mon désir s'était accru de le voir avant la nuit. Il grondait. On entendait sa voix autour de l'île. »[1]. Lorsqu'il le rejoint, un « tertre couronné de bouleaux »[2] lui en cache la vue et, comme jadis Pascalet atteignant la rivière, Martial doit en « gravir »[3] le rempart pour « découvri[r] le fleuve »[4]. Deux longues pages en décrivent l'incroyable violence et la force fascinante. Nous n'en retenons que trois extraits à même d'illustrer la montée des eaux noires dans le cœur de Martial. Ces passages montrent également que la divergence qui s'instaure entre *L'Enfant et la rivière* et *Malicroix* s'illustre parfaitement à travers l'image des eaux qui, littéralement, entourent les personnages. La Durance de Pascalet, ses vapeurs légères et ses reflets mauves et dorés ont littéralement disparu en se jetant dans la fureur du Rhône en crue[5] :

> Le fleuve tout entier. Sur un front immense, il arrivait d'une seule masse, rapide et sombre, contre l'île. Il venait d'un horizon bas, en traçant une courbe impétueuse. La rapidité du courant y faisait vibrer d'un seul bloc l'étendue liquide en fureur et tout

[1] *Ibid.*, p.43.
[2] *Ibid.*, p.44.
[3] *Ibid.*, p.44.
[4] *Ibid.*, p.44.
[5] La Durance, affluent du Rhône, en aura d'ailleurs grossi le flot. Cette donnée géographique est au demeurant symbolique pour nous qui situons *L'Enfant et la rivière* en amont du récit *Malicroix*, comme Pascalet avait dans notre analyse précédé et nourrit le personnage de Martial.

> l'amont, colossalement chargé d'eau, descendait, pour la dévaster, contre la rive limoneuse en y creusant des tourbillons glauques et noirs[1].

Un tel tableau dessinant la force démesurée du courant a d'ores et déjà personnifié le fleuve, impétueux, colossal et furieux. Il semble décidé à « ravager » l'île, à en mordre les fragiles limites, sous les yeux horrifiés de Martial. L'extrait qui suit est une scène de naufrage à peine revisitée et si Martial lui-même ne s'y noie pas, la menace qu'il contient est explicite :

> Là courait la bête des eaux, le génie du monstre, gonflé par les vents et les pluies d'automne. En passant, son dos noir et ses flancs brutaux arrachaient des blocs de limon et ébranlaient l'île. Le fleuve maîtrisait ses rives. Débordant à travers les oseraies, il commençait à mordre au plat pays, et des langues d'eau, sous le jour livide, luisaient fantomalement à travers les maigres salicornes. Partout les rivages cédaient à la poussée montante, et l'on comprenait qu'en amont des barrages avaient craqué, car l'on en voyait passer les noires épaves. C'étaient des arbres arrachés avec leurs racines tordues, une armoire, un coffre, des poutres, tout un train de planches liées et de grandes bêtes mortes[2].

Le fleuve est ici une bête monstrueuse et dévorante, son corps tumultueux envahit des rivages qui cèdent du terrain devant sa lourde volonté. Les barrages ont craqué, bétail mort et noires épaves, victimes du fleuve, se heurtent et disparaissent dans l'irrésistible courant. La scène est proprement terrifiante, il faut le reconnaître. Bosco est un maître en la matière et n'oublie pas de couronner la scène de naufrage d'un ciel de « tempête »[3], « dressé pour former un mur »[4]. L'expression de la force gigantesque du Rhône sert parfaitement la mise en place d'un combat, d'une lutte acharnée, que Martial devra mener pour *rester* sur l'île, « tenir bon ». Fasciné par la violence des flots, il doit pourtant leur résister, ne pas rejoindre les épaves et le charnier que le fleuve transporte déjà. Martial doit, simplement, *faire face*. Et ce n'est pas chose aisée. L'alliance avec le compagnon sauvage qu'est Balandran ne sera pas de trop pour affronter l'épreuve car Martial, jeune Mégremut, est littéralement envahi par une eau trop froide et trop forte pour sa tendre enveloppe[5]. Cette eau-ci n'est pas canalisable, il faut littéralement l'affronter. Voici comment s'achève la confrontation de l'homme et du fleuve :

---

[1] *Ibid.*, p.44.
[2] *Ibid.*, p.45.
[3] *Ibid.*, p.44.
[4] *Ibid.*, p.44.
[5] Christian Morzewski évoque la nécessité d'être secondé par un compagnon sauvage : « le héros narrateur est rarement un guerrier dans l'œuvre de Bosco. Contemplatif solitaire, amoureux de la nature – peintre dans *Le Sanglier*, botaniste dans *Le Mas Théotime* [ou dans *Malicroix*], voyageur et écrivain le plus souvent, il s'agit toujours d'une figure d'artiste et de rêveur inoffensif, promis à une *initiation passive* dans le récit. Dans la confrontation souvent tragique avec la « présence cachée » qui hante les récits de Bosco, il sera souvent secondé

> C'est alors que j'eus vraiment peur. Et d'une peur mystérieuse. Hors de la crainte du danger, cette peur, qui m'envahissait, comme un corps glissé dans mon corps, portait le froid. On eût dit qu'une infiltration des eaux glaciales et tristes se fût en moi insinuée, et que j'eusse déjà une branche du fleuve en marche vers mon cœur à peine chaud[1].

Magnifique image que celle de cette « infiltration des eaux glaciales », pour rendre compte de l'irruption de Malicroix dans l'âme Mégremut. Pour l'heure, la confrontation au fleuve ne suffit pas à faire du héros un véritable Malicroix, car une pareille mutation d'âme, bien que violente et brusque, ne peut se faire en un seul mouvement. Cependant, le narrateur sent en lui une poussée qu'il attribuera bientôt au réveil des « trois gouttes de sang Malicroix »[2] dans ses veines. Voici comment, à l'image de Balandran, Martial peut se faire fils du fleuve :

> […] je sentais en moi la lente ascension d'une force impersonnelle, comme si la puissance et la grandeur fluviales m'eussent pénétré à leur tour de leur sauvagerie, jusqu'à faire de moi une créature du fleuve[3].

Le lecteur dès lors attend sans plus douter la métamorphose du personnage, qui donne tant de signes favorables à sa ténébreuse réincarnation. Le devenir-Malicroix est explicitement mis en place, et le récit développe alors, avec l'entrée en scène de Maître Dromiols, le notaire, les termes du contrat qui lie juridiquement l'héritier à son legs. Qu'attend-on de Martial pour le voir accéder au statut de Malicroix ? Son oncle Cornélius laisse en possession du notaire et de son clerc un testament qui attache d'abord Martial à l'île comme en une prison. La « réclusion » n'était pas un terme employé à la légère, puisque le jeune homme n'a désormais plus le droit de quitter l'île, sous quelque motif que ce soit, durant les trois mois – trois longs mois d'hiver – qui suivent son entrée à La Redousse. Ce pacte notarial lie le défunt oncle et son neveu par des voies doublement sacrées, puisqu'un engagement d'outre-tombe compte plus encore aux yeux de Martial que la légalité du testament.

Martial, que toute la famille Mégremut attend de pied ferme à « Puyloubiers »[4], n'avait pas l'intention de s'éterniser sur l'île camarguaise des Malicroix. Pourtant, après la lecture du testament, même le malicieux Dromiols ne peut détourner Martial de son destin[5]. Cornélius,

---

par un compagnon sauvage, homme d'action dont la loyauté d'abord incertaine se révèlera au moment de l'épreuve suprême […] » Préface au *Sanglier*, collection « Folio », 2006, p.17.

[1] *Malicroix,* p.45.

[2] *Ibid.,* p.152.

[3] *Ibid.,* p.46.

[4] *Ibid.,* p.69.

[5] On notera ici que l'on passe sans doute un peu rapidement sur l'entrée en scène de Dromiols. Si l'homme de loi est si peu avenant, sournoisement amical mais tout à fait dangereux pour Martial c'est qu'il a des vues sur les terres dont hérite le jeune Mégremut. Pourtant, lui non plus ne porte pas le nom des Malicroix. C'est que

de fait, ne propose là qu'une première épreuve, en quelque sorte une propédeutique, pour permettre au sang Malicroix de se réveiller, et voici comment il la soumet à son neveu :

> *En trois mois d'isolement dur, Mégremut saura et ce qu'il est d'abord, puis qui il est. Si le nom caché ne s'est pas perdu, il l'entendra. Et il lui suffira qu'il l'entende pour que je l'entende moi-même dans ce monde où depuis longtemps j'ai le regard fixé et d'où déjà, peut-être, je lui parle*[1].

Cornélius orchestre depuis l'au-delà l'initiation de son descendant et souhaite ouvertement, par cette épreuve préliminaire, réveiller le sang de sa race. Légalement, à la fin des trois mois, Martial sera en possession des terres, biens et titres issus de Cornélius, mais symboliquement l'ancêtre attend bien plus de cette filiation retrouvée. Si le jeune novice dépasse l'épreuve de réclusion, Balandran lui remettra un codicille contenant la requête secrète du mort, celle qui, si elle est accomplie, fera de Martial un Malicroix bien plus que ne peuvent le faire les textes notariaux[2].

Dromiols, qui a connu Cornélius, est en mesure d'en dresser un portrait et tente par ce biais d'impressionner Martial afin qu'il renonce à sa filiation. Pourtant, l'ancêtre ainsi décrit rencontre assez nettement le fantasme qu'en avait conçu l'enfant Martial, dans son antique rêverie. Sauvage, Cornélius l'était visiblement : s'il impose trois mois de réclusion à Martial, lui-même n'avait pas quitté l'île durant les dix dernières années de sa vie. Dromiols s'exclame :

> Imaginez ces dix ans de retraite, cette séparation, cette piètre nourriture ! Et avec cela toujours net, l'esprit vif, l'ironie intacte. Rien de plus lucide que ce cerveau. Une volonté *incisive*. Un corps de *fer*[3]...

Le portrait de Cornélius n'est pas fait pour détruire l'icône dans le cœur du jeune homme et s'il tend à prouver à Martial qu'un tendre Mégremut ne peut s'attaquer à pareille vie austère,

---

Dromiols est un bâtard, un Malicroix non reconnu, mais un Malicroix qui se pense plus légitime car il l'est par le sang des pères, alors que Martial n'est Malicroix que par le sang de sa mère. Intéressant affrontement de bâtardise pour une filiation rêvée et fantasmée plus puissante. Nous aurons l'occasion d'en reparler.

[1] *Ibid.,* p.83. Nous reproduisons les caractères italiques choisis pour différencier la lettre de Cornélius du corps de texte.

[2] Sandra Beckett précise « Mort avant d'avoir pu mener à bien une quête ou une mission, l'aïeul choisit un héritier qui devient « son propre vivant sur la terre, son délégué visible » pour l'achever (*Une Ombre*, p.173). Le rôle que le mort attend de son héritier est expliqué d'une manière très précise par Cornélius de Malicroix, qui, par l'intermédiaire de son neveu Martial, poursuit un voyage interrompu il y a soixante-sept ans » (*La Quête spirituelle, op.cit.,* p.54.) L'héritage spirituel du sang Malicroix est contenu dans la requête secrète du codicille dont il faudra se montrer digne, en dépassant l'épreuve de la réclusion.

[3] *Malicroix,* p.88. C'est nous qui soulignons.

nous en retirons davantage une confirmation : Cornélius, ce père de substitution, est ainsi présenté sous les traits les plus saillants du Bâtard réaliste, capable d'affronter le monde à mains nues, et pourvu d'une volonté et d'un corps de *fer*. Le narrateur issu d'une genèse paradisiaque, paré des traits doux et rêveurs de ceux qui ont fui le vaste monde pour se blottir dans les collines de Puyloubiers, sait désormais quelle transformation l'on attend de lui. Martial doit quitter les sentes psychiques de l'Enfant trouvé pour accéder à une posture réaliste et œdipienne qui lui offre une nouvelle fable biographique à *conquérir*. Car que cherche Martial sur ces terres austères si ce n'est un nouveau nom, c'est-à-dire un nouveau père ?

Malgré les efforts castrateurs de Dromiols, c'est bien à sa nouvelle filiation que Martial s'accroche, la nuit de son entrevue avec le terrible notaire. Le voici qui parle lui-même de « première fois » :

> […] sans doute me jugea-t-il, cette nuit-là, insignifiant et docile, alors que je sentais pour la première fois arriver dans mon cœur paisible un sang plus noir, un sang âpre qui m'échauffait. L'apparition de ce sang fort, à quoi tout mon être fut sensible, coïncida en moi avec la formation d'une pensée étrange. Nuage vague encore, où je ne lisais rien ; mais d'une puissance mentale communicative[1].

On ne manquera pas de noter d'ailleurs que le glissement dans l'enveloppe Malicroix se fait naturellement à la faveur de la nuit, et si cette nuit forme pour Martial une « première fois » dans le réveil de sa race, le point culminant aura lieu plusieurs semaines plus tard, la nuit symbolique de Noël. Pour l'heure, de nombreux passages accentuent encore lentement l'émergence de *l'autre* dans le cœur du narrateur. Il faut bien sûr comprendre ici que la « puissance mentale communicative » que ressent désormais Martial est intrinsèquement liée aux mots de Cornélius qui, par le biais de son testament, lui parle et le regarde depuis l'autre monde. Martial dit en recevoir la « volonté irréelle et le sentiment de la grandeur. »[2]. Puissant et noble, le père de substitution vers qui tend désormais la volonté de Martial est bien une figure de père idéal comme on la rencontre dans la fable biographique du Bâtard réaliste. La métamorphose du héros est en marche. D'ailleurs, un point essentiel de ce nouveau « roman familial » se situe fatalement dans la relation enfin œdipienne que le héros doit bâtir avec la figure féminine. Dromiols ne présente pas seulement Cornélius à Martial, il lui conte aussi le secret familial qui a privé l'ancêtre d'une descendance propre ; car Martial n'est pas par hasard

[1] *Ibid.*, p.91.
[2] *Ibid.*, p.91.

le dernier Malicroix. Cornélius a passionnément aimé une femme, surnommée « Delphine d'Or » à cause de sa longue chevelure dorée. Le schéma narratif du conte et ses personnages types sont réactivés ici. Cependant, le fleuve a volé la fiancée à son homme le jour des noces :

> […] la barque, saisie par les flots en ce point très rapide, courait droit au récif du Ranc, ce roc que vous avez pu voir à la pointe de l'île. C'est un lieu de mort, où les fonds attirent leur proie. Qui y glisse n'en revient jamais. La barque s'y fracassa[1].

Ce récif, c'est celui sur lequel Martial s'est dressé pour « découvrir » le fleuve. C'est sur ce promontoire qu'il avait admiré la puissance des flots et s'était vu saisi de peur à l'idée de rejoindre les épaves charriées par le courant. C'est bien, en effet, un lieu de mort où les fonds fascinants attirent, captivent les « âmes inattentives ». Martial représente dès lors le descendant – lui aussi fictif – que Cornélius n'a jamais eu ; la situation ainsi se renverse, ou se complète, puisque Cornélius cherche ardemment un fils quand Martial veut conquérir la noblesse filiale d'un nouveau père. Ce sang qu'il souhaite réveiller en lui est un sang d'homme qui fut capable d'aimer et, si Cornélius perdit sa fiancée, Martial devra être en mesure d'en réparer le tort. Le parcours est pour ainsi dire tracé[2]. Le père idéal, bientôt traité en idole, est paré d'une ferveur religieuse qui transparaît, quelques pages plus loin, dans le discours de Martial. Maître Dromiols lui reconnaît une vertu Malicroix, celle de la courtoisie, et voici comment Martial s'extasie : « Cette remarque brève et inattendue m'encouragea merveilleusement. On m'avait appliqué le nom sacré. »[3].

Lorsque Balandran, le passeur, raccompagne le notaire et son clerc en terre ferme, Martial reste seul sur l'île. S'ouvre alors pour le lecteur un long chapitre nommé à juste titre « La Redousse », tant l'île personnifiée y prend l'ampleur et l'épaisseur d'un être à part entière. Martial se laisse littéralement prendre par les lieux et, comme Antonin devant le mur de l'Impasse Taillefer, en dégage les puissances illusoires et accède mieux encore à la grandeur fantasmée du devenir-Malicroix. On relèvera, dans cette ouverture de chapitre, l'importance du lieu clos, restreint, pour défaire paradoxalement les limites contraignantes de l'identité. L'immensité horizontale des flots et l'impressionnante verticalité des forêts offrent à nouveau à un personnage bosquien les deux pôles d'une puissante rêverie :

---

[1] *Ibid.*, p.99.

[2] Sandra Beckett explique que dans l'œuvre bosquienne « Les liens du sang, qui tirent « plus que les cordes » selon Bosco qui cite Mistral, entraînent à la fin l'héritier à reprendre le même rêve et la même aventure que son aïeul. » (*La Quête spirituelle*, *op.cit*. p.52.) Ce qui est vrai pour l'héritier de Markos, dans *Le Récif*, l'est aussi pour Martial.

[3] *Malicroix,* p.104.

> L'immensité des eaux, la majesté du fleuve en marche vers la mer, la montée des nuages, la hauteur, l'abondance et la force des arbres, le désert de la rive et mon sauvage isolement, tout un monde démesuré s'enfonça dans mon âme, dont il dilata les limites étroites, et il créa soudain, pour vivre en moi, des espaces immenses. Sur ces étendues infinies, des hauteurs s'élevaient, immatérielles, et, par-dessous, des profondeurs inventaient un nouvel espace et s'y abîmaient irréellement[1].

L'identité en expansion de Martial crée un lien cosmique entre lui et le monde, et rappelle en des termes plus puissants et plus sonores, la « révélation » qui avait vu Pascalet devenir maître de l'air, de l'eau, de la terre et du feu, sur son île paisible :

> Affranchi, je ne sais comment, des servitudes ordinaires, je venais de passer, à l'improviste, d'une situation humaine déjà trop lourde pour ma mélancolie, à la connaissance ineffable de la majesté elle-même. Je respirais dans la grandeur ; mon cœur y battait ; ma pensée, immobile sur elle-même, n'était plus qu'un grand corps sonore à la mesure des hauteurs et des profondeurs solennelles de ce monde[2].

Les lueurs d'un âge d'or se lèvent alors sur un personnage épanoui qui fait corps avec le monde « entré en lumière »[3]. Martial navigue sous une « étrange végétation de lueurs impalpables »[4] qui offrent à la scène une « merveilleuse » et « fragile illumination »[5]. Rapidement, le personnage aux nouvelles dimensions cosmiques se réfugie avec délice dans le sommeil tant il a « hâte de passer de l'autre côté de la vie »[6] et c'est à la faveur de la nuit, encore, qu'on le voit se situer sur l'exact seuil du devenir-Malicroix. Voici que Cornélius descend à nouveau envelopper Martial :

> […] il me sembla que je recevais des appels encore légers d'un être lointain et sans nom, réminiscences, transmissions mentales, *aubes* en train *d'éclore* aux *confins* d'une mémoire obscure. […] Alors je m'éveillai[7].

Martial s'éveille, de fait, à l'héritage filial qui, inévitablement dans l'univers bosquien, dédouble et « dilate l'être »[8]. Cependant nous sommes ici dans un roman adulte

---

[1] *Ibid.*, p.123.
[2] *Ibid.*, p.124.
[3] *Ibid.*, p.125.
[4] *Ibid.*, p.125.
[5] *Ibid.*, p.125.
[6] *Ibid.*, p.126.
[7] *Ibid.*, p.126-127. C'est nous qui soulignons. Sandra Beckett relève que « Le motif de l'éveil, si essentiel à la poétique bosquienne, a un sens mystagogique, celui d'une palingénésie, d'un renouveau de l'être entier. Si tout paraît « nouveau » autour du héros bosquien à son éveil, son « moi » l'est plus encore. Le thème mythique de la renaissance est l'objet de tous les mystères, tant primitifs que chrétiens. » *La Quête spirituelle*, *op.cit.*, p.263.
[8] *Malicroix*, p.127.

nécessairement plus sombre et plus dévorant que les récits que Bosco dédie à un lectorat enfantin. L'âge d'or qui semble s'être levé sur le personnage désirant ne peut s'installer sans violence, et c'est la violence d'une *tempête sous un crâne* qui vient balayer la toute récente grandeur paisible du héros. Les vents, dans ce récit, fascinent presque autant que les eaux et symbolisent aussi fortement la puissante présence Malicroix sur l'île. D'ailleurs, quand le vent souffle il tend à Martial « la voix impérieuse du Vent-Maître »[1], autant dire du Vent-Malicroix. La tempête infernale court sur cinq magnifiques pages où pas un rameau n'est épargné par ses secousses grondantes, mais nous ne relèverons, pour servir notre propos, que les nombreux passages où le vent souffle à pleins poumons sur l'être « effaré »[2] de Mégremut. Ces passages fascinants montrent à quel point la voix Malicroix devait souffler en tempête sous le crâne d'un Mégremut pour l'ouvrir au délire de la race :

> […] et soudain toute l'étendue, de la terre au ciel, des monts à la mer, ne fut plus que vent. […] l'être du vent, le Vent-Roi, le Vent-Dieu, le Vent, le Vent, rien que le vent. […] et moi-même, vent vivace, sans pensée ni cœur que le vent sauvage. Le vent m'avait pris, pénétré, vidé de moi-même. Désormais j'étais fait de vent. Déchirée par les vents, ma pensée, en se dispersant, s'envolait de ma tête retentissante. […] Entre l'ouragan et moi-même toute limite s'abîmait, et bientôt je devins un morceau volant de l'espace, à travers lequel tournoyait un faible sentiment de l'être universel, dernier vestige de mon être même cramponné à l'âme en péril, loin de mon corps, dans la lame du vent[3].

Martial est littéralement dilaté par le souffle d'une tempête qui symbolise le déchirement nécessaire de l'enveloppe Mégremut, fût-elle seulement mentale. L'aube amène une accalmie et Martial s'éveille aux côtés de Balandran et de Bréquillet, qu'une apparition toujours merveilleuse et secrète a ramené auprès du « maître ». Martial reste pour une grande part un Mégremut, jusqu'à la dernière frontière franchie à l'extrême fin du récit. Nous en sommes encore bien loin. Cependant le vent a pénétré de délires un esprit jusqu'ici calme et solidement attaché aux plaisirs simples de la vie. Et Cornélius, en Martial, s'immisce et s'installe, intrusion de l'étranger en soi qui ne lâche plus sa proie ; Martial, on le voit, doit devenir prédateur :

> Un désir encore inconnu – ou peut-être même déjà une volonté obscure – habitait en moi […] Désir indistinct de moi-même, pris, en deçà de ma pensée, de la chair, dans l'intimité de mon être ; et cependant force nouvelle, présence étrangère à mon existence normale,

[1] *Ibid.*, p.130.
[2] *Ibid.*, p.132.
[3] *Ibid.*, p.131.

> intrusion d'un autre en mon être, d'un autre sur qui, par moments, il me semblait que posât l'édifice fluide de ma vie secrète. Cet autre, je le soupçonnais de fournir ma pensée d'un délire lucide et de rendre accessible à mon bon sens, admissible à mes volontés, le monde absurde où j'avais commencé à vivre et qui ne voulait plus lâcher sa proie[1]…

Délire de la race certes, mais confrontation avec la rugueuse réalité, surtout. Car dès lors, Martial s'engage à *rester* sur l'île. La lutte qui s'engage est bien un combat contre sa nature première, une lutte de résistance pour faire face à l'austérité et au temps réel, qui n'est définitivement plus suspendu en un paradis Mégremut bercé de soleil. « Le temps, dit-il. Quatre-vingts jours encore, vides, lents, indéfinissables »[2]. Quatre-vingts jours sur cette « prison fluviale »[3] où, comprend-il « Rester devenait ma fonction »[4]. Et c'est bien un Salut dans la figure rédemptrice du Bâtard réaliste qu'il est décidé à obtenir. On le voit, le dédoublement chez Martial, à l'exact opposé de celui de Pascalet, promet une évolution, un changement de posture, un *devenir autre*, une issue peut-être :

> En demeurant ici jusqu'au bout, sans raison que puisse admettre la raison, je saurai bien si oui ou non je suis capable d'être autre que je ne suis, et plus que moi… Mais quoi ou qui ? – Malicroix, peut-être… Soudain le nom remontait en moi, ambigu, et d'un bruit si clair pourtant. Nom double, dont les sons évoquaient des sens opposés (que je démêlais mal) mais qui provoquaient deux figures, l'une de péché, au début, et l'autre, au bout, expiatoire et rédemptrice[5]…

Une « foi exigeante »[6] est contenue dans ce nom qui polarise finalement tous les désirs, l'orgueil filial et les espoirs de Martial : « Il y avait, au fond de mon désir, Malicroix et son mystère »[7]. Et ce mystère, justement, c'est le mystère de la figure féminine et du désir charnel auxquels le jeune homme doit maintenant se frotter. La posture Mégremut cède devant cette impérieuse tentation : « "Il faut, me murmurais-je, atteindre à cette âme tentante ; et le puis-je sans Malicroix (sans devenir moi-même Malicroix), qui aima et fut aimé ?" »[8]. Nous

[1] *Ibid.*, p.139.
[2] *Ibid.*, p.142.
[3] *Ibid.*, p.142.
[4] *Ibid.*, p.143.
[5] *Ibid.*, p.143.
[6] *Ibid.*, p.144.
[7] *Ibid.*, p.144.
[8] *Ibid.*, p.145. « Le récit rapporté par Dromiols fait naître chez Martial une préoccupation : désormais il est obsédé par la figure de Delphine de Malicroix. Le héros désire ardemment atteindre à « cette âme tentante », mais, non moins que l'homme de La Commanderie hanté par l'énigmatique Hyacinthe, Martial ressent la nécessité préalable de devenir l'Autre pour attirer cette âme : « le puis-je sans Malicroix (sans devenir moi-même Malicroix), qui aima et fut aimé ? » se demande-t-il. Tandis que le protagoniste de *Hyacinthe* usurpe l'âme de

sommes le 26 novembre lorsque Martial accède à cette révélation centrale. Et le 26 novembre, nous dit le calendrier chrétien, c'est la *Sainte Delphine*. Les messagers d'outre-tombe sont deux ce matin-là : Cornélius est « là, entre mes émotions et mes pensées, aussi près de moi que moi-même et peut-être plus près encore »[1], nous dit Martial, et Delphine d'Or, la bien-aimée disparue, ouvre l'âme du héros à l'amour le jour de sa fête.

Nous refermons ici cette seconde partie qui illustrait – de façon non exhaustive – diverses strates du devenir-Malicroix. Tout comme le narrateur, nous considérons que ce 26 novembre où l'on célèbre les Delphine est « un moment extrême d'équilibre entre les saisons »[2], un seuil, « une crête pure »[3] sur laquelle un personnage en transformation se tient en équilibre, juste avant de basculer. L'image de tension et de transition qu'exprime ce changement crucial de « saison » illustre très justement les postures psychiques – saisons mentales – que nos héros traversent. L'hiver de Martial débute ici.

3. La fin d'une enfance ou le mystère féminin.

Martial, on l'a vu, est en pleine métamorphose. Or, les claniques Mégremut ne peuvent si facilement se résoudre à voir *s'échapper* – littéralement – un enfant du paradis. L'enfance Mégremut « tente un avenir »[4], elle ne veut pas finir. Martial est rattrapé par les courriers des membres du clan et leurs paroles s'opposent fortement à celles transmises depuis la tombe par l'oncle Malicroix. On y dit de Martial qu'il n'est « pas raisonnable »[5], qu'il les fait « mourir d'inquiétude »[6] et qu'on se languit de lui. Aimantes mais avant tout culpabilisantes, les lettres des Mégremut ont pour effet immédiat de « ridiculiser »[7] leur destinataire parce qu'elles le confrontent à la douce fragilité dont il veut et doit se défaire. Voici le regard que le narrateur pose désormais sur sa famille paternelle :

> […] tous attendris d'un rien, effrayés d'un rien, attristés d'une rien, fatigués d'un rien. Tous, eux et moi, couvés, choyés, dorlotés […] tous, douillets, calfeutrés, chéris ; avec nos maisons bien chauffées et bien fraîches, mi-soleil mi-ombre ; nos serres tièdes ; nos

celui qu'Hyacinthe aime. » Sandra Beckett, *Voies et voix narratives dans l'œuvre romanesque de Henri Bosco*, *op.cit.* 91.

[1] *Malicroix,* p.144.
[2] *Ibid.*, p.145.
[3] *Ibid.*, p.146.
[4] Mais pas à a façon dont l'entendait Gaston Bachelard.
[5] *Ibid.*, p.148.
[6] *Ibid.*, p.148.
[7] *Ibid.*, p.148.

> lectures apaisantes […] nos papiers de famille impeccables, sans un bâtard, sans même une bonne mésalliance[1].

Le paradis prend tout à coup un goût amer, et si l'île était d'abord perçue comme une « prison fluviale », c'est bien à sa famille originelle que Martial se dit désormais enchaîné. Sa diatribe contre les tendres Mégremut a pourtant de quoi nous faire sourire, nous qui suivons justement le parcours du « bâtard » qui se cache en leur sein. Martial confirme l'emprise dont il doit se défaire en déclarant « Un obscur génie de domination et d'irréprochable tyrannie habitait tout au fond des Mégremut »[2]. Les Mégremut ont « surgi »[3] pour influencer Martial : « Tu n'as rien d'un Malicroix, Mégremut tu fus, Mégremut tu restes et tu resteras. […] La tendresse a ses avantages, Martial. Ne joue pas aux sauvages »[4]. Cependant Martial, désormais capable de désacraliser l'antique « paradis » familial, qui tient tout d'une prison castratrice, comprend désormais qu'ils « [le] rabaissaient. Ils [le] rabaissaient avec amour »[5]. En Bâtard réaliste, prêt à conquérir une plus noble filiation, Martial est désormais en mesure de définir les Mégremut comme une race héritière « d'un sang ennemi de l'action »[6], une race qui reflète une autre posture psychique, moins avancée, qui est celle de l'Enfant trouvé. Le changement de posture qu'effectue Martial au sortir de ce cocon asphyxiant ne tient qu'aux « trois gouttes de sang Malicroix »[7] qui le feront toujours se distinguer d'eux, car ces trois gouttes – fascinantes – sont irréductibles et ne sauraient se mêler au sang Mégremut. Le *topos* de la fascination hypnotique pour les trois gouttes de sang, n'attend, dans ce récit, que l'apparition du lourd manteau de la neige pour révéler sa puissance évocatrice. Perceval rêvant à Blanchefleur percera sous le masque de Martial confronté au mystère féminin nommé Anne-Madeleine. Mais c'est aussi Langlois[8] et sa violence inassouvie que convoque l'image envoutante du sang.

L'île qu'habite désormais corps et âme le jeune Malicroix en puissance est bien une île « magique »[9], comme le supposait le terrible notaire Dromiols. Le narrateur s'en rend compte

[1] *Ibid.*, p.148.
[2] *Ibid.*, p.150.
[3] *Ibid.*, p.151.
[4] *Ibid.*, p.151.
[5] *Ibid.*, p.152.
[6] *Ibid.*, p.152.
[7] *Ibid.*, p.152.
[8] Langlois est le « roi » inventé par Giono, qui trouve un divertissement – certes insuffisant – dans le sang de l'oie qu'il égorge sur la neige, pour ne pas faire couler celui d'une autre Delphine ! Les deux romans tissent – est-ce un hasard ? – des liens étonnants !
[9] *Ibid.*, p.119.

lorsqu'il se remémore son arrivée merveilleuse au sein de l'île. Sa traversée symbolique rencontre ici encore les schémas du conte. Voici la scène dans le souvenir de Martial :

> Je n'étais pas venu dans l'île sur une barque en planches, à travers les eaux authentiques d'un fleuve connu, avec l'homme, appelé Balandran, qui me servait ; mais sur une embarcation *immatérielle*, j'avais passé les eaux d'une *imaginaire rivière*, conduit par quelque *batelier de l'ombre*, une nuit, *hors du temps*, où j'avais confondu ma vie pratique aux figures d'un *semi-songe*[1].

Cette traversée, Martial dit l'avoir effectuée « sur les confins crépusculaires de deux vies. Etats d'âme désormais impossibles, confins que je ne reverrais jamais »[2]. La traversée du fleuve, épreuve initiatique première dont Martial ne saisissait pas l'enjeu, est un premier cap qui, une fois franchi, l'empêchait de retourner en enfance, de perdurer dans la figure du *même*. Et le narrateur l'exprime clairement :

> Eux [la barque et Balandran] qui si *merveilleusement* m'avaient transporté sans secousse de mon existence banale au sein de ce monde déraisonnable (mais secrètement *enchanté*), comment me sauraient-ils ramener sur la rive plate où ma famille m'attendrait avec ses larmes, ses effusions, ses bras affectueux, et sa positive sagesse[3] ?

Le retour en un état antérieur est proprement impossible. Martial a suivi un sentier qui menait de la banalité à l'extraordinaire, or aucun chemin ne mène de l'extraordinaire vers la banalité. Balandran, en tout cas, ne pourrait être le passeur de pareille déréliction, de pareil *dés*enchantement : « Balandran n'avait pas été posté dans ce pays pour me faire sortir de l'île, mais pour m'y conduire. Telle était sa fonction, la seule »[4]. Rongé par des remords Mégremut, Martial voudrait quitter l'île mais comprend instinctivement qu'un tel retour au *même* est inconcevable. Quelque chose a changé, mais le narrateur n'est pas encore sûr, malgré tout, de l'accepter. Ramené à des postures enfantines par les encombrants Mégremut, Martial coche les jours sur un calendrier, dans l'attente d'un impossible départ. « Ce jeu *puéril*, dit-il, me

[1] *Ibid.,* p.158-159. C'est nous qui soulignons. Comme lorsque Martial vaincra le fleuve à la force du bras, sur l'embarcation du Grelu, la rêverie propose ici une image de Charon : « l'image de Charon est moins précise, mais toujours reconnaissable : tel le Grelu de *Malicroix*, le vieux passeur aveugle qui, à la nuit tombante, tient le gouvernail de la « lourde » barque « noire » pour traverser le fleuve sinistre et redoutable, « comme une Ombre fluviale ». Selon Bachelard, la fonction d'un simple *passeur*, dès qu'elle trouve sa place dans une œuvre littéraire, est presque fatalement touchée par le symbolisme de Caron ». « Il a beau ne traverser qu'une simple rivière, il porte le symbole d'un au-delà ». Ailleurs, le philosophe affirme que « tous les fleuves rejoignent le Fleuve des morts », ce qui est surtout vrai à l'égard du « Fleuve » au « fluide lourd et sombre » que Martial traverse au cours de sa dernière épreuve en compagnie du Grelu ». Sandra Beckett, *La Quête spirituelle, op.cit*. p.144.
[2] *Malicroix,* p.159.
[3] *Ibid.,* p.159. C'est nous qui soulignons.
[4] *Ibid.,* p.159.

rendit raisonnable »[1]. Raisonnable, ou vil ? La défaite du sang Malicroix serait, Martial le dit lui-même, une « trahison »[2] envers Balandran comme envers Cornélius. Martial croit en effet avoir « renoncé à l'héritage de [sa] race »[3], et ceci montre combien il est difficile de sortir des sortilèges de l'enfance. La veille du départ envisagé comme une traîtrise, le chien Bréquillet, avatar à peine canin de Balandran, vient troubler cette décision par sa seule présence « clandestine »[4] mais tranquille et obstinée. Le narrateur a beau le chasser avec froideur et obstination, le silencieux compagnon a raffermi Martial dans sa fragile posture Malicroix mieux que ne l'eût fait un long discours. Au demeurant, sur l'île, Balandran pas plus que Bréquillet ne connaît la force des mots. Seuls les gestes comptent. Et ceux de Bréquillet cette nuit-là ont fait basculer le narrateur et le récit de l'autre côté du seuil ; avant d'ouvrir un nouveau chapitre intitulé « Un sortilège »[5], Martial prononce ces mots décisifs : « je savais que mon destin avait tourné et que je ne partirais pas »[6].

Fort de cette « grande décision »[7], Martial entretient désormais un rapport à l'île et au fleuve beaucoup plus apaisé : « je passais d'un jour à l'autre sans aucune peine ; je ne commençais pas ; je continuais, et le plus naturellement du monde »[8], affirme-t-il en cette ouverture de chapitre. Ses déambulations sur *son* île prennent désormais les accents heureux que nous avions rencontrés chez Pascalet :

> Il n'y avait que moi dans l'île, et j'en étais sûr. Cette certitude m'enchantait. De tous côtés de grandes eaux me séparaient des hommes ; et, délivré de leurs présences inquiétantes, j'avançais d'un pas libre au milieu des arbres tranquilles avec le sentiment d'une primitive innocence. […] et je m'avançais vers le fleuve sans le redouter[9].

Et tout comme Pascalet, le voici qui « peuple »[10] son île de « créatures mentales »[11] qui convoquent à la fois le dédoublement légèrement inquiétant de l'autre en soi et le dédoublement tentateur en une figure féminine : « Quelqu'un, du fond d'une retraite

[1] *Ibid.*, p.159. C'est nous qui soulignons.
[2] *Ibid.*, p.161.
[3] *Ibid.*, p.162.
[4] *Ibid.*, p.163.
[5] *Ibid.*, p.165.
[6] *Ibid.*, p.163.
[7] *Ibid.*, p.167.
[8] *Ibid.*, p.167.
[9] *Ibid.*, p.173.
[10] *Ibid.*, p.175.
[11] *Ibid.*, p.175.

inaccessible, m'épiait en moi-même, moi qui peut-être n'épiait que moi, en surveillant, de mon abri, l'autre rive du fleuve »[1].

Magnifique image s'il en est du dédoublement psychique tiré des profondeurs d'un miroir où l'on se mire soi-même, en découvrant *l'autre*. Le compagnon imaginaire de Pascalet dormait « au fond de la barque », celui de Martial se tient sur « l'autre rive » ! Le désir d'une figure miroir se devine lorsque Martial poursuit : « c'était au *guetteur intime* qu'il m'était difficile de cacher ma présence et mon inquiétude voluptueuse…. J'attendais que quelqu'un se trahît, sur l'autre rive »[2]. Martial espère qu'un autre lui-même sur l'autre rive se trahisse ou simplement se découvre, émerge, car l'inquiétude est « voluptueuse », nulle terreur ne s'y cache. Le narrateur se confond si bien à cet *autre* imaginaire qui lui tiendrait lieu de reflet qu'il termine son propos en ces termes : « Pas plus que moi, ces êtres fictifs ne bougeaient »[3]. La formule, on le sent, achève de faire de Martial lui-même l'un de ces êtres imaginaires. Le narrateur reconnaît qu'il s'adonne là à une antique passion pour les créatures peuplant son « désœuvrement », tout comme l'image de Cornélius avait secrètement nourri ses songes d'enfants :

> Nostalgique appel à la vie secrète et aux surnaturels retours vers la vie familière… Toujours, en moi, la même pente favorable aux songes… Car, là-bas, n'inventais-je pas cette forme vague, flottante, qui longeait le rivage[4] ?

La forme vague et flottante ici décrite rappelle que, par le passé, Martial a déjà cru entrevoir une barque irréelle transportant une ombre qu'il supposait être une femme. La trinité bosquienne qui, de récit-source en réécritures, s'est déjà maintes fois reconstituée, réapparaît ici avec cette « barque noire, glissante et dans l'ombre à peine visible, qui transportait trois formes… »[5]. Nulle chance ici de rencontrer, sur la barque, Pascalet et son double sauvage, accompagnés par la petite Hyacinthe. Mais l'image persiste néanmoins.

Puisque Martial a pris en main son destin, en restant, en persistant sur l'île, son compagnonnage avec Balandran s'est affermi. Le vieil homme taciturne lui montre son respect et son amitié en lui présentant la bête magnifique qui est maître de leur troupeau : le Grand-Clerc, « Notre maître-bélier »[6], dit Balandran. Le texte laisse entendre, depuis de nombreuses

[1] *Ibid.*, p.174.
[2] *Ibid.*, p.174. C'est nous qui soulignons.
[3] *Ibid.*, p.175.
[4] *Ibid.*, p.175.
[5] *Ibid.*, p.176.
[6] *Ibid.*, p.180.

pages, combien la survie sur l'île est difficile, et l'on sait trop que Martial aura besoin d'aide. Le soutien total de son double sauvage est éminemment nécessaire. Il semble que l'hiver n'attendait que cette entente tacite mais inébranlable, entre Martial et Balandran, pour fondre sur nos personnages enclavés : « Le lendemain l'hiver parut »[1]. Le changement de saison est aussi symbolique pour le récit – qui durcit l'initiation jusqu'ici relativement douce de Martial – que pour les postures psychiques du narrateur. Le tiède soleil Mégremut n'est plus, et « la Noël arrive »[2]. Nous le disions plus haut, la Noël, fête sainte qui célèbre la naissance du Christ, est tout à fait centrale dans l'œuvre, tant du point de vue du déroulement du récit, qui en fait effectivement l'exact milieu, que du point de vue du basculement définitif de Martial dans la peau Malicroix. On pourrait d'ailleurs facilement parler de la *naissance* d'un fils, Martial de Malicroix, qui sacrifie son existence à la rédemption des péchés que le Père, désormais immatériel, ne peut plus corriger sur cette terre.

S'il regrette la présence chaleureuse des Mégremut, Martial déclare pourtant : « je ne concevais pas qu'il m'eût été possible de me trouver ailleurs qu'à La Redousse le jour de la Noël. Pourquoi ? Je n'aurais su le dire, alors. »[3] Le lecteur attentif sait désormais que Martial est à La Redousse le jour de la Noël pour y renaître en fils légitime du maître. Il sait désormais avoir « rompu » avec les Mégremut. Pourtant, pour renaître en fils de dieu, Martial ne doit pas seulement quitter le giron protecteur de son ancienne filiation, il doit aussi passer par les eaux sacrées du baptême, les eaux Malicroix.

> « J'étais traversé par des grandes eaux sombres, dit-il, et cette idée me hanta si tragiquement que, vers cinq heures, je sortis de la maison, malgré la neige, pour aller voir le fleuve »[4].

Pour renaître bien sûr, l'initié doit avoir affronté la mort symbolique, son « péril »[5] traumatisant. De la même manière que Martial devait se perdre en chemin pour découvrir sa voie, le voici qui doit symboliquement mourir, « happé »[6] par les flots, pour renaître, en homme, en Malicroix. C'est dans un état second « de surnaturel allégement »[7], pour ne pas dire de *transe*, que Martial rejoint les rives du fleuve. Quasi inconscient, il ne sait comment il

[1] *Ibid.*, p.181.
[2] *Ibid.*, p.181.
[3] *Ibid.*, p.183.
[4] *Ibid.*, p.185.
[5] *Ibid.*, p.187.
[6] *Ibid.*, p.186.
[7] *Ibid.*, p.186.

fit un pas, mais s'éveille juste avant de basculer dans « l'eau sauvage »[1] : « A deux pieds à peine de moi, rapide, noire, prête à me happer. Je me cramponnai à une branche ; la terre était liquide et j'eus du mal à me retenir, raconte-t-il. J'y parvins par un effort désespéré »[2]. Le fleuve qui veut le voir renaître en Malicroix, purifié par ses « eaux sauvages », semble faire preuve d'une « volonté pure »[3], qui hérisse de peur. La violence d'un tel baptême ne transforme pas seulement l'enveloppe charnelle : « Force fluide et pourtant décomposante qui ne s'attaquait pas seulement aux berges du fleuve, mais qui mordait aussi aux rivages de l'âme »[4]. L'image est très belle et culmine en ces termes :

> Dans un écoulement insensible de l'être, je m'enfonçais, malgré mon horreur, à travers un sol amolli et mouvant qui se liquéfiait, de nappe en nappe toujours plus soluble, jusqu'à se diluer dans les eaux de ce mystérieux fleuve intérieur dont le flot noir coulait en moi, parallèlement au fleuve nocturne de la terre[5].

De *naufrage* il est éminemment question ici, et c'est bien un « fleuve intérieur » qui emporte Martial et le purifie, paradoxalement, de ses eaux noires. Un baptême ambigu est nécessaire pour se faire un nom *double*, fait de violence et de foi, tel que celui de Mali-croix. Le cheminement des eaux intérieures dessine assez nettement, à n'en plus douter, l'avènement du sang Malicroix dans les veines jusqu'alors tranquilles de Mégremut.

Martial s'arrache « à ce péril »[6] et la scène se couvre de blanc : « Il neigeait toujours. »[7]. Le manteau hivernal qui va bientôt engloutir Martial forme une page blanche, pour que s'écrive sa nouvelle saison. Martial d'abord s'y enfonce et s'y perd : « je m'enfuis, au jugé, en tournant le dos au rivage »[8]. L'image est belle, qui voit Martial changer, en tournant le dos, en faisant volteface. Un changement qui, d'ailleurs, est littéralement *en marche*. Nous citons ici deux longs extraits qui mettent à l'œuvre le devenir sauvage de Martial :

> Plus de distance ; le temps seul. Il me paraissait long. Cependant j'avais l'impression qu'il naissait de ma marche. Chaque pas le créait… […] Que fit mon corps ? Livré à son *impulsion animale*, il dut marcher, pour son propre compte, tenter les sentes, errer à travers cet étrange paysage qui lui était devenu invisible, cependant qu'en moi le silence

[1] *Ibid.*, p.186.
[2] *Ibid.*, p.186.
[3] *Ibid.*, p.187.
[4] *Ibid.*, p.187.
[5] *Ibid.*, p.187.
[6] *Ibid.*, p.187.
[7] *Ibid.*, p.187.
[8] *Ibid.*, p.187.

> traversait déjà mon vide insonore comme une pluie de neige, et à la neige je le confondais. Car j'avais besoin de neige et de silence. J'entrais dans un monde assourdi, où déjà l'on marchait à pas de *loup*[1] […]

L'errance de Martial s'inscrit sur « une île de pure neige »[2] qui poursuit, selon nous, la belle image d'une page vierge à écrire. Un « autre monde »[3] désormais « émane »[4] du personnage ou se « construit et se recompose »[5] une réalité nouvelle.
L'impossible retour vers une identité à jamais abolie s'exprime clairement ici et l'on voit combien Martial est enfin conscient de son initiatique traversée. Il craint que dans son égarement purificateur, un « farfadet » ne sonne la cloche de La Redousse car alors :

> [...] cet édifice de cristal s'écroulerait et je retomberais dans cette neige véritable où je me suis perdu et sur laquelle *à tout jamais est enfoui le chemin du retour*… […] Je ne peux plus le retrouver ; je sais qu'on ne retrouve rien ; *je veux le créer en marchant*, et si je ne vois pas clairement où je vais à travers ce délire, je sens vers quoi tend mon désir et ce que j'aime[6]...

Que lit-on ici, si ce n'est l'acceptation d'un temps perdu – celui de l'enfance – qu'aucun chemin ne peut plus rendre accessible ? Et que voit-on, *en marche*, si ce n'est la nouvelle posture psychique d'un homme qui, par l'action, a quitté son ancienne enveloppe de rêverie passive ? Martial a pour ainsi dire pris les armes[7], pour faire valoir son nouveau blason, les armoiries d'une nouvelle filiation désormais noble et puissante.

C'est La Redousse, « la maison la plus simple du monde »[8], qui fait dès lors figure de paradis où Martial pense avoir trouvé son « salut »[9]. Il y accède finalement, à la manière de Constantin à Fleuriade : « Comment me suis-je retrouvé à La Redousse ? Je ne puis le savoir »[10]. Au sortir de cette double épreuve du fleuve et de la neige, une page centrale pour nous va confronter, ou plutôt mêler Martial et Balandran et nous verrons ce qu'instaure ce dédoublement accompli :

---

[1] *Ibid.*, p.188-189-190. C'est nous qui soulignons
[2] *Ibid.*, p.190.
[3] *Ibid.*, p.190.
[4] *Ibid.*, p.190.
[5] *Ibid.*, p.190.
[6] *Ibid.*, p.191. C'est nous qui soulignons.
[7] Comme son prénom, Martial, le laissait augurer ! Il convoque le dieu Mars et son art de la guerre. Les Mégremut ne pouvaient retenir hors du monde un homme si lourdement marqué par le destin. Le prénom Martial complète très bien l'imaginaire rude et violent que le texte attribue à la race Malicroix.
[8] *Ibid.*, p.192.
[9] *Ibid.*, p.192.
[10] *Ibid.*, p.192.

> Et aussitôt, je crus me voir. Me voir moi-même. En face de moi, devant la resserre. Car un homme était là. Immobile, trapu, un bloc de glace. […] Pourtant c'était un homme, mais il n'avait pas de visage. Sa figure, un masque de neige. Et deux yeux seulement pour le trouer[1].

Nous remarquons ici combien se rejoue une scène typique du dédoublement imaginaire dans les récits bosquiens : le double, qu'il s'agisse de Gatzo, de Marie ou encore de Hyacinthe, apparaît toujours en une immobilité de bois, de pierre, de marbre, ou ici de neige. La vie manque à leurs traits figés en « masque » où les yeux s'agiteront d'abord.

> Déjà des vapeurs s'élevaient des épaules de l'homme, et le masque *fondait*. A mesure que sa blancheur se *dissolvait*, on voyait saillir un nez fort, des pommettes osseuses, et la broussaille d'une barbe sauvage, où la neige tenait encore, se hérissait autour du visage olivâtre. Les yeux me regardaient[2].

Il y a véritablement *émergence* ici ; l'eau est encore l'élément qui en permet l'affleurement. Et le regard est ce qui, dans un premier temps, s'échange entre les deux figures qui se dressent en miroir l'un de l'autre. Bientôt, le corps du double prend lentement vie :

> On ne voyait pas les yeux, mais seulement cette clarté impersonnelle. C'était un regard plein de neige. […] Et mon propre regard sans doute fixant une égale phosphorescence sur cette figure de spectre d'où peu à peu l'être plus chaud de Balandran se dégageait[3].

Bosco retravaille ici une scène d'émergence de l'autre qui lui est chère. Lentement la figure du double point sous le masque, les yeux s'allument, le corps prend vie, le miroir s'anime. Balandran, bloc de glace, semble au demeurant directement issu de la page blanche sur laquelle Martial imprime désormais sa destinée. L'eau, élément central, a lavé Martial et figé son double. L'île est le lieu même de réunion de soi et de l'autre, et l'imaginaire bosquien refond ici l'image d'une puissante amitié entre deux figures du *même*, comme *L'Enfant et la rivière* en avait produit entre Pascalet et Gatzo : « Il y avait de vifs points d'or qui s'allumaient dans ces prunelles défiantes et parfois l'impassible face rayonnait fugitivement d'orgueil et de sourde amitié. »[4]

---

[1] *Ibid.*, p.194.
[2] *Ibid.*, p.194. C'est nous qui soulignons.
[3] *Ibid.*, p.194.
[4] *Ibid.*, p.195. Martial se remémorera plus tard que c'est bien « cette nuit de Noël hallucinante » qu'il a vu « sortir de son *masque fantomal* de givre, le visage, le corps et l'amitié de Balandran. » (p.212.) C'est nous qui soulignons.

C'est Balandran, le double sauvage qui maîtrise originellement la survie sur l'île, qui est en mesure d'introniser Martial. Voici leur échange : « Je lui dis : - Maintenant, Balandran, je connais l'île. […] – Monsieur Martial, elle est à vous. »[1]. Bien sûr, en entendant Martial déclarer qu'il connaît l'île, nous l'entendons, comme en écho, déclarer qu'il se connaît lui-même, tant les terres et leur propriétaire ne font qu'un, tant les mots testamentaires de Cornélius sont à l'œuvre, lui qui prophétisait la découverte pour Martial de ce qu'il est, de qui il est. Et Balandran en affirmant que l'île « est à lui » fait littéralement de Martial un Malicroix. À ces deux questions – qui est-il, qu'est-il – notre analyse permet de répondre qu'il est Martial de Malicroix, un être double. En voici, immédiatement après, la confirmation :

> Je n'étais plus seul. Quelqu'un commençait à m'aimer dans cette immense solitude, où il eût mieux valu, pour mon repos, que je n'eusse trouvé aucun secours. En exprimant sa foi, Balandran venait simplement de se donner ; et, en se donnant, il me grandissait hors de ma mesure[2].

Le dédoublement d'un personnage bosquien est, dans ce récit encore, la possibilité d'une expansion d'identité, expansion non mortifère, comme dans un récit d'enfance, bien que *Malicroix* soit un récit adulte. Nous en reparlerons plus avant, cependant il est important de noter ici que si les dédoublements dans les œuvres adultes de Bosco voient souvent le personnage fractionné par son double perdre le sens commun, se morceler psychiquement – comme c'est le cas dans *Hyacinthe* ou *Un Rameau de la nuit* par exemple – *Malicroix*, lui, fonctionne différemment. En fait, il fonctionne davantage comme *L'Enfant et la rivière*, en augmentant positivement l'identité de son héros, sans en fracturer l'unité psychique. Martial a évolué psychiquement ; nous l'expliquions par le devenir-Malicroix qui le fait sortir d'une posture psychique semblable à celle de l'Enfant trouvé, pour accéder à une fable biographique plus avancée, qui est celle du Bâtard réaliste. Martial a effectué un cheminement psychique, mais ne s'y est pas abîmé. Lorsque le narrateur termine le récit de sa nuit de Noël sur La Redousse, voici qu'il confirme, concernant les Mégremut : « Il semble que notre famille soit restée en enfance »[3]. Et c'est effectivement une nouvelle page à écrire pour Martial, là où « nul bruit ne venait de ce monde assoupi qu'ensevelissait la blancheur immense. »[4]. Pour clore ce chapitre, Martial laisse enfin courir le sang Malicroix qui promet « un dur paradis » :

[1] *Ibid.*, p.195.
[2] *Ibid.*, p.195.
[3] *Ibid.*, p.196.
[4] *Ibid.*, p.197.

> La neige, en moi, avait *fondu*, en faisait *ruisseler* et se *dissoudre* le vieux trésor héréditaire. Et je craignais qu'à ce doux sang où fleurissaient si naturellement les images de grâce, désormais ne se fût substitué le sombre, l'âpre sang dont j'étais aussi l'héritier. J'avais peur de moi-même, car je tenais encore au paradis facile, mais je pressentais un dur paradis[1].

Et si notre héros tient encore à l'ancienne empreinte psychique des Mégremut, c'est qu'une page manque encore au roman du Bâtard réaliste, celle de la femme bien sûr, épineuse problématique œdipienne qui manque encore à Martial.

Le fleuve et la neige, on l'a vu, ont rendu à Martial la blancheur du novice, une renaissance. Cependant l'épreuve de la maladie et de la convalescence attend encore un narrateur qui a acquis ses terres et son double, mais à qui il manque encore une femme. Le chapitre central du roman, intitulé Balandran, fait justement disparaître le double, l'ami et le meilleur soutien de Martial dans sa longue quête. Martial et Balandran ne formaient plus qu' « une seule âme »[2]. Les trois mois qui lient par contrat Martial à l'île de La Redousse ne sont pas encore écoulés, et par un sournois stratagème d'enlèvement – qui rappelle l'enlèvement de Hyacinthe par Cyprien dans le récit *L'Âne Culotte* – Dromiols prive Martial de Balandran comme pour le priver de ses forces vives. Le double masculin disparu laisse cependant place à un soutien ô combien mystérieux : celui d'une femme. Avant le départ forcé de Balandran, avant sa captivité malicieuse, Martial a déjà fantasmé de nombreuse fois l'apparition d'une femme sur une barque, mais n'ose interroger Balandran sur l'identité de cette « apparition » qui tient peut-être un peu du réel.

Sans connaître encore cette mystérieuse figure féminine qui vit sur le fleuve – et qui n'aborde sur l'île que lorsque Balandran en est chassé – Martial prend part à l'histoire familiale que lui a transmise Cornélius en se rendant sur la plage où se fracassa la barque de la malheureuse Delphine d'or. Il souhaite rebaptiser cette plage – une nouvelle fois à la manière de Robinson sur son île – « Les eaux de Repentance »[3], en souvenir de cette cousine lointaine « que le vieux Malicroix avait aimé, sans doute à cause de ses beaux cheveux, mais que le fleuve lui avait ravie »[4]. Le nom attribué à ce lieu sacré, « Repentance », bientôt lieu de culte, montre à quel point il est question d'une quête mystique, un véritable conte du Graal où la lecture symbolique chrétienne côtoie le roman de chevalerie. L'obsession pour une

[1] *Ibid.*, p.197. C'est nous qui soulignons l'incessant mouvement des eaux, dans ce récit.
[2] *Ibid.*, p.203.
[3] *Ibid.*, p.209.
[4] *Ibid.*, p.209.

figure féminine immatérielle – ici Delphine d'or est rendue imaginaire par son décès qui la rend de fait fantomale – est un classique des récits bosquiens dédiés au lectorat adulte. La scène qui voit Martial envahi par le souvenir de Delphine d'or, souvenir dont il hérite de façon surnaturelle, rappelle vivement le narrateur anonyme de *Hyacinthe* dans les deux passages qui vont suivre :

> Bien souvent je pensais à [Delphine d'or], comme à une vivante proche. Alors quelque chose du cœur violent de Cornélius m'agitait, et j'étais, fugitivement, moi-même, comme un reflet incertain de son ombre. J'entrais ainsi dans un monde mystérieux de souvenirs, qui n'étaient pas mes souvenirs ; et je le savais ; cependant je les retrouvais, comme si autrefois j'eusse vécu moi-même au milieu des événements dont ils me rapportaient les images lointaines mais encore reconnaissables[1].

Puis plus loin :

> De cette mémoire inconnue, présente en moi, on eût dit que ces souvenirs, détachés d'une vie défunte, fussent en quête d'une autre mémoire, celle d'un vivant, pour s'y abriter. Ils pénétraient la mienne avec aisance ; et, fait étrange, j'en connaissais les contours, les couleurs et les sonorités que je n'avais cependant jamais recueillis en ma vie mortelle. Car, tout en les reconnaissant, je sentais qu'ils venaient d'un autre que moi-même […]. Ainsi étais-je partagé par cette double vie mentale, et parfois j'en souffrais[2].

La fascination pour les femmes est enfin entrée en scène et charrie son lot symbolique de souffrances. Balandran disparaît – contre son gré – et Martial tombe malade[3]. Son attente angoissée du retour du compagnon sauvage le porte à arpenter l'île et à guetter le moindre indice dans les lieux que Balandran affectionnait. Mais les jours passent et Balandran ne donne plus « signe de vie »[4]. Ces errances ont pour effet de rendre Martial délirant de froid et de fièvre. Le dédoublement bénéfique s'annule et, de ce cruel abandon, Martial ressent un « premier déchirement »[5] qui le tient en une « fiévreuse agitation »[6]. « Livré à [lui]-même »[7], Martial se sent la « proie d'un trouble animal »[8] qui le « pousse à agir »[9] ; on comprend ici que le sang Malicroix ne s'éteint pas dans cette nouvelle solitude. Le narrateur angoissé entend

[1] *Ibid.*, p.209.
[2] *Ibid.*, p.210.
[3] Comme par ailleurs Pascalet lorsqu'il rentre privé de Gatzo, dans la dernière partie de *L'Enfant et la rivière*.
[4] *Ibid.*, p.223.
[5] *Ibid.*, p.224.
[6] *Ibid.*, p.224.
[7] *Ibid.*, p.225.
[8] *Ibid.*, p.226.
[9] *Ibid.*, p.226.

les pleurs déchirants du maître-bélier et l'assimile à Balandran qui « appelait à l'aide »[1]. Mais, on le sait, Martial ne doit pas répondre à l'instinct qui le pousse à porter secours à Balandran, retenu en terre ferme. Il s'obstine donc à rester sur l'île mais appelle de ses vœux un nouveau compagnonnage qui, on le sait, amènera la présence féminine en ces terres sauvages : « Il fallait que quelqu'un vînt ; une venue était fatale ; je l'exigeais de cette absence qui commençait à m'étreindre le cœur […] »[2]. Maintenu entre deux eaux, entre le sens commun et le délire, Martial nourrit ses insomnies de songes qui le font sans cesse imaginer Delphine d'or. Le narrateur est profondément troublé et pour mieux en donner le spectacle, le texte remplace la blanche et étincelante neige par « un brouillard […] plus lourd de minute en minute »[3]. Et Martial s'effondre, s'y dissout, après dix jours de guet, sur les bords du fleuve que Balandran ne traverse plus :

> De rapides frissons partaient de mon dos affaissé et sillonnaient ma peau. Une salive acide humectait difficilement ma bouche râpeuse, et le goût du fiel contractait ma langue. Incapable de me lever, le menton dans les herbes, écrasé de fatigue, lourd, botté de plomb, j'assistais, comme en cauchemar, au passage des eaux à travers la brume[4].

La fièvre l'emporte et Martial perd connaissance en attendant le secours d'un tiers. Une renaissance attend une nouvelle fois le héros d'une initiation longue et polymorphe. Il semble qu'aucune étape de mort ne lui soit épargnée. « 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 »[5], raconte Martial qui se voit ici littéralement déterré, revenu d'entre les morts dont déjà il partageait le froid linceul. Plus chamanique que les précédentes épreuves que Martial a déjà traversées, celle-ci l'entraîne, inconscient et délirant, aux portes du domaine des ombres : « Je dus m'enfoncer loin et bas, dans la dissolution de mon être malade, et alors j'effleurai peut-être les confins du pays sans lumière et sans ombre. »[6].

Le chapitre intitulé « Balandran »[7], qui instaure paradoxalement l'absence du personnage éponyme, se clôt sur la convalescence délirante de Martial qui fantasme la femme-mère, la guérisseuse en évoquant Delphine d'or. Il semble que Cornélius ait donné en héritage bien plus que des terres et des titres : Delphine d'or également a changé de « maître », comme

[1] *Ibid.*, p.228.
[2] *Ibid.*, p.230.
[3] *Ibid.*, p.233.
[4] *Ibid.*, p.233.
[5] *Ibid.*, p.234.
[6] *Ibid.*, p.235.
[7] *Ibid.*, p.199.

Hyacinthe qui, dans d'autres récits, passe successivement d'un personnage masculin à un autre, phénomène de contagion fantomale qui hante les hommes qui la subissent. Martial s'en remet pleinement à celle qui acceptera de porter pour lui « Un nom de cette terre »[1] :

> On entendait crépiter le bruit du feu. Il me rendait à la vie et insensiblement mes yeux s'ouvrirent. Alors je vis une ombre ; une ombre qui vivait : elle avait un regard… Je refermai les yeux avec prudence et je sentis presque aussitôt contre ma joue l'approche lente d'une joue de neige. Je pensai à Delphine d'or, puis je tombai très doucement dans le sommeil[2]…

Le double féminin vient d'entrer dans la vie de Martial et voici le portrait typique qu'il en dresse : « un visage à la peau de cuivre, aux pommettes saillantes. Le menton en était aigu, la lèvre charnue, le front bas, large, dur ; les yeux étrangement demeurent clos »[3]. Il ajoute « Les paupières baissées, le beau visage ne m'offre qu'un *masque* »[4]. La créature dont il fait tant de songes est bien là, « mais ce n'est pas Delphine d'or »[5]. Le lecteur comme le narrateur ignore l'identité de cette femme mais son odeur comme son portrait rappelle celle de Hyacinthe, avec ses fragrances de nature et de paradis : « Avec elle, dans la maison, a pénétré cette odeur de vent et d'eau vive qu'elle porte partout où elle va. C'est son signe vital »[6]. La compagne féminine vient d'ailleurs toujours à la tombée de la nuit, comme il est d'usage dans les œuvres bosquiennes qui offrent à ses narrateurs de mystérieux doubles. Auprès d'elle, Martial se laisse « joui[r] de cette vie lente et fantomale »[7] qui est celle de tous les personnages bosquiens évaporés dans la convalescence. La possible irréalité de la figure féminine est tout de suite envisagée, « cette fille n'est qu'une pensée »[8], dit Martial. Comme tous les personnages de double, elle se déplace « silencieusement »[9], et tient de l'arbre – on songe encore à Hyacinthe ici - la « troublante émanation »[10]. Les yeux de cette ombre se tiennent sur « le seuil de [la] pensée »[11], caché derrière « leur regard inexpressif »[12] ; expression qui se dérobe systématiquement pour la quasi-totalité des personnages féminins de Bosco. Pourtant

[1] Titre du chapitre consacré à la présence féminine sur l'île, en la personne d'Anne-Madeleine.
[2] *Ibid.*, p.236.
[3] *Ibid.*, p.240.
[4] *Ibid.*, p.243. C'est nous qui soulignons l'extrême récurrence du motif du masque dans le compagnonnage bosquien, qu'il soit masculin ou féminin.
[5] *Ibid.*, p.240.
[6] *Ibid.*, p.242.
[7] *Ibid.*, p.243.
[8] *Ibid.*, p.243.
[9] *Ibid.*, p.245.
[10] *Ibid.*, p.245.
[11] *Ibid.*, p.246.
[12] *Ibid.*, p.246.

Anne-Madeleine – car c'est son nom de cette terre – deviendra, au fil des pages, plus matérielle, plus charnelle, plus présente à la réalité d'un homme qui bientôt désirera s'en saisir. Reste que de nombreuses pages la présentent encore comme une poupée que le narrateur rêve de voir s'animer : « Elle se taisait. Son regard restait clos sous sa paupière noire ; et n'eût été, dans son immobilité singulière, le léger mouvement de ses reins animés par le souffle de la course, rien d'elle n'eût vécu humainement »[1]. Enfin, la jeune fille, si semblable à Hyacinthe, ignore comme elle d'où elle vient, et son nom véritable. C'est pourquoi elle offre au narrateur désireux de *savoir* son « nom de cette terre », cette réponse : Anne-Madeleine[2]. On apprend par ses dires que « Balandran est malade comme [Martial] »[3], mais retenu à terre. L'un et l'autre luttent désormais en miroir et l'on comprend que la survie de l'un dépend de la ténacité de l'autre. Mais Martial est bien un Malicroix et s'extirpe de ses longs jours de convalescence[4] pour réaffirmer la possession de l'île :

> Il fallait être là. Il fallait occuper le sol ; et cet air, l'aspirer ; et ce vent, en affronter le souffle ; prendre cette pluie sur mon corps ; car c'était l'air, le sol, le vent, la pluie même de 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[5] […]

Anne-Madeleine soigne Martial, et Martial s'éprend de sa compagne mystérieuse mais craint d'avoir été trahi par elle. Le terrible Dromiols, de retour sur l'île, laisse entendre que la jeune fille servirait ses desseins cyniques et malhonnêtes. Le narrateur amoureux s'interroge : « Tant de mots chuchotés, tant de silences, et cette lente main amie qui avait, toute fraîche de jeunesse, passé dans ma fièvre, étaient uniquement des apparences de tendresse ? »[6]

---

[1] *Ibid.*, p.251.

[2] Ce prénom évoque peut-être à Bosco la religieuse, sœur Anne-Madeleine, qui marqua fortement Marseille et la province, lors de la *grande peste de Marseille*, datée de 1720. Elle y reçoit la parole du Christ et le moyen de sauver les hommes de ce fléau. La jeune femme inventée par Bosco est elle aussi une guérisseuse qui impose ses mains dans un silence contemplatif.

[3] *Ibid.*, p.251.

[4] Martial qui a dépassé l'épreuve est en mesure de « renaître » : « Très fréquemment, explique Sandra Beckett, ces syncopes ou ces sommeils hypnotiques se prolongent encore dans une longue maladie, suivie d'une convalescence tout aussi longue. La « maladie initiatique » fait partie du schème fondamental, nous apprend Éliade. La fièvre, la maladie, espèce de dissolution voisine de la mort, et accompagnée par l'extinction de la conscience et des sens, devrait renouveler celui qui est digne d'en sortir, de « renaître » ». *La Quête spirituelle*, *op.cit.*, p244-255.

[5] *Malicroix*, p.263. Sandra Beckett explique également que renaître « autre » dans ce récit ne signifie pas renaître « délivré des forces sombres et régressives », au contraire, « l'âme semble s'être obscurcie ». (*La Quête spirituelle*, *op.cit*. p.248.) On notera ici que Martial renaît plus fort d'une puissante et sombre *libido dominandi*.

[6] *Malicroix*, p.269-270.

De la « tiédeur de leurs corps »[1] réunis ne restent que les « images insignifiantes et douloureuses… »[2] pour Martial qui a su s'éprendre et croit l'avoir fait à tort. Il n'en est rien ; Anne-Madeleine, âme fidèle, fuit l'île pour ramener, seule, à bout de bras, le corps inanimé de Balandran pour qu'ils puissent, ensemble, lui redonner vie.

> Quelqu'un se mourait dans ce coin, sur le lit étroit. Je me ressaisis. Je lâchai le fauteuil pour aller jusqu'à la resserre. La lampe était bien là, le briquet aussi. J'allumai et rentrai dans la pièce. Dès la porte, je vis. C'était Balandran qui mourait. Il était étendu sur mon lit de fer[3].

Bien que le lit de Cornélius ait multiplié les images mortuaires depuis l'ouverture du récit, ni Martial ni Balandran ne sont destinés à y occuper la place du mort. La fameuse trinité bosquienne – narrateur, sauvageon et jeune femme – est réunie dans l'île et c'est sous son égide que s'ouvre le dernier tiers du roman, celle de l'épreuve initiatique finale, contenue dans le codicille secret.

Martial tire littéralement son double de la mort en lui insufflant sa propre vie : il transmet la chaleur de ses mains à la nuque de Balandran, mourant. Ce sont là de belles images de retour du double, que le narrateur doit à nouveau tirer de lui-même. Il suit en cela les méthodes curatives d'Anne-Madeleine et l'on comprend combien les trois êtres partagent ou font circuler un même souffle vital. Balandran de retour – vacillant – parmi les vivants confirme ce transfert en s'emparant de la main de Martial :

> La main de Balandran s'était peu à peu resserrée ; elle me prenait ma chaleur et, glacée encore elle-même, sa lente contraction peu à peu attirait ma vie vers sa faible vie. Cependant c'était moins un appel au secours qu'une offre obscure. […] L'amitié précédait la vie. J'étais pris au cœur[4].

La scène, enfin, termine pour nous un long parcours de compagnonnage qui réunit deux mains et deux âmes, « animalement » :

> Nous n'étions tous les deux qu'une seule vie, tombée sous les mêmes menaces et notre seule force nous venait de ces deux mains crispées l'une sur l'autre, presque animalement. La mort même n'eût pu les détacher ; elles étaient plus que nous-mêmes[5].

[1] *Ibid.*, p.270.
[2] *Ibid.*, p.270.
[3] *Ibid.*, p.272.
[4] *Ibid.*, p.281.
[5] *Ibid.*, p.285.

Anne-Madeleine, on le sait désormais, est la fille adoptive du Grelu, le passeur aveugle qui mène le bac en amont de l'île. On notera encore une fois combien les récits bosquiens se font échos ici ; Anne-Madeleine rappelait Hyacinthe et voici que comme elle, elle est orpheline, recueillie et élevée par un vieil homme aveugle et mystérieux, qui évoque facilement la figure de Cyprien[1]. Ce personnage du Grelu, qui convoque encore une fois l'imagerie du conte, devient central pour la fin du périple Malicroix. Car c'est ce même homme qui menait, il y a fort longtemps, le bac qui fit naufrage en emportant Delphine d'or. Alors que Balandran reprend des forces, c'est Anne-Madeleine qui disparaît à son tour de l'île. Or Martial est désormais un Malicroix et, fort de sa nouvelle posture œdipienne, il se dit « prêt à tout » pour la retrouver :

> « Si Anne-Madeleine ne reparaissait pas, je ne pourrais plus repartir que je ne l'eusse retrouvée. Et pour le faire, j'étais prêt à tout. »[2]

Les trois mois de réclusions testamentaires ont touché à leur fin et Balandran délivre à Martial le codicille qui l'enjoint à revivre le drame du naufrage de Delphine d'or, aux côté du Grelu, car il faut « châtier l'homme sans toucher à sa vie »[3], selon les propres mots de Cornélius. Lui-même avait prémédité ces « châtiments »[4] : embarqué sur le bac avec l'aveugle, Cornélius coupa le câble du bac « au milieu des eaux »[5], pour contraindre le vieil aveugle à « crier sa faute »[6], avant de le sauver de la noyade par un « coup de rame redressant la barque »[7]. Mais Cornélius n'a pas eu la force d'être « l'instrument de [sa] justice »[8] et c'est Balandran qui sauva les deux hommes. L'ancêtre confie donc à Martial « le soin de recommencer cette difficile aventure »[9]. Nous citons ici les termes du contrat, dans leur entier :

> Vous ferez, il le faut, en Malicroix, ce que Cornélius n'a pas pu faire. C'est le 16 juillet que le bac a jadis coulé, il y a soixante-sept ans. Ce sera le 16 juillet de l'an qui doit venir après ma mort que, seul, embarqué sur le bac avec le batelier aveugle, vous irez au milieu du fleuve pour y trancher le câble ; et vous descendrez droit sur le Ranc, au milieu des tourbillons. Je compte sur votre jeunesse pour redresser et toucher, au pied du calvaire, la rive orientale du fleuve où, par le fait de nos miséricordes, le pécheur trouvera la paix, et

[1] C'est à la page 290 que notre récit que cette information est donnée.
[2] *Ibid.*, p.295.
[3] *Ibid.*, p.301.
[4] *Ibid.*, p.300.
[5] *Ibid.*, p.300.
[6] *Ibid.*, p.301.
[7] *Ibid.*, p.301.
[8] *Ibid.*, p.301.
[9] *Ibid.*, p.301.

où mon ombre attendra une autre Ombre, que vous transporterez, invisible, avec vous, pour que je puisse enfin, dans l'autre vie, poursuivre mon voyage[1].

Le Ranc, c'est évidemment l'extrémité de l'île où Martial manqua de se voir engloutir par la violence du fleuve, et la plage qui doit voir accoster le batelier aveugle et Martial de Malicroix n'est autre que la « Repentance », qu'un jeune homme ingénu avait fort bien nommée en début de récit ! Le codicille confirme en tout point l'idée chrétienne de la rédemption des péchés par l'intermédiaire sacré d'un fils de chair, sauveur capable de changer le cours de l'histoire.

Il s'agit là de l'ultime « épreuve »[2], qui confirme le myste dans sa posture d'initié, ici de Malicroix :

> […] c'est par elle [l'épreuve] que vous entrerez dans la possession de ce sang qui est en vous, mais qui sans doute y sommeille encore. Soyez sans crainte, mon enfant, c'est un sang qui toujours s'éveille, je le sais. Et comptez sur mon âme[3].

Cornélius est visionnaire, mais il ignore cependant combien Martial a déjà « éveillé » par maintes épreuves liminaires le sang Malicroix qui sommeillait en lui.

Martial accepte l'épreuve finale mais s'y prépare d'abord en affrontant, à nouveau, les Mégremut et leur tiède paradis de Puyloubiers, comme pour s'assurer qu'il reviendra sur La Redousse cette fois en fier Malicroix. Le chapitre qui voit Martial rentrer en un pays – pays d'enfance – qui n'est plus le sien s'intitule « halte »[4], bien qu'il poursuive et achève de façon décisive la métamorphose de Martial. À nos yeux, ce titre est trompeur car s'il promet un « repos » chez les Mégremut, le devenir-Malicroix de Martial ne s'y trouve pas stoppé. Bien sûr, nulle épreuve de force ne l'attend au « Castelet »[5] et cela offre en effet un repos légitime à celui qui multiplia les épreuves initiatiques de mort symbolique. Nous passons rapidement sur les détails du « paradis retrouvé » des jardins et vergers des Mégremut. Le retour de Martial sur ces terres fertiles qui s'opposent si farouchement aux terres de La Redousse se fait au printemps, pour en multiplier les images florales, les puissantes fragrances et la beauté des lumières saisonnières. Ces passages font largement écho aux descriptions que Martial donna

[1] *Ibid.*, p.301.
[2] *Ibid.*, p.302.
[3] *Ibid.*, p.302.
[4] *Ibid.*, p.325.
[5] Au cours du récit, Bosco l'orthographie indifféremment avec un ou deux « l ». A la fin du récit, « Castelet » n'en porte qu'un.

de ses terres natales, en ouverture du récit. Nous nous attacherons plus volontiers à la posture *étrangement* détachée de Martial en ces lieux, et auprès de ses gens.

> Où étais-je ? Dans les lieux les plus familiers de ma vie ? Ou ailleurs ? Je reconnaissais tout […] J'avais l'impression déroutante de ces choses déjà vues, que l'on sait n'avoir jamais vues. Et ce *petit monde* des serres de Pomelore et des jardins (si clos, si miraculeusement séparé, et *d'un accueil si solitaire*) n'était-il pas un jeu de ma mémoire, qui loin du Castelet […] m'enveloppait d'une merveilleuse hallucination[1] ?

On ajoutera volontiers à la description de ce « petit monde » que si Martial s'y trouve entièrement *seul* c'est que toute sa famille, le jour de son retour, se trouve à la messe dominicale à laquelle lui-même ne souhaite pas assister, en bon *Malicroix*, sans doute ! Martial préfère arpenter en solitaire « l'insituable et précaire pays des souvenirs imaginaires »[2]. Aucune formule ne saurait mieux nommer, dans l'imaginaire bosquien, le pays de l'enfance. Les Mégremut y vivent désormais en être fictifs, souvenirs tirés d'*un oubli moins profond* et que Martial nomme désormais « créatures »[3]. Voici donc que Martial joue, en leur présence et sur leurs terres, le jeu du sortir de l'enfance et ressent, logiquement, le déroulement du temps qui conduit tout homme à la mort, sitôt que le temps suspendu de l'enfance s'en est allé :

> Je retrouvais toutes les plus vieilles choses qui m'avaient été chères. Cependant c'est d'une façon un peu mystérieuse que j'en reprenais connaissance, car elles avaient l'air, non pas de s'offrir à mes yeux, mais de monter en moi, comme des souvenirs issus de mon enfance la plus lointaine. J'en étais ému ; et je me disais que, pendant mon absence, j'avais dû prendre beaucoup d'âge sans le savoir. Pour la première fois, je me découvrais un passé et, bien que la substance en fût encore toute proche, il me donnait du temps un sentiment inattendu qui me serrait d'une petite angoisse[4].

La fin du sentiment d'éternité lié à l'enfance inaugure l'angoisse de la mort, condition humaine commune à tout homme, fût-il un Malicroix. Martial comprend qu'il y a « en [lui] un étranger »[5] qui creuse cette distance toute nouvelle entre lui et l'enfance, et nous pouvons ajouter, suivant notre analyse, que le Bâtard réaliste ne reconnaît plus, du haut de sa nouvelle posture psychique, la biographie idéale qu'avait conçu l'Enfant trouvé. Martial ouvre sur son

[1] *Ibid.*, p.331. C'est nous qui soulignons.
[2] *Ibid.*, p.332. Le « souvenir imaginaire », concept éminemment bosquien, nourrira la question de l'autobiographie hybride des S*ouvenirs* de Bosco, qui achève cette étude.
[3] *Ibid.*, p.339.
[4] *Ibid.*, p.340.
[5] *Ibid.*, p.340.

passé d'autres yeux, en s'approchant de Tante Philomène qu'il voit dorénavant comme « une femme irréelle »[1] :

> Or je pouvais la contempler tout à mon aise et, pour la première fois de ma vie, avec d'autres yeux que les miens, les yeux de l'autre. Car l'étranger m'avait suivi ; l'étranger était là ; j'étais l'étranger[2].

Et Martial de Malicroix se tient désormais là, « saisi entre ces deux natures qui se pénétraient cependant, corps et âme »[3], comme en un dédoublement accompli et non mortifère. Martial jouit cependant, en adulte, des joies discrètes de l'antique vie de famille et laissera bientôt ces êtres et ces lieux l'éloigner « jusqu'au royaume vaporeux du souvenir »[4]. En effet, La Redousse, Balandran et surtout Anne-Madeleine n'ont pas quitté ses songes et l'île toute entière appelle de ses vœux le retour du maître. Martial craint l'épreuve du fleuve – s'il n'avait pas peur, l'épreuve n'aurait aucun sens symbolique et initiatique – mais doit retourner assumer le devoir de sa race, et son *salut*.

Le récit s'achève en un très bref chapitre, nommé « Malicroix ». Il clôt le long parcours qui avait vu ce texte s'ouvrir sous la bannière « Mégremut ». Le récit achève ici son cycle en retraçant avec Martial le chemin qui mène du Castelet à La Redousse. On le voit arriver « à la nuit, au rendez-vous du carrefour »[5] où Balandran, une nouvelle fois, l'attend pour lui faire traverser la forêt et le fleuve. Cependant l'on devine que ce rituel est effectué pour la dernière fois à l'aide d'un passeur. Martial affrontera le fleuve et se verra désormais en mesure de *mener sa barque*. Le narrateur souhaite revenir fantomalement sur son île, et s'aide de Balandran pour n'être vu de personne. Il loge à terre et attend la date fatidique du 16 juillet pour vivre en une même traversée l'épreuve Malicroix, le châtiment salutaire de Grelu, et son retour effectif sur son île. Balandran, mis au courant du rituel qui doit avoir lieu, fait encore une fois figure de mystagogue pour Martial qui n'a jamais encore navigué sur le fleuve et craint d'échouer, au même titre que Cornélius. Au seuil du devenir adulte, Martial craint encore de ne pas dépasser la figure paternelle. Balandran lui transmet sa foi en même temps que son conseil : « Il suffit d'un grand coup de rame […] à vingt mètres de l'île… On peut

[1] *Ibid.*, p.342.
[2] *Ibid.*, p.341.
[3] *Ibid.*, p.341.
[4] *Ibid.*, p.351.
[5] *Ibid.*, p.366.

passer... »[1]. Il faudra à Martial « des bras surtout, et de l'œil. Le Rhône est fort »[2]. Martial, dans sa détermination, ne se disperse plus en songes mais concentre son esprit sur les « actes » dont dépendent désormais sa destinée : « J'avais à accomplir des actes : mais un seul, le grand coup de rame sur l'écueil, arrêtait ma pensée. Il les dominait tous. Il fallait le réussir »[3]. Martial s'accroche à cette « volonté simple » dont « nulle onde secrète ne brouillait la ligne »[4]. On le voit, c'est bien en Malicroix qu'il réfléchit et qu'il affronte les réalités, à la force de ses mains. La traversée et le naufrage, éminemment symboliques, auront lieu à minuit.

Lorsque Martial va rejoindre le Grelu sur son bac, l'homme, bien qu'aveugle voit au-delà de l'être – et c'est bien naturel dans le *topos* littéraire. Il sait que Martial vient à lui, et dans quel dessein. Leur naufrage doit avoir lieu en pleine messe, durant la cérémonie funéraire à laquelle Dromiols officie, sur l'eau, en mémoire de Delphine d'or, et le Grelu confirme à Martial : « Nous arriverons pour l'Elévation »[5]. Visiblement, le pécheur attend lui aussi le salut d'un naufrage symbolique, et peut-être y cherche-t-il la mort apaisée dont le drame semble l'avoir privé aussi bien que Cornélius. Il offre donc à Martial ses conseils, au même titre que Balandran. Lorsque les liens qui retiennent le bac sur son câble sont rompus par Martial[6], au milieu du fleuve, le Grelu prononce un unique et ultime mot, *Amen*, qui laisse assez présumer de la mort qu'entend rencontrer le vieil homme. Il approuve ainsi les lois divines qui sont dictées par les Malicroix, père et fils. Martial donne toute la force et la violence de son corps arc-bouté pour faire ployer l'aviron et redresser la barque avant qu'elle ne heurte le récif du Ranc, à la pointe de l'île. Voici la scène :

> […] la barque prit âme, devint vivante, vira avec lenteur, rasa l'écueil, se redressa. Nous nous tenions ; et j'enfonçais ma volonté en elle, qui soulevait sa proue contre le fleuve, en ondulant. Le Ranc s'éloigna vers la poupe, la dépassa, ne fut plus qu'une frange d'écume. A ma gauche, l'autel flamboyait sur l'eau. Il glissa. J'eus le temps de voir le prêtre. Immobile, les bras au ciel, *il élevait le grand calice*[7].

D'élévation il est véritablement question ici pour Martial qui passe ainsi devant le Graal offert à son regard. Martial peut enfin poser en conquérant le pied sur l'île qui est sienne ; il a

[1] *Ibid.*, p.370.
[2] *Ibid.*, p.370.
[3] *Ibid.*, p.371-372.
[4] *Ibid.*, p.372.
[5] *Ibid.*, p.379.
[6] On notera ici que c'est bien au *fer* d'une hache que Martial rompt les liens, amarres symboliques qui le retiennent encore sur le seuil du destin Malicroix !
[7] *Ibid.*, p.381. C'est nous qui soulignons.

vaincu le fleuve, et châtié le Grelu qui git, comme mort, « étendu sous le banc »[1] d'où « il ne remuait plus »[2]. Martial accoste en plein possession de ses forces nouvelles. Il saute sur la rive, dans « les eaux de Repentance », où l'accueillent Anne-Madeleine et Balandran. Le roman du devenir-Malicroix s'achève sur cette image de trinité récurrente dans l'œuvre bosquienne, une trinité toujours fluviale et qui réunit traditionnellement un jeune homme narrateur, son double sauvage, et la figure de femme idéale[3]. Voici qu'en fils légitime, Martial est en mesure de détrôner son père, de prendre femme et de peupler l'île des Malicroix. L'image des amants réunis triomphe des noces funèbres qui avaient privé, il y a soixante-sept ans, la maison Malicroix d'une descendance directe.

La métamorphose de Martial de Mégremut répare ce tort et poursuit le destin d'une race forte, à laquelle son prénom même l'avait prédestiné : en descendant du dieu Mars, l'enfant qu'il fut en sa famille illégitime a pris les armes pour se tailler une stature de noblesse et de force, pour se forger un nom puissant, pour se bâtir une place en ce monde. Bâtard réaliste en puissance, le jeune Mégremut a réveillé « les trois gouttes de sang Malicroix » qui permirent à l'enfant de devenir adulte. L'histoire qui voit revenir Martial en conquérant sur les terres de ses pères s'achève en parfaite opposition d'avec l'histoire de Pascalet, dont elle est pourtant issue. Car si Pascalet retournait en enfance accompagné de son double, en réaffirmant une posture psychique refusant les ferreuses réalités, Martial quitte définitivement l'enfance et ne retourne sur l'île que pour y régner en maître, et en père qu'il est désormais capable d'être.

[1] *Ibid.*, p.381.
[2] *Ibid.*, p.381.
[3] Pour Benoît Neiss également « l'histoire de *Malicroix* est la prolongation, la réalisation de *L'Enfant et la rivière*, ce qui pourrait résumer de façon imagée l'ensemble de la démarche du romancier ». « L'Enfance » paru dans les *Cahiers Henri Bosco* numéro 29, 1989, p.92-93.

DEUXIÈME PARTIE

Figures de fillettes, le dédoublement androgyne

Introduction

La première partie de cette étude s'est largement penchée sur les jeunes narrateurs masculins que Bosco choisit toujours pour mener ses récits d'enfance. Nous avons cherché, au sein de leurs parcours respectifs et pourtant si semblables, l'apparition du double, l'*autre intime* qui venait compléter l'identité de l'enfant narrateur. Pour ce faire, nous avons pris soin de suivre les indices de leurs mutations psychologiques, celles qui les poussaient à entrer en rêverie pour échapper aux rugueuses réalités de la vie quotidienne et familiale. Pascalet et son double sauvage Gatzo ont tout particulièrement retenu notre attention puisque nous placions le récit de leur aventure première, celle de *L'Enfant et la rivière*, à la source de l'inspiration bosquienne. Nous avons donc suivi Pascalet jusqu'au cœur du paradis insulaire qui l'avait vu vivre en harmonie avec Gatzo, loin des rives de l'univers adulte. Cette union du *même* et de *l'autre*, et le devenir psychique qui en découle avaient trouvé leur réécriture adulte dans le récit *Malicroix,* où nous avions avec plaisir retrouvé des décors et des personnages à peine changés, que la plume bosquienne faisait revivre à l'envi.

À l'inverse, Constantin et Antonin ont été laissés par nous sur le seuil d'un paradis retrouvé grâce à la fuite dans la rêverie. Ce paradis du double occupe la deuxième partie de cette étude parce qu'il diffère, en un point central, du paradis de Pascalet et Gatzo. En effet, le double que Constantin et Antonin vont découvrir, en grattant la surface du réel, n'est pas un petit garçon mais une petite fille. Le duo qu'ils forment alors tient à la fois du couple originel et du mythe antique de l'androgyne ; deux aspects très forts de la rêverie du double, que *L'Enfant et la rivière* n'avait pas produits mais seulement amorcés. L'amorce, bien sûr, c'est l'apparition de la figure de Hyacinthe, en fin de récit, et qui lançait un nouveau pont entre les œuvres, puisque c'est d'abord *L'Âne Culotte* qui l'avait vue naître. La figure de Hyacinthe est éminemment importante dans l'œuvre bosquienne dédiée à l'enfance comme à l'âge adulte ; fillette ou femme, Hyacinthe est toujours une Ombre qui hante l'univers de l'auteur.
Si elle est privée de substance, Hyacinthe permet pourtant à un double imaginaire, Gatzo, de se constituer en personnage bosquien à part entière. Âme errante, elle donne paradoxalement chair à un personnage d'abord seulement fantasmé par un narrateur rêveur. Cette hypothèse est celle par laquelle nous inaugurons cette deuxième partie d'étude, dédiée aux figures féminines. Nous désirons en effet comprendre comment Gatzo devient un personnage « réel » de l'œuvre, en s'emparant d'une quête remarquablement onirique : la poursuite de l'âme perdue de Hyacinthe. Grâce à cette quête du féminin absolu, Gatzo se détache de l'être qui l'avait tiré des limbes, et se fait une place dans le personnel bosquien qui, on le comprend, est presque exclusivement

constitué d'assidus rêveurs, personnages aux multiples facettes mais toujours pour nous associés à la posture psychique de l'Enfant trouvé.

Si la première partie de cette étude offrait une compréhension complète de Gatzo en tant que double imaginaire de Pascalet, il nous reste à découvrir le personnage en quête d'idéal que Gatzo devient en s'imprégnant d'une quête mystique qui lui est propre. Nous reviendrons d'ailleurs en détail sur l'impossible fascination de Pascalet pour Hyacinthe. L'obsession Hyacinthe ne s'empare jamais de Pascalet et en cela elle offre déjà une première identité propre à Gatzo. Car en s'éprenant de Hyacinthe, Gatzo rompt avec le giron qui l'avait fait naître. Mais de nombreux autres aspects du *devenir-personnage* sont encore à découvrir, en suivant le personnage de Gatzo au sein des cinq récits qui voient son retour[1].

Le *devenir-personnage* de Gatzo composera donc le premier chapitre de l'étude des figures féminines, avant que l'on retrouve Constantin, Antonin et même Pascalet dans leur paradis – Belles-Tuiles, l'Impasse Taillefer et Roqueselve – où Hyacinthe, Marie et Balbine les accompagnent en les dédoublant. On y étudiera *l'âge d'or* de l'identité androgyne primordiale, *le crime d'hubris* et le retour à l'identité tronquée du personnage masculin, et enfin *la permanence du double féminin* dans les romans adultes de Bosco. En achevant cette seconde partie par l'analyse du thème féminin dans les romans adultes, nous élargissons notre prisme et conservons l'idée d'une perméabilité entre récits d'enfance et récits adultes ; un même songe de nombreuses fois réécrit les traverse. Bosco a lui-même difficilement tranché entre les deux lectorats jusqu'à déclarer écrire pour l'enfant qui persiste en chaque adulte. Ainsi, nous aurions tort d'analyser le double enfantin bosquien en se privant des récits adultes qui réactivent ce passé toujours présent.

La fascination qu'exerce irrémédiablement l'âme féminine sur le personnage bosquien s'ouvre d'abord pour nous avec Gatzo, et nous le suivons désormais à travers les récits où lui-même poursuit une chimère.

[1] En plus de *L'Enfant et la rivière*, Gatzo est présent dans *Le Renard dans l'île*, *Pascalet*, *Bargabot*, *Mon Compagnon de songes* et *Tante Martine*.

2. A. Le *devenir-personnage* de Gatzo.

1. *Le Renard dans l'île.*

Le Renard dans l'île[1], *Pascalet*[2], *Bargabot*[3], *Mon Compagnon de songes*[4] et *Tante Martine*[5] sont, tout comme *L'Enfant et la rivière*, des récits menés par le narrateur Pascalet, mais ils sont également tous traversés par Gatzo. Personnage central ou lointaine apparition, souvenir en filigrane, Gatzo parcourt l'œuvre que Bosco dépose entre les mains de Pascalet, à l'exception du récit *Barboche*[6], qui mène si bien Pascalet dans l'intimité du souvenir d'enfance de Tante Martine que Gatzo s'y estompe et ne traverse qu'une brève hallucination nocturne de Pascalet.

En 1956, Bosco publie consécutivement *Le Renard dans l'île*, et *La clef des champs*, rebaptisé *Pascalet*. Ces deux récits offrent une place centrale au personnage de Gatzo et surtout se proposent de raconter « la suite » de l'aventure de la rivière, qui y est de nombreuses fois évoquée. Pascalet se remémore les jours passés en compagnie de Gatzo avec une profonde nostalgie parce qu'il est au regret de ne plus reconnaître Gatzo, qu'il a pourtant fait adopter par la famille, grâce à l'intervention « magique » de Tante Martine. Dans notre réflexion sur le compagnonnage imaginaire, on notera ici que dans le phénomène psychique réel décrit par les psychanalystes, il arrive qu'une trop grande acceptation de l'ami imaginaire par l'entourage parental dénoue les liens que l'enfant avait secrètement tissés avec son double[7]. Dès l'ouverture du récit *Le Renard dans l'île*, Pascalet revient sur le « mystère »[8] qui a permis à Gatzo d'être adopté par les siens, et reconnaît que cela n'a rien de naturel puisque ses parents sont méfiants, voire « hostiles »[9], vis-à-vis de toute personne nouvelle. Gatzo fait donc irrémédiablement

[1] *Le Renard dans l'île*, Gallimard, « La Bibliothèque blanche », 1956.
[2] *Pascalet*, initialement publié sous le titre *La Clef des champs*, Alger, éd. De l'Empire, 1956.
[3] *Bargabot*, suivi de *Pascalet*, Gallimard, « La Bibliothèque blanche », 1958.
[4] *Mon Compagnon de songes*, Gallimard, 1967.
[5] *Tante Martine*, Gallimard, 1972.
[6] *Barboche*, Gallimard, « La Bibliothèque Blanche », 1957.
[7] C'est le cas du compagnon imaginaire « Nosey » créé par une petite fille nommée Lynn, que Marjorie Taylor évoque autour du phénomène de perte du compagnon imaginaire à la page 125 de son ouvrage *Imaginary companions and the children who create them*, op.cit. : Taylor explique qu'il existe « de rares cas suggérant que si l'on ébranle l'impression de contrôle sur le compagnon imaginaire qu'a l'enfant, le compagnon peut disparaître. ». Voici comment Lynn perdit son double : le grand-père de Lynn voulait jouer à faire intervenir « visiblement » le compagnon imaginaire de sa petite-fille, et ainsi l'a fait disparaître définitivement – à son grand regret d'ailleurs. Alors que l'enfant et le grand-père quittent la maison en voiture, celui-ci demande à Lynn d'envoyer Nosey fermer la porte du garage. Lynn acquiesce et le grand-père appuie en cachette sur la télécommande déclenchant la fermeture de la porte électrique. Choquée par la réalité concrète de l'action de Nosey, Lynn décide alors de le laisser vivre chez ses grands-parents, qui visiblement en font meilleur usage qu'elle-même ! La consternation de l'entourage n'y pouvant rien, Lynn perd Nosey. Cet exemple peut faire sourire et évoque pour nous une piste de désenchantement entre Pascalet et Gatzo, suite au trop grand investissement de Tante Martine dans leur fiction secrète.
[8] *Le Renard dans l'île*, Gallimard, 1956, « Folio Junior », 1986 pour notre édition, p.11.
[9] *Ibid.*, p.11.

figure d' « intrus », comme le titre ce premier chapitre. Le narrateur rappelle aussitôt que Tante Martine est une rêveuse invétérée, constamment en relation imaginaire avec les êtres fictifs qu'elle rejoint dans la cave ou dans les combles et avec qui elle entretient de longues conversations. Ces « rendez-vous [donnés] à d'invisibles personnages »[1] font de Tante Martine une représentante adulte de l'ordre imaginaire, bien qu'elle continue à mener le ménage à la baguette. Ainsi, la possibilité d'une entente tacite entre Tante Martine et Pascalet pour voir adopter un compagnon imaginaire est réelle. Le commerce de Tante Martine « avec les mystérieux personnages qu'elle convoquait au grenier »[2] n'est à notre avis si vivement rappelé que pour laisser poindre ce doute. Car dès lors, bien que l'adoption fut chose avérée, seuls Tante Martine et Pascalet entretiennent un « commerce » avec Gatzo ; Bosco se garde bien de faire interagir l'enfant sauvage et les parents récalcitrants autrement qu'à travers un vague échange de sourires courtois, à table. On imagine assez bien les parents Boucarut sourire avec malaise à une chaise vide qui captive l'attention de Pascalet et de Tante Martine ! Pascalet évoque bien la magie de Tante Martine et conclut que lorsque les parents Boucarut crurent « céder à ses raisons », ils cédèrent finalement à ses rêves. Pour suivre la piste qui est la nôtre, on ne saurait mieux baliser le chemin ! Tante Martine ment pour la bonne cause et invente une raison valable qui justifie l'amour porté à Gatzo, sans que soit évoquée la fugue secrète qui eut lieu en l'absence des parents Boucarut. En fait, Tante Martine *fabule*, elle invente librement une *histoire* qui lui est propre et qui fait de Gatzo le sauveur inattendu de Pascalet, attaqué par un chien enragé[3]. À la manière d'un écrivain, ce qu'elle invente construit une nouvelle « réalité » à laquelle Pascalet lui-même est tenté d'adhérer, tant le personnage de Gatzo est pétri de fiction. Toutes les fables le concernant, toutes les réécritures fonctionnent. Et si Pascalet avait libéré l'enfant de la maltraitance des Caraques, pourquoi Gatzo n'aurait-il pu sauver Pascalet de l'attaque furieuse d'un chien ? Voici la réaction de Pascalet à la fable de Tante Martine : « Moi-même qui étais mêlé à ce drame inventé par elle, j'en avais à mon tour des sueurs froides, et je me disais : "Pourvu qu'elle mente !..." »[4].

Gatzo lui-même est absent de la scène qui vient de propulser Tante Martine au rang de fabuliste et c'est tout naturellement que Pascalet l'observe d'abord depuis une cachette[5], comme il le fit initialement dans l'île, depuis les fourrés qui le dérobaient à la vue des Caraques. Cette

[1] *Ibid.*, p.14.
[2] *Ibid.*, p.15.
[3] Symbolique aventure imaginaire qui rappelle cependant le bien fondé du compagnon imaginaire comme aide psychologique dans la vie réelle de l'enfant.
[4] *Ibid.*, p.21.
[5] « De ma cachette, je voyais Gatzo. Il était dans le potager. » p.24.

manière de réintroduire le personnage de Gatzo est assez fortement marquée, selon nous, par la volonté de maintenir la possibilité d'un compagnonnage imaginaire entre les deux enfants, auquel s'ajoute la fiction propre à Tante Martine. La suite du récit va multiplier les situations de perte de contact entre les deux garçons, et mettre en place tantôt une rancœur tantôt une nostalgie de Pascalet, face à ce phénomène de perte qui lui échappe, qu'il ne fait que subir. C'est cette piste qu'il nous faut désormais suivre puisque la perte de contrôle de Pascalet sur son double offre immanquablement à Gatzo l'opportunité d'évoluer en autonomie[1]. Cependant, il faut garder à l'esprit que le *devenir-personnage* de Gatzo est un processus assez long qui n'aboutit pas entièrement dans ce récit qui voit le premier *retour* de Gatzo. Il faudra plusieurs récits et différents processus littéraires pour que le personnage se défasse définitivement du contrôle de Pascalet et intègre pleinement le personnel « réel » bosquien. Ici, nous suivons donc l'évolution de la perte de contrôle de Pascalet et attendons le retour de Hyacinthe, de Bargabot, de Cyprien, du renard et de l'île elle-même pour que s'installe la quête de Gatzo ; sa quête et son identité propre.

Même si ces éléments ne peuvent trop longuement retenir notre attention, il est important de noter ici que si Gatzo bénéficie de la magie de Tante Martine pour intégrer la famille Boucarut, il en subit aussi l'aliénation. Car l'adoption du petit sauvage ne vaut que si celui-ci accepte d'être « civilisé ». Tante Martine souhaite donc changer la nature du petit garçon, en l'affublant d'une veste flambant neuve « jaune jonquille »[2], de « souliers graissés au saindoux »[3], de « nouvelles culottes »[4] et d'un « ceinturon de cuir, où brillait […] un vieil écusson militaire »[5]. Pascalet plaint le pauvre enfant sauvage d'être ainsi « harnaché »[6], et l'on comprend par ce jeu d'images que sous les yeux du jeune narrateur, un loup vient d'être mis en laisse. On voit que ce n'est pas Pascalet qui produit l'histoire et ses événements, mais bien Tante Martine, qui ne s'arrête pas là et envoie Pascalet scolariser le petit sauvage auprès de Frère Théopiste, chargé de lui transmettre le savoir des lettres, des chiffres et de l'histoire biblique. Ce sont là des compétences propres à Pascalet, qui excelle dans ses études. Nous passons donc rapidement sur la première partie du récit qui voit les deux enfants se rendre trois

[1] Jean Onimus relevait à ce propos les mots de Pascalet qui, dans *Mon Compagnon de songes*, affirmait à propos de son double « [il] me suit depuis mon enfance… cet inconnu c'est moi-même… Puis tout à coup… je pressens qu'un autre est venu. » (MCS 275) Jean Onimus concluait alors « Il arrive que le double prenne une sorte d'autonomie ». « Le thème du double », actes du colloque *Mystère et spiritualité dans l'œuvre de Henri Bosco*, *op.cit.* p.100.
[2] *Le Renard dans l'île*, p.52.
[3] *Ibid.*, p.52.
[4] *Ibid.*, p.52.
[5] *Ibid.*, p.52.
[6] *Ibid.*, p.53.

fois par semaine dans la demeure du vieil homme érudit et de sa sœur, La Diligente, et signalons seulement qu'en terme de scolarité, le rapport de force ou d'admiration qui nouait les deux garçons s'inverse : Gatzo est passablement « humilié »[1] par son ignorance, tandis que Pascalet reconnaît « J'en savais cent fois plus que le pauvre Gatzo, qui ne savait rien. »[2]. Ces événements tellement étrangers au personnage de Gatzo ont pour nous assez peu d'incidence sur la suite de l'aventure, si ce n'est qu'ils accentuent l'aliénation du compagnon imaginaire, par l'intervention trop active de Tante Martine dans pareille rêverie enfantine. L'étude si chère à Tante Martine fait choir Gatzo du piédestal que lui conférait naturellement le statut de compagnon sauvage que Pascalet, follement admirateur, lui avait attribué.

Revenons désormais au désenchantement et à la désunion qui tiennent rapidement Pascalet en dehors de sa relation à Gatzo. Dès l'entrée de l'enfant sauvage dans la famille, Pascalet est tenu à l'écart des rêveries nocturnes que Gatzo semble produire seul, sur l'aire qui s'étend devant le Mas et où justement Pascalet avait vu roder un renard. Se tenant sur un site magique privilégié, baigné par la clarté lunaire, Gatzo semble irréel, plus encore que le « renard tout blanc »[3]. Voici ce qu'exprime Pascalet :

> Gatzo, lui, semblait moins réel, et je n'étais pas sûr que ce fût lui… Que faisait-il là ? […] Je me sentais seul. J'avais donc envie d'aller vers Gatzo. Mais il me faisait peur. Etait-ce bien lui ?... Et même si c'était ce Gatzo que je connaissais, l'ami, l'enfant *de* la rivière, le reconnaîtrais-je[4] ?

On remarque immédiatement qu'une même situation de pesante solitude et un même désir d'être deux animent toujours Pascalet. Pourtant, Gatzo fait figure d'*étranger* aux yeux de l'enfant qui craint inexplicablement de ne plus le reconnaître, comme si désormais l'*autre* n'était plus tiré du *même*. Par ailleurs, la tournure employée par le narrateur est fidèle à l'idée de compagnonnage imaginaire que nous avions développée, puisqu'à nos yeux également Gatzo était l'enfant *de* la rivière, un personnage fictif tiré des *profondeurs* du fleuve, comme des profondeurs de l'âme de l'enfant qui l'avait créé. De sa chambre, le narrateur guette Gatzo dans l'immobile clarté des astres, et constate que le renard vient à sa rencontre. Mystérieuse rencontre qui tient plus que jamais le petit Pascalet en deçà d'une aventure que Gatzo semble vivre indépendamment de lui. Une même absence parentale vient alors ouvrir le récit à de

[1] *Ibid.*, p.63.
[2] *Ibid.*, p.63.
[3] *Ibid.*, p.121.
[4] *Ibid.*, p.32. C'est nous qui soulignons.

nouvelles perspectives et Pascalet « fabuleusement embrouillé dans [ses] songes »[1] se remémore avec une grande fidélité le temps – fabuleux lui aussi – passé en compagnie de Gatzo sur la rivière. C'est bien la défaillance parentale qui renvoie l'enfant vers un temps perdu mais encore ardemment désiré. Or, crime suprême, Gatzo lui-même semble ne plus attacher d'importance à leur fugue et à leur union sacrée sur la rivière. Voici, dans son entier, l'extrait qui oriente si fortement le récit vers une rupture imaginaire :

> Malheureusement, nous en étions venus, Gatzo et moi (par suite de son attitude), à ne plus guère nous parler, comme je l'ai dit. Sa sagesse m'étonnait au point de m'indisposer un peu contre lui. Il me devenait *étranger*. J'aurais aimé évoquer les temps merveilleux de notre aventure commune et savoir ce qu'il avait fait après notre séparation. L'île, les bohémiens, notre fuite, la barque, puis notre vie, notre vie sur les bords caché de la rivière…. Plus tard le village inconnu, la fête de nuit, et, là, Savinien son grand-père, si vieux, si beau et si barbu !... Leur rencontre devant tout le village… Après, mon abandon, après, ma solitude… Ah ! que d'émouvantes journées ! que de périls et de joies ! que d'espoirs, que de rêves ! que de peines aussi et quelle attente ! Car j'avais attendu Gatzo, Gatzo perdu pendant des mois[2]…

Ici encore, Gatzo fait figure d'*étranger*, et le terme est très fort pour un frère choisi, élu, créé ! Cependant, que nous dit ce résumé très condensé du précédent chapitre de leurs aventures, si ce n'est qu'une nouvelle fois Pascalet n'est pas en mesure de comprendre ce qui, irrémédiablement, l'a séparé de son double ? Car il manque bien sûr l'évocation d'une fillette, une certaine Hyacinthe, à ce souvenir nostalgique. Pascalet entretient une forme d'amnésie amusante à propos de ce personnage central. C'est elle qui a brisé l'harmonie entre Gatzo et lui, c'est elle qui a ramené l'enfant au monde – le village des hommes – et à sa filiation légitime – Grand-père Savinien. Tout au long du récit *Le Renard dans l'île*, Pascalet ne tiendra jamais compte de ce « détail » pourtant si lourd de sens, et c'est avec une frustration renouvelée qu'il verra Gatzo lui échapper encore, pour retrouver Hyacinthe. Cependant, le narrateur se gardera bien de rappeler qu'il s'agit là du strict renouvellement de l'antique rupture, de l'antique abandon. Pour l'heure, Pascalet s'obstine à pleurer l'ami de la rivière et à exclure Hyacinthe :

> […] j'entrais en nostalgie avec mes souvenirs… Et c'était toujours les mêmes qui me revenaient… Ceux où Gatzo était mêlé à la beauté des eaux, au mystère des rives, à la présence des bêtes sauvages, dont notre fugue et notre séjour dans les anses les plus cachées

[1] *Ibid.*, p.35.
[2] *Ibid.*, p.37.

> de la rivière avaient connu la vie lente, furtive, secrète. Ces évocations me prenaient, m'isolaient en moi-même et ne facilitaient pas ce rapprochement que je désirais[1]…

Outre le langage particulièrement amoureux dont Pascalet use pour se remémorer Gatzo, leur isolement enchanteur et le désir qu'il éprouve à se ressaisir de l'ami perdu, on relève à nouveau l'absence totale de figure féminine. Cet *oubli* montre assez bien que Pascalet aurait voulu rejouer l'union fraternelle avec le frère idéal qu'il s'était créé mais s'en voit dépouillé car Gatzo « revenu par miracle »[2], c'est-à-dire par la magie de Tante Martine, « redevenait un inconnu »[3]. Tante Martine s'accommode si bien de cette nouvelle présence imaginaire, qui vient s'ajouter à la cohorte de compagnons que la vieille dame tire du sommeil des combles, que bientôt Pascalet les découvrira, à la nuit tombée, en train de bavarder ensemble de l'aventure qui avait réuni les enfants sur l'île. C'est ainsi que l'on apprend que l'île qui les abrita jadis se nomme « l'Ile-au-Renard », selon les dires fabuleux de Tante Martine. Curieuse coïncidence quand on sait combien Gatzo et le renard, qui chaque nuit pleure sur l'aire, sont liés. Dans cet échange nocturne et secret, Tante Martine confirme d'ailleurs l'idée d'une rivière maternante, qui s'oppose à la violence virile du fleuve contre qui Martial devait lutter, dans le récit *Malicroix* : « Vous retrouvez la barque, et vogue plein vent ! Vous voilà enlevés par la rivière… Elle vous prend, elle vous cache, elle vous retient dans un bras secret, elle vous protège… »[4]. À force de s'en emparer, par la narration, par la *réécriture* en fait, on voit combien Tante Martine dérobe à Pascalet sa propre fable intime. Le narrateur, si peu belliqueux ou rancunier, dresse alors un portrait de la fabuliste qui pourrait si finement correspondre à Bosco lui-même :

> Chère vieille femme imaginative !... Au fond, elle devait rester inconsolable de n'avoir pas, dans son jeune âge, vécu une telle aventure et, pour s'en consoler, devenue vieille, elle l'évoquait avec une intense émotion qui la lui faisait vraiment vivre, afin d'y participer, avec nous, aux joies, aux terreurs, aux mystérieux espoirs de l'enfance, qu'elle avait perdus, mais qui la hantaient[5]…

Reste qu'à son tour, c'est bien Pascalet qui semble y perdre une part de sa propre enfance ! Au demeurant, la nouvelle alliance de Tante Martine et de Gatzo entraîne le récit vers un point crucial qui doit bientôt nous ramener à la figure de Hyacinthe : la vieille dame croyante veut que Gatzo apprenne l'histoire biblique et prie pour son grand-père décédé, ceci bien sûr en vue

[1] *Ibid.*, p.38-39.
[2] *Ibid.*, p.38.
[3] *Ibid.*, p.38.
[4] *Ibid.*, p.47.
[5] *Ibid.*, p.48.

d'adoucir l'âme sauvage du petit garçon. Or il se trouve que Gatzo se pense justement dépourvu d'âme. Une hypothèse à laquelle Tante Martine ne peut adhérer, mais qui n'est pas sans rappeler le destin qui s'abat sur les enfants dérobés par les dangereux Caraques. Hyacinthe et Gatzo ont bien cela en commun et déjà, par ce biais mystérieux, le texte appelle à la réunion de leurs deux figures. Sans tarder, le récit rétablit la présence du vieux mage Cyprien en son sein, présence qui laisse Gatzo en proie à « une terreur noire »[1]. Pour échapper à la peur fondamentale que véhicule le vieux mage, la maison de frère Théopiste offre un bon refuge et les enfants s'y rendent en croyant échapper, par l'étude, à l'oppressante présence suprahumaine. Cependant, le maître de ces classes peu ordinaires transmet finalement aux enfants la connaissance d'une terrible fable, celle d'un renard tué qui ne trouve pas la paix. Une fable que Pascalet, Gatzo, Cyprien et Hyacinthe vont s'empresser de poursuivre, sur les rivages de la bien nommée Île-au-Renard. On sera sensible ici à la réunion provisoire des deux jeunes garçons, que permet l'ouverture d'une nouvelle aventure, savamment insinuée par Tante Martine et frère Théopiste. Le narrateur bosquien retrouve alors les marques qui sont les siennes et s'empresse de mêler rêveries à « réalité ». Pascalet et Gatzo sont à nouveau complices dans leur inquiétante quête du renard, qui chaque nuit glapit et proclame sa détresse devant le Mas-du-Gage. Une quête *mineure* – si l'on peut se permettre de hiérarchiser les quêtes qui mettent les personnages bosquiens en mouvement – va s'engager pour Gatzo :

- […] le renard pleure… Et il est malheureux, s'il pleure…
- Mais s'il pleure, Gatzo, pourquoi ?
- Ça, Pascalet, je n'en sais rien. Mais il faudra que je le sache, un jour ou l'autre[2].

La quête du renard exclut finalement Tante Martine de leur duo recomposé car, bien qu'elle soit particulièrement disposée à voir l'invisible, la vieille dame ne voit jamais la bête, à la différence de Pascalet et Gatzo qui retrouvent ainsi un peu de leur suprématie d'enfants. « […] malgré son expérience du surnaturel, elle se déclarait elle-même impuissante à le déceler là où il se cache, et à le combattre là où il surgit »[3], or Gatzo s'est justement engagé à « découvrir » et à « combattre ». Voilà qui nous libère opportunément de l'influence magique de Tante Martine sur le récit de Pascalet, et voilà, surtout, qui offre au petit personnage de quoi faire son propre chemin. Frère Théopiste a beau faire jaillir le paradis originel de ses leçons d'histoire biblique, Cyprien rôde et hante de ses larges empreintes de pieds nus le jardin bien

[1] *Ibid.*, p.55.
[2] *Ibid.*, p.75.
[3] *Ibid.*, p.78.

réel où les deux garçons cultivent des laitues[1]. Et ce sont les empreintes fascinantes du grand homme qui gardent finalement l'attention des garçons. « […] ce pied nu et énorme, enfoncé entre deux salades, qu'annonçait-il ? »[2], s'interroge finement Pascalet. Pour le lecteur qui connaît *L'Enfant et la rivière*, cette empreinte annonce l'île et donc le début de la véritable aventure. Mais Bosco veut pousser plus avant le jeu de résonance qui s'installe entre ses œuvres dédiées au jeune lectorat, en liant à nouveau l'aventure de Pascalet à celle de Constantin : une lettre « datée de Pierrouré » et signée des « cousins Gloriot, Grand-père Saturnin, Grand-mère Saturnine, et leur petit fils »[3], arrive au Mas-du-Gage pour narrer un malheur : la terrible disparition de leur petite servante, arrachée de leur mains par les Caraques voleurs d'enfants. Caraques évidemment menés par un « vieux sorcier qui arrivait des colonies »[4]. Les Saturnin demandent ainsi l'aide des Boucarut pour retrouver la fillette, Hyacinthe, et n'omettent pas de souligner que le vieux mage qu'ils accusent du rapt de Hyacinthe avait « fait étrangler un renard par un serpent énorme, un serpent qui obéissait à sa voix, à son geste »[5]. Le renard y a perdu sa chair mais son âme vit encore et « cherche un corps pour y revivre… »[6]. Aucun élément fantastique ne saurait plus manquer à Pascalet et Gatzo pour vivre la nouvelle aventure que promet l'île, mais cette fois, c'est bien Gatzo qui en est le moteur. Car une fois encore, il est le seul à se soucier profondément du sort d'une jeune fille en danger. C'est lui qui fait le lien, en supposant que la petite fille enlevée par le mage risque de se voir pénétrer par l'âme errante du renard. D'expérience, il sait que les Caraques lui ont volé son âme comme jadis ils tentèrent de lui retirer la sienne. Ici, Gatzo donne aux souvenirs du récit *L'Enfant et la rivière* un nouvel éclairage. Le lecteur ignorait pourquoi les Caraques fouettaient un enfant ligoté. Voici l'explication, donnée par Gatzo : « Ils me battaient, parce que je leur tenais tête, et qu'ils n'arrivaient pas à m'arracher mon âme… »[7]. La fillette sans doute n'aura pas su leur opposer tant de résistance et se trouve alors en danger. Gatzo insiste, devant Pascalet ahuri : « On pourrait sauver cette fille, peut-être… »[8]. Mais Pascalet de répondre « Pour une fille je ne ferai rien… »[9]. Aucun échange ne pourrait mieux illustrer les postures psychiques opposées qui maintiennent les deux garçons de chaque côté d'un irréconciliable miroir. En Bâtard réaliste

[1] La scène qui renouvelle, comme dans l'anse cachée de *L'Enfant et la rivière*, la fascination pour les empreintes sur le sol se situe à la page 93 de notre récit. De la même manière que les empreintes presque animales découvertes jadis par Pascalet, celles-ci entraînent également les enfants sur l'île.
[2] *Ibid.*, p.99.
[3] *Ibid.*, p.100.
[4] *Ibid.*, p.102.
[5] *Ibid.*, p.103.
[6] *Ibid.*, p.103-104.
[7] *Ibid.*, p.113.
[8] *Ibid.*, p.113.
[9] *Ibid.*, p.113.

accompli, Gatzo tenterait l'impossible pour une fille, quand Pascalet, Enfant trouvé, ne s'y engagerait pour rien au monde !

On comprend désormais parfaitement comment, et surtout pour quoi, le jeune sauvage Gatzo doit rompre avec l'enfant qui l'a créé pour suivre sa propre obsession, accomplir sa propre quête onirique, et ainsi entrer de plain-pied dans le personnel bosquien. Gatzo s'échappe quotidiennement, pour n'apparaître qu'aux repas et passe ses nuits solitaires et vagabondes à organiser sa mission chevaleresque : tuer l'âme errante du renard, à mains nues, pour sauver la fille. Un nuit, il entraîne Pascalet à sa suite et c'est sous son regard que Gatzo prend son envol et rompt définitivement les liens de leur antique compagnonnage. Le narrateur rappelle l'importance de l'éclairage sous lequel se joue une telle « scène »[1], et confirme l'idée que les rêveries du double imaginaire tirent en partie leur puissance des lueurs fantomales de l'astre lunaire :

> Ainsi nous continuions à rêver, et ce n'était pas la lune montante en train de glisser sur les bois et d'illuminer l'île qui pouvait nous tirer de ce mirage. Elle y apportait au contraire sa part magique de clarté[2].

Et pour répondre à cette clarté *magique*, voici qu'apparaît « une sorte de clarté humaine »[3], « issue de l'ombre »[4]. Le lecteur connaisseur des tableaux bosquiens voit se détacher de l'ombre la silhouette de la petite Hyacinthe avant même que le narrateur ne poursuive :

> Cela devint un être encore flou, mais qui s'élevait peu à peu aux formes d'une créature doucement hésitante et cependant déjà définissable… C'était l'enfant que nous attendions de la nuit, la fille innocente et sans âme qu'avait enlevée, à vingt lieues de là, le vieil homme dont *nos* parents nous avaient révélé l'existence étrange et les maléfices… […] Vêtue d'une longue chemise blanche, à chaque pas, elle déplaçait de la lumière. […] On eût dit que l'enfant sans âme était devenue la lune elle-même[5].

On remarque ici le traitement profondément onirique de la créature qui émerge de la nuit, traitement qui appuie l'hypothèse qui nous fera bientôt traiter la petite fille en compagne imaginaire. Son apparition, dans la même clairière et dans les mêmes circonstances

[1] *Ibid.*, p.134.
[2] *Ibid.*, p.134.
[3] *Ibid.*, p.135.
[4] *Ibid.*, p.135.
[5] *Ibid.*, p.135-136. C'est nous qui soulignons. Le possessif rappelle ici que Pascalet voit à nouveau en Gatzo un frère.

merveilleuses, rappelle immanquablement la découverte et la libération de Gatzo par Pascalet. D'ailleurs Hyacinthe, comme jadis Gatzo, se trouve en ces lieux magiques pour être sauvée également. Seulement, on le sait, ce n'est pas Pascalet qui saurait s'en charger. Pascalet qui, au demeurant, ne se trouve au cœur de cette « scène » que pour renouer avec son compagnon imaginaire à qui il attribue à nouveau le statut de frère, en parlant de *leurs* parents. Le narrateur retourne sur l'île pour tenter d'y renouveler une harmonie du double malheureusement perdue, alors que Gatzo s'y rend pour emprunter ses propres sentes merveilleuses.

Étonnamment, le narrateur décrit « l'événement »[1] en termes exaltés, bien qu'il soit farouchement réticent à l'envoûtante Hyacinthe. Mais il tente de faire corps avec la passion montante de Gatzo pour la petite apparition et offre une émotion miroir à celle de Gatzo. C'est pour cela sans doute qu'il emploie un « nous » fédérateur – mais insuffisant :

> […] elle entrait dans une immobilité extraordinaire et, insensible à tout, même à l'absence de ce qu'elle était, elle offrait le visage le plus pur. Sa vaine apparence atteignait soudain à l'inhumaine extase de l'indifférence… Fascinés *nous-mêmes* par cette vision, *nous* ne bougions pas plus que l'étrange enfant privée de désir[2]…

Le tableau qui fige ainsi nos trois personnages se trouve interrompu par le glapissement du « renard-fantôme »[3] et par la réaction immédiate des Caraques, qui accourent, armés de fusil, pour protéger la petite fille de la possession maléfique. Pourtant, ni leurs coups de feu ni ceux de Bargabot – tireur hors pair – ne peuvent atteindre l'âme errante du renard. Gatzo devra s'en saisir à bras le corps, et au péril de sa vie. Car si le renard s'empare de son corps, Gatzo sait qu'il deviendra « un renard dans l'homme, une bête… »[4]. Une telle aliénation fait sans doute froid dans le dos et néanmoins, elle semble moins dégradante que celle qui avait vu le petit sauvage « s'harnacher » comme un petit santon. La transformation mortifère qui ferait de Gatzo, en cas d'échec, un « renard dans l'homme »[5], nous semble bien plus proche de la nature profonde du personnage. Leur association conserverait à Gatzo les traits qui lui sont propres et qui rencontrent déjà la symbolique du renard :

[1] *Ibid.*, p.134.
[2] *Ibid.*, p.137-138. C'est nous qui soulignons.
[3] *Ibid.*, p.142.
[4] *Ibid.*, p.149.
[5] On sera sensible ici à la très poétique formule qui glisse du *Renard dans l'île* au « renard dans l'homme ». Le titre du récit prend ici une tournure plus symbolique.

> Indépendant mais satisfait de l'être ; actif, inventif mais en même temps destructeur ; audacieux mais craintif ; inquiet, rusé et pourtant désinvolte, il incarne les contradictions inhérentes à la nature humaine[1].

L'image est déjà parlante, mais c'est sans compter le commentaire qu'ajoutent les auteurs du *Dictionnaire des symboles,* et qui saura faire vivement écho à nos propos sur le personnage de Gatzo : « Réfléchissant comme un miroir les contradictions humaines, le renard pourrait être considéré comme un double de la conscience humaine »[2] Aussi Gatzo ne serait-il que peu défiguré, s'il devait se voir transformé en renard, une bête que par bien des aspects il est déjà ! Gatzo répond à l'appel déchirant du renard qui s'éloignait vers la rivière, et voici la scène qui, dans l'eau, les oppose, et où les jeux de miroir deviennent abyssaux :

> Un corps avait passé par-dessus les roseaux d'un bond élastique, et déjà Gatzo trouait le courant. A grand coups de bras et d'épaule, il fonçait, refoulant les flots, vers la bête qui se hâtait. Bête vivace et avide de mordre !... En entendant le bruit de ce corps qui nageait vigoureusement, elle se retourna, devina l'ennemi, tira son museau de l'eau noire et prit le courant de travers… […] Gatzo avec fureur arriva sur elle, l'empoigna au cou. D'un tour de rein elle se dégagea et mordit. Gatzo cria. Un tourbillon les ramena vers l'île… La bête plongea et dut toucher Gatzo au ventre, car il cria encore. A son tour il plongea… […] L'eau bouillonna. La tête de Gatzo reparut… Quelle horreur ! Le renard se serrait contre sa gorge. Mais, lui-même, de sa main gauche, serrait le museau de la bête et, de sa droite, il essayait de l'étouffer. Elle se tordait de colère, résistait diaboliquement. […] Enfin Gatzo réussit à tordre le col du renard en arrière. Le corps de la bête fit un soubresaut. Une brusque convulsion l'agita. Juste à ce moment, de la barque, partit un coup de feu… Gatzo gémit, lâcha la bête. Ils coulèrent instantanément. L'eau passa sur eux et tout disparut[3].

La barque d'où par le coup de feu assassin qui vole la victoire à Gatzo est celle des Caraques qui emportent avec eux la fillette poursuivie par l'âme du renard. Par leur faute, Gatzo n'a pas pu achever sa tâche. Et par leur faute, ou grâce à elle, la quête de Gatzo ne peut prendre fin. L'enfant touché est sauvé de l'eau par Bargabot, comme le fut jadis Pascalet. Le jeune narrateur n'a, on le voit, qu'un rôle de spectateur dans le terrible combat qui s'est joué sous ses yeux ; il reste symboliquement sur la rive. Ce phénomène, qui montre que Pascalet n'est plus en mesure de sauver Gatzo, réaffirme une désunion que la traque du renard sous le clair de lune

[1] Jean Chevalier ; Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, éd. Corrigée, 1982. À l'entrée « renard » page 806, nous rencontrons cette citation tirée de GRIP, *Le renard pâle*, tome I, *Le mythe cosmogonique*, Paris, 1965, p.52.
[2] Jean Chevalier ; Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op.cit*. p.806.
[3] *Ibid.*, p.165-166.

avait initiée. Voici comment Pascalet avait par avance perdu la *trace* de son compagnon, en tentant malgré tout de le suivre :

> A chaque instant je craignais de le perdre. Il allait plus vite que moi et je n'osais l'appeler. […] – Hé ! Gatzo, où es-tu ? Attends-moi, je viens. Mais pas de réponse. Je renouvelai mon appel, oh faiblement, car j'avais peur… Gatzo ne pouvait être bien loin… Il devait m'attendre. Or il se taisait. […] Et soudain je compris que j'étais seul[1].

Pascalet est bel et bien seul, réduit pour ainsi dire à sa seule identité. Mais Gatzo entre définitivement dans la peau non pas d'un renard mais d'un véritable personnage bosquien. Car, non content d'être désormais marqué au fer rouge de l'obsession pour une Ombre féminine intouchable, comme peut l'être tout narrateur bosquien, Gatzo, rendu difficilement à la vie par une longue convalescence, entre désormais dans la « race du délire ». Ces mots empruntés à Martial, le narrateur de *Malicroix*, peuvent aisément s'appliquer au personnel bosquien dans son entier, ou presque. La convalescence et les portes du délire qu'elle entrouvre sont des thématiques puissantes des rêveries bosquiennes, et les personnages les plus éminents n'y échappent guère. Pascalet tient désormais le rôle de garde-malade auprès d'un Gatzo littéralement transformé ; lui qui ne rêvait pas, lui qui ne s'occupait que de gestes et de pensées *utiles*, le voici qui surpasse son maître :

> […] cet air n'adoucissait pas l'indéfinissable tristesse qui ralentissait sa convalescence. Il rêvait plus qu'il n'eût fallu, et, même pour moi qui n'étais que songes, ces excès d'absence dans une autre vie que la nôtre m'inquiétaient autant que Tante Martine[2].

Pascalet est d'autant plus désappointé que le rêve qui accapare l'esprit de Gatzo, c'est « la fille » qui n'est pas morte et dont l'âme est cachée « dans un arbre, peut-être… »[3]. Gatzo affirme vouloir trouver cette âme et la rendre à la fillette dont il est, évidemment, passionnément épris. Inutile de préciser que Pascalet ne l'entend pas de cette oreille et déclare, péremptoire : « Laissons-la vivre, et restons tranquilles ici, tous les deux »[4]. Son entêtement aveugle à vouloir faire perdurer une situation qui déjà n'est plus, et son incapacité à *suivre* Gatzo dans une posture psychique et une quête amoureuse qui le dépassent, montrent un jeune Pascalet figé, là où Gatzo est en pleine expansion. Et nous comprenons, selon le prisme de notre analyse, que si « l'esprit

[1] *Ibid.*, p.161-162.
[2] *Ibid.*, p.170.
[3] *Ibid.*, p.171. L'arbre qui retiendrait prisonnière l'âme de Hyacinthe doit nécessairement se trouver sur l'île, comme l'affirme Gatzo face à un Pascalet dubitatif : « dans l'île, voyons ! à quoi bon ailleurs ? » (p.149).
[4] *Ibid.*, p.170.

de Gatzo était hanté »[1] par une obsession nommée Hyacinthe, c'est que Gatzo n'est plus le simple reflet que Pascalet avait tiré des eaux de la rivière. Le personnage a enfin entamé un *devenir* qui rompt d'avec son créateur. Pour mieux marquer encore cette irréconciliable rupture, les deux enfants finissent par se battre, suite aux nombreuses provocations de Gatzo qui cherche à ne plus être aimé de Pascalet. L'affrontement fera couler le *sang* de Gatzo[2] – preuve qu'il est désormais fait de chair – et disparaître l'ami d'autrefois : « Ce fut cette nuit-là qu'il quitta pour toujours le Mas-du-Gage »[3], et Pascalet, abandonné, n'osa plus jamais s'évader « sur le sentier de la rivière »[4]. Les pas de Gatzo sont, eux, irrévocablement engagés sur les sentes de Hyacinthe.

Et nous suivons désormais ce nouveau personnage de Gatzo, dans le récit *Pascalet*, où il effectue un retour tardif mais néanmoins très significatif.

2. *Pascalet.*

Publié cette même année 1956, le récit *La clef des champs*, rebaptisé *Pascalet*, propose de retrouver l'univers du jeune narrateur bien connu dont le récit porte le nom. Pascalet est désormais âgé de quatorze ans et rencontre les difficultés de la pension : la réclusion, la promiscuité, le froid, la faim. Le Mas-du-Gage et sa campagne ensoleillée font ici encore figure de paradis perdu, et la faute en incombe inévitablement aux instances parentales qui, toujours absentes, ont abandonné l'enfant aux soins tout relatifs du pensionnat, y compris durant les vacances scolaires où l'enfant reste seul à ne pouvoir compter sur aucun entourage familial. Le ton d'une *enfance de fer* est plus marqué ici, pour Pascalet, que dans l'ensemble des autres récits qu'il mène. Si notre propos ne se centre plus sur la rugueuse réalité d'une enfance ferreuse qu'il faut fuir par le truchement de la rêverie, nous nous permettons néanmoins d'en donner quelques détails. Ceux-ci permettront de mettre en relief le retour de Gatzo dans l'univers de Pascalet. Le jeune narrateur est très visiblement en souffrance ; isolé et rêveur, on eût pu s'attendre à le voir appeler de ses vœux le retour du petit sauvage. Pourtant, à la différence des récits *L'Enfant et la rivière* et *Le Renard dans l'île*, Gatzo n'entre pas en scène sur la demande expresse d'un enfant solitaire qui a fondamentalement besoin de son *autre* intime, son double, son frère. La nostalgie des temps fabuleux passés en compagnie du garçon sauvage sur la rivière est, on le verra, toujours très forte chez Pascalet. Cependant, ce frère perdu n'offrira jamais à

[1] *Ibid.*, p.173.
[2] La scène se situe à la page 183.
[3] *Ibid.*, p.183. Le lecteur a désormais l'habitude de se méfier des « toujours » et « à jamais » d'un auteur qui joue si volontiers au retour du même ! La même année 1956, le lecteur pourra retrouver Gatzo au Mas-du-Gage, mûrit de quelques années, dans le récit *Bargabot*.
[4] *Ibid.*, p.183.

Pascalet le réconfort de véritables retrouvailles. Cette mutation dans la structure du récit montre que le personnage de Gatzo ne peut plus subir le même traitement narratif, malgré la similitude des situations proposées. Pour le comprendre, nous ouvrons donc brièvement l'analyse de ce récit par la situation physique et psychique de Pascalet, bien avant que Gatzo ne fasse retour.

Pascalet ne mâche pas ses mots pour dresser le tableau terrible des années collège :

> Alors j'étais, comme tout le monde, au collège. Et à l'internat. Je m'y morfondais. […] Au réfectoire, c'était pis. On passait son temps à mâcher tristement de l'étoupe. […] D'où une mélancolie viscérale qui faisait la peau verte, le regard bilieux, le gosier amer. […] Au dortoir, c'était pis. Je n'y dormais pas. Je n'ai jamais pu dormir en chambrée. La vie commune m'est parfaitement insupportable. […] J'avais donc horreur des dortoirs. Les nôtres étaient vastes, bas, inconfortables. Ils sentaient les vieux murs, salpêtrés sous la chaux, et la literie de fer la plus triste, celle que tous les ans on désinfecte. L'hiver, on y gelait. Jamais de ma vie je n'ai eu si froid. […] Affreux souvenir[1] !

L'enfant n'a pas quitté sa posture rêveuse et s'imagine, pour distraire ses insomnies, que le veilleur est une « Ombre »[2] capable de « voir ce que nul ne voit »[3], une ombre sortie du « Purgatoire »[4], une « âme errante en pénitence »[5]. Un être fantomal muni d'un objet « magique », une « clef »[6] pour « l'énorme serrure »[7] qui retient l'enfant captif. On comprend dès ce passage pourquoi le récit eût pu s'intituler *La clef des champs*. L'univers carcéral est si bien mis en scène qu'il n'appelle qu'à une nouvelle fugue, dont on sait le héros coutumier. Mais comment faire, face à l'Ombre qui manie d'une main de fer la clef inaccessible de la liberté ?

L'univers bosquien si riche en eaux merveilleuses s'alourdit ici d'une insupportable humidité qui pénètre l'âme. On y trouve une antithèse parfaite aux eaux dormantes si bénéfiques de la Durance qui entourait de ses bras protecteurs l'insularité du couple d'enfants :

> L'eau dégoulinait sur les vitres sales. […] L'humidité suintait des murs, et l'on devinait sous la pluie douceâtre tous ces toits de la ville en argile poreuse où l'eau s'infiltrait. Rien n'est plus poignant que d'imaginer tout une ville humide, en hiver, au lever du jour[8].

[1] *Pascalet*, « Bibliothèque blanche », Gallimard, édition illustrée 1968, p.95-96.
[2] *Ibid.*, p.99.
[3] *Ibid.*, p.99.
[4] *Ibid.*, p.100.
[5] *Ibid.*, p.100.
[6] *Ibid.*, p.101.
[7] *Ibid.*, p.101.
[8] *Ibid.*, p.104.

Nous ne manquons pas de noter qu'il s'agit en fait d'une eau des villes, et l'on sait combien la ville s'oppose en tous points à la fabuleuse campagne, dans les récits d'enfance de Bosco. Aussi l'eau se teinte-t-elle des nuances grisâtres et monotones de la cité, toujours prête à ensevelir le rêveur. L'encre des études y enlise à la manière d'un bourbier : « Les vieux encriers de plomb mou contenaient un limon violet qui sentait l'aniline »[1]. Une fois encore, le récit ne manque pas d'évoquer les saisons, qui correspondent si bien aux saisons de l'âme : l'hiver est omniprésent durant la claustration de Pascalet, qui précise : « matin de printemps ne hante guère ces prisons de l'âme, et l'été moins encore »[2].

De fait, Pascalet est hanté par les souvenirs d'un été à jamais révolu et, dans son mal être, l'enfance trouve refuge, comme à son habitude, dans de vastes rêveries :

> Ainsi je souffrais. Je broyais du noir, partout où j'étais je me trouvais mal et, quand le mal devenait intolérable, je m'évadais, en me bâtissant une autre vie, en d'autres lieux, par la puissance des imaginaires. Ceci n'a rien de singulier. Les gens de ma nature en font tous de même[3].

Grâce à ses rêveries, Pascalet échappe en partie à l'univers carcéral et connaît les « délices » d'un paradis artificiel que son imagination déploie. Le lecteur qui connaît Pascalet attend sans doute avec la même avidité de retrouver la campagne du Mas-du-Gage et ses étés ensoleillés. De retrouver, aussi, l'aventure qui se joue toujours avec l'ami Gatzo. Voici que Pascalet, dans ses rêveries, l'évoque de plus en plus clairement :

> […] de gracieuses figures l'invitaient aux jeux, aux plaisirs, aux aventures triomphantes. Du fond de mon enfer, par dégoût des ombres stagnantes, j'aspirais dramatiquement au paradis perdu. Car il existait. J'en avais connu les délices. […] J'étais exilé du logis, du jardin, des eaux, du ciel. Et plus dur était mon exil, plus chers m'étaient ces lieux inoubliables[4].

Le narrateur jouit pour ainsi dire de la violence de la réalité, pour mieux y opposer la puissance des rêves et c'est une fois encore l'aventure sur les eaux de la rivière, et le compagnonnage avec Gatzo qui fait figure de rêverie suprême. Un parfait résumé de *L'Enfant et la rivière* est à nouveau donné au lecteur, de la même façon que *Le Renard dans l'île* en avait rappelé les détails. Ici encore, notre intérêt se porte tout particulièrement sur l'absence de la

[1] *Ibid.*, p.105.
[2] *Ibid.*, p.105.
[3] *Ibid.*, p.108.
[4] *Ibid.*, p.112.

petite Hyacinthe dans le souvenir de Pascalet. Cette amnésie, volontaire ou non, nous avait amusé dans le récit du renard ; elle est encore plus étonnante dans ce récit qui s'est volontairement situé après *L'Enfant et la rivière* et *Le Renard dans l'île*. Combien de fois encore Hyacinthe devra-t-elle apparaître et changer le cours de l'histoire, pour que Pascalet en tienne compte ? Est-ce seulement possible ? Voici les souvenirs si vivaces et si fragmentaires de notre narrateur. Dans « une sorte de rêve »[1] il se revoit :

> Au bord des eaux dans une barque. Ces eaux, une puissante et farouche rivière. Plus loin, une île. Le courant m'emporte, j'aborde. Me voilà égaré, sans secours. J'erre dans l'île. Et c'est là que, la nuit, je rencontre Gatzo autre enfant perdu… D'où vient-il ? Mais qu'importe ? Tous les deux nous fuyons, nous retrouvons la barque, et nous allons, très loin de l'île, nous cacher tout au fond d'une anse, sur des eaux calmes, au milieu des arbres et des murailles de roseaux. Là, pendant un mois, nous vivons tous deux d'une vie merveilleuse, parmi les oiseaux innombrables et familiers. Personne ne le sait. Ce sont les plus beaux jours de mon enfance. Et quel ami !... Mais Gatzo, un soir, disparaît. Le braconnier Bargabot me découvre et me ramène à la maison, chez Tante Martine. On me pardonne, je redeviens sage, et je rêve… Je rêve sans cesse, je rêve au Jardin lacustre, à l'ami perdu[2].

De Hyacinthe, nulle trace. Du départ de Gatzo, nulle raison. Le souvenir est une matière meuble, surtout lorsqu'il est fictif ! Et le souvenir s'est tant et si bien propagé dans le cœur de l'enfant qui l'évoque à l'envi, que de quinze jours, la fugue heureuse de jadis dure désormais un mois plein ! Pascalet poursuit son souvenir en évoquant le retour de Gatzo au Mas-du-Gage et son adoption par la famille Boucarut. « Un an d'amitié »[3] où « toute la maison est heureuse »[4]. Le narrateur semble s'en convaincre lui-même car, si tout allait pour le mieux, qu'est-ce qui a pu briser l'harmonie familiale ?

> Hélas ! sans crier gare, encore une fois, Gatzo disparaît. On le cherche en vain, très longtemps, partout. Mais c'est bien fini cette histoire. Désormais il est inutile de l'attendre[5]...

Pourtant, que fait Pascalet sinon attendre, inlassablement, le retour d'un éternel été ? Bien que les études de lettres, et surtout le maître Aristide de Cabridolles, offrent à Pascalet des

[1] *Ibid.*, p.113.
[2] *Ibid.*, p.113.
[3] *Ibid.*, p.114.
[4] *Ibid.*, p.114.
[5] *Ibid.*, p.114.

joies certaines, il n'en est pas moins reclus et souffrant. Le secours d'un tiers est une nouvelle fois attendu et qui, sinon son « propre frère de lait »[1], pouvait venir secourir Pascalet en l'absence de Gatzo ? Voici donc Léon, tout nouveau personnage dans l'univers de Pascalet. Il est, nous dit-on, le fils de sa nourrice Julie. Pascalet croise miraculeusement le jeune Léon, ce frère bien opportun, lors de la sortie scolaire qui marque la fin du règne de Monsieur Aristide de Cabridolles, brillant professeur de lettres classiques, renvoyé pour ses extravagances. Pascalet en perdant Aristide perd son seul allié au collège et, d'un même mouvement, rencontre un précieux et puissant allié extérieur, en la personne de Léon, immédiatement décidé à sauver l'enfant reclus. « Foi de Léon ! on combinera »[2]. La combine, c'est la fuite, la fugue, que Léon orchestre avec brio en soûlant de vin lourd le veilleur fantomal, celui qui détenait justement la « clef des champs ». Nous passons rapidement sur les événements de la fugue, et l'aide conjuguée de Léon et de sa mère Julie, qui cachent Pascalet dans des combles, avant de lui rendre tout simplement son « paradis », le Mas-du-Gage déserté par les parents Boucarut : « Je regagnai les Lares paternels, au « Mas du Gage », le 15 juillet dans la nuit »[3]. Quelle autre saison que celle de l'été pouvait rendre à Pascalet son Paradis ? On le comprend, Gatzo ne pouvait pas apparaître à la pension du collège, d'où l'intervention miraculeuse d'un autre « frère ». En revanche, on le sait, Gatzo hante volontiers l'aire magique qui s'étend devant le domaine familial. Son retour mystérieux retient désormais toute notre attention.

Le Mas-du-Gage, pour Pascalet, c'est « le monde de [son] âme »[4], au « goût sucré »[5] et paisiblement baigné de soleil. Mais plus encore qu'un paradis d'arbres fruitiers et de campagne fraîche, c'est un lieu habité d'une « indéfinissable présence »[6]. Pascalet précise :

> Dès mon enfance, qui fut solitaire, ce témoin inconnu m'avait hanté. Je le retrouvais maintenant. Bien que moins tendre aux illusions et déjà de raison amère, j'avais conservé ce sens du secret et une familiarité quelquefois obsédante avec d'étranges créatures que je confondais aux rochers, aux arbres et aux eaux cachées[7].

Bien que Pascalet ait pris de l'âge et inévitablement acquis « une raison amère », il est resté fasciné par le compagnonnage imaginaire avec d' « étranges créatures » liées aux arbres, aux roches et aux eaux comme le sont Gatzo, au visage de pierre, l'ami tiré des limbes, et la

[1] *Ibid.*, p.128.
[2] *Ibid.*, p.128.
[3] *Ibid.*, p.137.
[4] *Ibid.*, p.140.
[5] *Ibid.*, p.140.
[6] *Ibid.*, p.140.
[7] *Ibid.*, p.141.

petite Hyacinthe dont l'âme fait corps avec un arbre ! La narration appelle immanquablement leur retour, ici. La page confirme cette attente : « Et Gatzo, qui me fut, pendant quelques mois, comme un frère. Disparu, Gatzo !... Quel regret !... »[1]. Les lieux du Mas sont déserts depuis la mort de Tante Martine, que Pascalet évoque à plusieurs reprises avec un regret égal à celui de la perte de Gatzo. Mais les lieux solitaires sont aux enfants bosquiens des paradis à repeupler. Le pavillon de « Micoulet », tout près du puits – c'est-à-dire de la source ! – abritera bientôt deux figures bien connues. Pascalet se tient dans l'attente obsessionnelle d'un événement et, dit-il, « C'est pourquoi je plaçais dans ce verger abandonné des hommes le lieu des merveilles futures dont ma vie solitaire et encore sauvage déraisonnablement créait les signes »[2]. Le Mas solitaire se peuple d'êtres fictifs et l'on croit voir Pascalet repeupler un souvenir, tant l'extrait qui va suivre retravaille une scène maintes fois rencontrée dans les récits du narrateur. Nous pourrions le situer aussi bien dans *L'Enfant et la rivière* que dans *Le Renard dans l'île* :

> Mon désir d'attirer des êtres fictifs et la puissance habituelle de mes rêves enfantaient ces bêtes prudentes, ces humains méfiants qui rôdaient tout autour du Mas, sans oser se risquer sur l'espace trop blanc de l'aire, où ils eussent été tout à coup dramatiquement en danger. J'en étais arrivé à mêler si bien les vrais mouvements de la nuit à ceux que j'y créais par ma propre pensée que je n'aurais pas distingué, d'un pas imaginaire, un pas réel, sur les cailloux du chemin creux. Ce fut donc sans étonnement que je vis s'avancer vers moi l'apparition[3].

Une forme d'abord hésitante puis plus humaine qui n'est autre que Gatzo en personne. Pascalet suppose avec clairvoyance : « Ne voyais-je pas un de mes fantômes habituels ? »[4]. Gatzo dit s'être, depuis la veille au soir, caché « dans l'enclos de Micoulet »[5] et s'étonne de ne trouver aucun entourage familial autour de Pascalet. Pourtant, il refuse de rejoindre Pascalet dans le Mas et préfère poursuivre son existence secrète dans l'enclos, au grand étonnement de Pascalet qui croyait son frère rentré à la maison. Il ne s'agit finalement pas d'un temps retrouvé et Gatzo impose une nouvelle règle à leurs rencontres : elles n'auront lieu que de nuit, sur l'aire qui s'étend devant le Mas. Ainsi s'installe une nouvelle attente de Pascalet, qui confie : « La journée s'écoula sans que Gatzo parût. J'attendis la nuit avec impatience »[6]. Pourtant, Gatzo gène Pascalet dans son entreprise de vie clandestine, au Mas. Car l'enfant fugueur est recherché

[1] *Ibid.*, p.142.
[2] *Ibid.*, p.143.
[3] *Ibid.*, p.148.
[4] *Ibid.*, p.149.
[5] *Ibid.*, p.150
[6] *Ibid.*, p.152.

et ses acolytes, Julie et Léon, craignent qu'il ne se fasse prendre. Ainsi, la présence de Gatzo prend finalement une autre teinte quand la nourrice détecte une « odeur d'homme »[1], dans les parages de Pascalet. Si Gatzo avait, dans le précédent récit, gagné le statut d'enfant de chair et de *sang*, le voici pourvu d'une odeur. S'il n'est plus une Ombre tirée des songes de Pascalet, il devient envahissant, et d'un manque l'on passe à un trop plein :

> Alors que ma position de fugitif recélait déjà des dangers, l'intrusion de Gatzo dans cette existence illégale rendait plus angoissante ma vie clandestine. Jusqu'alors j'en avais joui, parce qu'elle était *romanesque*. Maintenant et soudain, *à cause de Gatzo*, elle devenait alarmante. J'en conçus contre lui une défiance indéfinissable. Tout devint suspect et je pris garde à tout[2].

On remarque ici que la toute nouvelle *défiance* de l'enfant vis-à-vis de Gatzo entraîne effectivement de plus en plus de secrets, de cachoteries et finalement, *d'indépendance*. Gatzo devient pour Pascalet un « compagnon invisible » sur lequel il n'a plus le contrôle. Il confirme « je ne pensais plus à Gatzo sans malaise »[3]. Malaise qui sans doute peut être partagé par le lecteur, tant ce retournement de situation affective est troublant, chez Pascalet; on le connaît presque épris de Gatzo. Ce rejet ne lui ressemble guère, ou alors est-ce une conséquence néfaste de sa maturation, de l'acquisition de sa « raison amère » ? En fait, si Pascalet se détourne si soudainement de l'ami de toujours, ce n'est pas tant pour conserver le secret « romanesque » de sa fugue au Mas, mais bien parce que son double a changé :

> Gatzo n'était plus le même. Sa fierté, sa sauvagerie s'étaient transformées en méfiance dure et sombre. J'en éprouvais du mécontentement. De là à me retirer en moi-même, il y avait si peu que je fis le pas. Je pris le parti douloureux de la dissimulation. Je commençais à surveiller Gatzo et « Micoulet »[4]

De ce point de vue, quel enfant s'est détourné de l'autre ? On songe davantage à la prise de liberté, farouche et sombre, de Gatzo, plutôt qu'à un désamour soudain de Pascalet. Gatzo pousse d'ailleurs la faute jusqu'à dérober à Pascalet une partie de ses vivres, en plus des parts que l'enfant avait déjà partagées avec son compagnon. Mais de faute, on passe à trahison, en entendant, plus tard, Gatzo affirmer à Pascalet qu'il devrait « rentrer tout tranquillement [au

[1] *Ibid.*, p.153. On notera ici que l'odeur reconnue par la nourrice est bien une odeur d'*homme*, Gatzo lui-même suit un processus de maturation, comme Pascalet, comme un garçon « réel ».
[2] *Ibid.*, p.153. C'est nous qui soulignons.
[3] *Ibid.*, p.153.
[4] *Ibid.*, p.154.

pensionnat]. Ils ne te mangeraient pas au Collège, après tout… »[1]. Gatzo, en effet, a bien changé. C'est qu'il cache sous clef un secret impossible à partager avec Pascalet, si réticent à l'envoûtement féminin. À « Micoulet » se tient enfermée une autre figure d'enfant reclus à qui Gatzo apporte le pain dérobé à Pascalet. Mais ce Gatzo-ci est « méfiant […]. Plus noir encore, amaigri, crispé, l'œil fixe, le front bas… Le même Gatzo, mais durci, presque menaçant… »[2]. Sans connaître le « secret de Gatzo »[3], qui le pousse à une telle métamorphose, nous serions tentés de voir ici glisser la figure d'ami imaginaire vers la figure pervertie et angoissante d'ennemi imaginaire. Il n'en est rien. Gatzo n'est pas un double maléfique, mais il échappe totalement à son créateur et cette désunion inquiétante produit la peur que Pascalet confie ressentir vis-à-vis de Gatzo. Pascalet décide de découvrir le secret de Gatzo ; il vole la clef cachée sous une pierre[4], et ouvre le pavillon de « Micoulet » sans oser « entrer ni jeter un regard »[5], et subitement s'endort, en plein soleil, dans l'herbe. Curieuse façon de découvrir un secret en s'en désintéressant ! Mais on sait que, dans l'univers bosquien, ces brusques accès de sommeil cachent mal la présence magique de Cyprien. Un « vieillard »[6] argenté par le clair de lune rôdait déjà autour de « Micoulet », à la page précédente. Aussi supposerons-nous que Pascalet s'endort ici de la même tragique façon que Constantin, incapable de porter secours à Hyacinthe enlevée par le mage[7], sous ses yeux horrifiés.

Et que trouve Pascalet, au sortir du sommeil, si ce n'est la figure d'une fillette hagarde, ou plutôt, sa silhouette aux contours incertains ? « La créature prenait vie et je commençais à comprendre »[8]. La créature, c'est Hyacinthe, évidemment, bien qu'elle soit impuissante à révéler son propre prénom. Gatzo l'a dérobée de l'emprise de Cyprien, en la gardant sous clef. Mais Pascalet la libère et brise ainsi les efforts de Gatzo : le vieillard s'empare à nouveau de la fillette, sans que le jeune garçon fasse le moindre geste.

Rentré au Mas, Pascalet se sait « coupable »[9] : « Par ma faute on avait enlevé cette fille. Peu importait ce qu'elle pouvait être. *Cette fille était le secret de Gatzo*, il y tenait passionnément »[10]. Bien sûr Pascalet ne se souvient toujours pas de l'avoir rencontrée, à deux

[1] *Ibid.*, p.156.
[2] *Ibid.*, p.158.
[3] *Ibid.*, p.157.
[4] Il est tant de fois question de clefs dans ce récit que nous sommes presque déçus que Bosco ait renoncé à son titre initial. L'enfance, dans ce texte, est sans cesse sous clef, et sans cesse tendue vers sa libération.
[5] *Ibid.*, p.159.
[6] *Ibid.*, p.158.
[7] La scène d'endormissement malencontreux de Constantin se situe dans *L'Âne culotte*.
[8] *Ibid.*, p.160.
[9] *Ibid.*, p.163.
[10] *Ibid.*, p.163. C'est nous qui soulignons.

reprises déjà, et d'avoir vu Gatzo risquer sa vie contre le renard blanc pour elle. Mais ce qu'il dit ici est tout à fait passionnant pour nous : Hyacinthe est plus qu'un secret pour Gatzo, à nos yeux, elle est son propre compagnon imaginaire, son obsession romanesque et fictive. Elle est, en fait sa substance en tant que personnage bosquien ! Selon notre hypothèse, c'est grâce à son propre dédoublement dans la figure féminine imaginaire que Gatzo s'octroie une place réelle et indépendante, dans les enfances bosquiennes. Peut-être Pascalet trouve-t-il un sombre intérêt à voir disparaître la passion de son ami perdu ? Quoi qu'il en soit, Pascalet fait pénitence auprès de Gatzo, en attendant son retour avec des vivres, en dressant une belle table au napperon blanc, tout neuf. Le retour de Gatzo montre un enfant littéralement abattu par la perte de son Ombre, la chétive Hyacinthe. Il s'écroule au sol « en portant ses deux mains à sa gorge »[1]. Combien d'enfants bosquiens sont déjà tombés malade d'avoir perdu leur *autre* absolu ? L'histoire se rejoue, inlassablement. Et Pascalet retrouve auprès de Gatzo le rôle de garde-malade qu'on l'a déjà vu tenir dans *Le Renard dans l'île*. « Il fallait réveiller, rassurer, soigner, sauver Gatzo. »[2], affirme Pascalet. Tenter de le tirer à nouveau des limbes où le délire l'a rendu. Mais le Gatzo de la rivière n'est plus. Voici trois récits qu'il n'est plus, et Pascalet s'en étonne encore :

> L'ami perdu et retrouvé n'était plus cet ami que je connaissais avant sa descente aux ténèbres. Si alors il portait déjà les signes de quelque secret, il me revenait maintenant de cette absence souterraine avec l'empreinte même du mystère. Je n'étais plus rien devant lui, et il le voyait[3].

Gatzo est tant est si bien un personnage indépendant des rêveries de Pascalet, qu'il est en mesure de lui rafraichir la mémoire, en rappelant que cette fillette est « celle qui errait dans l'île quand nous poursuivions le renard »[4] ! On le voit, les deux garçons campent désormais de chaque côté d'un irréconciliable miroir, qui ne produit plus du tout les mêmes songes. Comment Gatzo a-t-il tiré Hyacinthe de l'emprise des Caraques ? En « découvrant son nom, son vrai nom […] Son nom de vie, Hyacinthe !.... Et il m'a suffi de le dire… Elle m'a suivi… Je voulais la sauver… Et maintenant…»[5]. L'ironie ici veut que Gatzo ait lui aussi oublié ce nom, car jadis Hyacinthe le leur avait très simplement confié, sur les rivages de leur première aventure, dans *L'Enfant et la rivière* ! Passons sur ce détail qui exprime sans doute le peu d'importance que Bosco accorde à la logique de la chronologie, dans ses longues rêveries, maintes fois réécrites.

[1] *Ibid.*, p.164.
[2] *Ibid.*, p.165.
[3] *Ibid.*, p.165.
[4] *Ibid.*, p.165.
[5] *Ibid.*, p.167.

Gatzo relève ici un aspect très important du compagnonnage imaginaire : le nom est la clef – encore une fois ! Il faut le nommer pour qu'il *soit*. À la manière d'un dieu créateur, l'enfant a vis-à-vis de sa créature imaginaire, le Verbe performatif.

L'obsession nommée Hyacinthe ne peut s'achever, car la même chute clôt l'aventure de Gatzo : on lui a volé la victoire. Mais l'auteur, insouciant des amnésies illogiques de ses personnages, tisse une nouvelle toile pour voir, très prochainement, Pascalet, Gatzo, Hyacinthe et Bargabot réunis dans leurs quêtes. Pascalet interroge son ami en ces termes : « - Mais, Gatzo, mon message ?... Celui que m'avait donné, pour toi, Bargabot, avant de mourir ?... Le message de l'âme, de l'âme enfermée par eux dans un arbre, celle de Hyacinthe ?... »[1] et Gatzo de répondre « - Oui, Pascalet, je l'ai reçu, mais le monstre a fait brûler l'arbre, dit-on… »[2]. La quête s'achèverait donc par un échec ? Non, car si l'âme de Hyacinthe a brûlé, « il doit bien en rester l'odeur quelque part… »[3], affirme Gatzo à la fin du récit. Et l'odeur d'une âme, cela suffit à poursuivre la quête du féminin absolu, que Gatzo ne peut abandonner sans perdre ce qui dès lors fait sens en lui[4]. Plus onirique que jamais, cette quête qui ne touche pas le cœur de Pascalet, engage Gatzo à chercher toute sa vie : « J'ai de la patience »[5], dit-il. Et Bosco perce un instant sous le masque de Gatzo, car lui non plus n'a pas fini de chercher Hyacinthe. Gatzo reprend la route, poursuit les Caraques, « recommence »[6]. C'est ainsi que nous retrouverons Gatzo dans le récit nommé *Bargabot*.

La rupture entre les deux garçons est infiniment belle et symbolique. Voici les derniers mots de Gatzo, et la belle conclusion de Pascalet, qui mettent un point final à ce récit épris de liberté :

> - Accompagne-moi un bout de chemin. Nous nous séparerons à la rivière. » dit Gatzo.
> Et Pascalet de conclure « Je n'ai quitté le bord qu'au moment où j'ai vu Gatzo reprendre pied sur l'autre rive[7].

[1] *Ibid.*, p.167.
[2] *Ibid.*, p.167.
[3] *Ibid.*, p.170.
[4] « Dans le cycle pour enfants, c'est l'ami gitan, double sombre du héros, qui, plus encore que Pascalet lui-même, se laisse hanter par la jeune fille énigmatique dont il recherche inlassablement l'âme. » précise Sandra Beckett dans son ouvrage *De Grands romanciers écrivent pour les enfants*, Les Presses de l'Université de Montréal, éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 1997, p.51.
[5] *Ibid.*, p.170.
[6] *Ibid.*, p.170
[7] *Ibid.*, p.171.

Quelle plus belle image eût pu désunir un couple d'enfants que les eaux de la rivière avaient vu naître ? Pascalet avait trouvé son double sur « l'autre rive » et voici qu'il le laisse en rejoindre les limbes inatteignables, sans lui.

3. *Bargabot.*

Le récit *Bargabot* est publié en 1958, il suit de peu la publication des deux précédents récits qui avaient réunis Pascalet et Gatzo. Bosco, on le voit, poursuit activement cette rêverie vers l'enfance. Du point de vue du *devenir-personnage* de Gatzo, ce récit est davantage une transition qu'une « suite ». D'ailleurs le terme même de « suite » est assez peu pertinent pour qualifier les cycles que Bosco dédie à ses personnages enfantins. Si nombre de personnages font effectivement retour, le temps suspendu qui est celui d'une rêverie toujours revisitée empêche néanmoins une chronologie et une construction strictement suivies des événements. On notera d'ailleurs que les œuvres qui s'articulent autour du narrateur Pascalet – celles qui constituent pour nous le « cycle de Pascalet » – portent des titres évocateurs des lieux sacrés de l'enfance, la rivière ou l'île, ou des personnages qui gravitent autour de l'enfant : Bargabot, Barboche, Tante Martine et le Compagnon de songes. Cependant, ces titres eux-mêmes sont trompeurs ; en effet, on parle davantage de Tante Martine dans *Barboche* que dans *Tante Martine* ! *Tante Martine* promettait de narrer la mort de la vieille dame or cette mort n'a jamais lieu et le récit s'échappe vers d'autres horizons. À l'inverse, le récit *Bargabot*, qui ne s'ouvre pas sur une promesse narrative, voit pourtant bel et bien la mort du braconnier qui prête son nom à l'aventure. De mort et d'absence il est constamment question, dans ce récit pour nous très particulier : nous y découvrons le développement tentaculaire du phénomène de compagnonnage imaginaire chez Pascalet qui octroie un même statut imaginaire à Barboche, Bargabot, Tante Martine et Gatzo. Pour l'heure, nous le parcourrons à la recherche de Gatzo, même si, il faut le dire dès maintenant, aucune rencontre n'aura finalement lieu entre les deux garçons. En ceci, le récit *Bargabot* diffère fortement des autres aventures narrées par Pascalet. Ce simple fait à une importance capitale. L'absence est paradoxalement partout dans le récit *Bargabot*, et Pascalet littéralement esseulé rend hommage à tous les personnages qui l'ont quitté. Ce quatrième récit de Pascalet s'ouvre donc sous l'égide du « culte des Ombres »[1].

L'ouverture du texte place immédiatement le récit dans le temps du deuil ; un éminent personnage a quitté l'univers de Pascalet : « Cette année-là, j'eus mes treize ans. Deux ans plus

[1] *Bargabot* suivi de *Pascalet*, « bibliothèque blanche », Gallimard, éd. Illustrée 1968, p.32.

tôt, hélas ! Tante Martine avait quitté ce monde… Grande douleur ! »[1]. Et si les parents de Pascalet sont dits plus présents au Mas-du-Gage, leur présence pèse bien peu à côté de l'absence des êtres aimés. Car Tante Martine n'est pas la seule Ombre à hanter le jeune homme solitaire, qui précise immédiatement : « De ceux que j'aimais et que je fréquentais d'une façon plus tendre tous ou presque étaient partis, Gatzo, Tante Martine, Barboche… »[2]. On remarque ici que Pascalet associe le « départ » de Tante Martine et du chien Barboche à celui de Gatzo. L'enfant sauvage serait-il mort ? Tante Martine est irremplaçable et son deuil accapare l'esprit de Pascalet, mais pas seulement. Le narrateur dit la chercher partout comme il cherche « les autres aussi » dont « Gatzo qui avait fui et vivait ailleurs, Dieu sait où ! »[3]. Étonnante association des vivants et des morts, qui ne s'arrêtera pas ici. Le cadre de cette nouvelle aventure est bien la solitude de Pascalet, dont on connaît le pouvoir créateur. L'enfant ne tarde pas à le rappeler : « […] la solitude est ouverte au meilleur et au pire. Le sensé et l'extravagant peuvent y naître. »[4] Le lecteur de Bosco serait bien mal avisé d'y chercher le sensé ! Pascalet renoue avec les pleins pouvoirs de l'imagination et dresse pour nous un fabuleux portrait du compagnonnage imaginaire, que nous citons dans son entier :

> […] c'est de cet ennui tout-puissant que naîtront d'abord les images indispensables à notre plaisir, les êtres, les bêtes, les gens (un cheval, une chèvre, un chasseur, ou un saltimbanque). Imagination que tout cela ?... Peut-être !... Du moins, en commençant, cela se peut. Mais, croyez-moi, à force d'y penser à ces créatures fictives, à en désirer, à en inventer, à en craindre, à en aimer, à en haïr, à en combattre même, savez-vous ce qu'il vous arrive, une fois sur dix pour le moins ?... Eh bien ! c'est qu'il en sort tout à coup une *vraie*, de ce monde où l'on pensait pouvoir créer et abolir, selon son caprice, bêtes et gens, d'un petit coup de pouce. Oui ! une vraie !... Soit un âne, soit une vieille, soit un vagabond barbu comme un patriarche, soit même un enfant, un enfant tout pareil à vous, garçon ou fille, et qui vous regarde avec de grands yeux, comme si c'était lui qui vous eût inventé et qu'il n'en crût pas son regard… A treize ans, ayant déjà vu pas mal de pays et de créatures étranges, je n'ignorais pas ce don dangereux de créer, en attachant un fil à la chevelure d'un songe, de créer, dis-je, de vrais personnages, des événements réels, des joies, des douleurs, et même d'autres songes…. C'est là, d'ailleurs, où l'on court le plus de dangers[5]…

[1] *Ibid.*, p.11.
[2] *Ibid.*, p.11.
[3] *Ibid.*, p.13.
[4] *Ibid.*, p.13.
[5] *Ibid.*, p.15. C'est l'auteur qui souligne, une *vraie* créature fictive !

Admirable description du phénomène qui occupe notre réflexion. Elle a de surcroît l'avantage de proposer à notre lecture d'autres compagnonnages imaginaires, peut-être jusqu'ici insoupçonnés. Car les exemples de *vraies* créatures fictives que donne l'enfant, un âne, une vieille, un vagabond barbu, ou « un enfant tout pareil à soi », n'évoquent personne d'autre que l'âne Culotte, Tante Martine, Bargabot et Gatzo ! Le narrateur ne manque pas de préciser que, garçon ou fille – se souviendra-t-il enfin de Hyacinthe ? – le compagnon imaginaire le regarde en *miroir*, comme si c'était lui qui vous eût inventé. Cet effet de reflet, de mimétisme, nous était apparu dès la découverte et la libération de Gatzo par Pascalet, dans *L'Enfant et la rivière*. L'auteur en a tant et si bien conscience qu'il offre à Pascalet lui-même la pleine connaissance du phénomène. Mais l'enfant, bien sûr, dit aussi se laisser prendre au jeu, un jeu si bien mené qu'il remplace progressivement la réalité.

> Je superposai un monde aboli, où survivaient vigoureusement Tante Martine, Barboche, Gatzo, la Diligente, Frère Théopiste et le braconnier Bargabot, mon ami. Monde qui par moments devenait si réel, au-dessus du vrai monde, que j'en oubliais les obligations prosaïques que donnent sa réalité à celui-ci : se lever, déjeuner, dîner, souper, se coucher, en même temps que le reste de la famille… […] Aussi vivais-je plus avec mes illusions qu'avec les miens[1].

L'enfant Pascalet, on le voit tout au long des récits qu'il mène, est toujours, de quelque manière que ce soit, un rêveur de paradis perdu. Une maturité légèrement plus présente, à treize ans qu'à dix, lui fait nous présenter d'abord un véritable deuil, une solitude réelle. Mais bien vite le naturel foncièrement rêveur de Pascalet l'emporte sur la rugueuse réalité, et le voici à nouveau fabuliste, réfugié dans un monde autre, au temps sacré et délicieusement révolu d'un « Il était une fois… ».

Le temps du récit nous offre quant à lui un nouveau personnage, présenté comme réel, et qui peine pourtant à ne pas évoquer, par son sexe, son statut et son prénom, un autre personnage si cher à Bosco : pour remplacer Tante Martine, le ménage Bécarut[2] est tenu par une petite servante nommée Cyprienne. La petite Hyacinthe, créature de Cyprien qu'il a privée de son nom, s'est déjà vue rebaptisée Félicienne, dans *Le Jardin de Hyacinthe*. Ainsi, le doute est plus que permis ici. Pourtant, cette fillette type est plus présente à ce monde que ne peut l'être Hyacinthe, coquille-vide au regard inexistant. Le clin d'œil n'est cependant pas anodin et

[1] *Ibid.*, p.18.
[2] Bosco avait nommé Boucarut la famille de Pascalet dans *L'Enfant et la rivière*. Une légère modification sans grande importance les transforme ici en Bécarut. Nous avions relevé déjà d'autres fluctuations, dans l'orthographe du village de Peïrouré, ou dans l'appellation du Castelet de Martial de Mégremut.

l'enfant Cyprienne jouera un rôle important pour ramener Pascalet aux rêveries des Caraques et du vol des enfants. Son portrait, de surcroit, n'est pas sans rappeler le masque de poupée que portent toutes les fillettes de l'œuvre. Pour l'heure, voici le décor retrouvé du Mas-du-Gage, et son personnel : des parents rapidement inexistants, une fillette mystérieuse, et des absents en grand nombre pour habiter la rêverie du narrateur. Classique ? Pas tout à fait. Gatzo restera insaisissable. Cyprienne ne joue pas encore de rôle, à l'aube du récit :

> Pris par mes fantaisies […] J'étais envoûté. Ce que j'inventais pour me divertir d'être seul peuplait si vivement le Mas, ses communs et leurs alentours que je ne voyais pas cette fille aux aguets. D'ailleurs, pour moi, elle existait à peine[1].

Et si nous parlions de « culte des Ombres », pour ce récit si particulier, c'est bien que Pascalet y accorde beaucoup plus d'importance aux absents qu'à son entourage réel. Pour les faire revivre à ses côtés, un rituel, un cérémonial s'instaure :

> […] j'avais inventé de bizarres cérémonies. C'est le mot. Il s'agissait bien, en effet, de vraies cérémonies, que je célébrais, tout seul, en l'honneur et à la mémoire de ces quatre absents qui m'étaient si chers ! Tante Martine et le brave Barboche, Gatzo et le braconnier Bargabot[2]…

Si les quatre êtres aimés sont à nouveaux réunis sous un même statut d'absents, Pascalet structure néanmoins son propos en laissant Tante Martine et Barboche d'un côté, celui dont on ne revient jamais, et Gatzo et Bargabot de l'autre, sans doute parce que les deux figures masculines et sauvages vivent encore quelque part et pourraient revenir[3]. Est-ce là le but tacite de ces cérémonies ? Pascalet use-t-il de nouvelles formules et de nouveaux rituels pour tenter de faire revivre des compagnons qu'enfant il convoquait à l'envi ? Ne découvrons-nous pas, ici, un garçon qui tente de s'opposer aux limbes où doivent disparaître les compagnons rêvés de son enfance ? La magie créatrice d'autrefois aurait désormais besoin du secours des actes, sacrés qui plus est. La rêverie ne suffit plus. Pascalet poursuit :

> Commémorer !... Je tenais à perpétuer leur mémoire par une cérémonie quotidienne. Préparée avec soin, accomplie en cachette, elle me permettait d'obtenir de ces absents des entrevues mystérieuses. Dès que, murmurant leurs noms dans l'étable ou sous les branches du figuier, je les appelais, un à un, ils ne tardaient pas à venir. Il y en avait deux qui

[1] *Ibid.*, p.19.
[2] *Ibid.*, p.20.
[3] Pascalet précise de Gatzo et Bargabot, à la suite de cet extrait : « Simplement disparus, je les associais pourtant aux deux êtres qui étaient morts ». p.22.

> montaient de la terre, mais les deux autres arrivaient, comme vous et moi, sur leurs pieds, par le brave « chemin-des-œufs ». Seulement leurs pieds étaient si légers qu'à chaque pas ils se détachaient du la terre, et le corps entier glissait, sans toucher le sol, à dix doigts au-dessus des cailloux du chemin, avec une aisance qui me ravissait[1].

Il semble en effet que l'on assiste ici à la tentative désespérée de faire perdurer, de force, un état révolu. La quotidienneté des actes sacrés appelés à tirer de l'oubli les êtres disparus indique une nouvelle obsession du narrateur, et révèle le désir toujours présent de retrouver l'harmonie perdue avec le frère imaginaire. On y retrouve une tentative de Verbe créateur, avec le rituel de la nomination. La superposition des mondes, que l'incantation nominative permet de faire communiquer, voit littéralement Barboche et Tante Martine se relever du monde des morts. Gatzo et Bargabot arrivent, quant à eux, « comme vous et moi »[2], c'est-à-dire, dans l'univers des songes de Pascalet, comme des fantômes sans présence physique sur cette terre. Très naturellement. Précisons encore le rituel païen qui tend à rappeler Gatzo – entre autres – des limbes :

> Chaque soir, un peu avant l'ombre, je plaçais pour eux quatre petits verres de lait, sucrés au miel, tantôt dans le fond de l'étable, tantôt près du puits, sur le banc de pierre. C'était mon offrande. […] C'était mon secret – parmi beaucoup d'autres – mais secret capital, le plus précieux de tous mes secrets, et le plus étrange aussi[3]…

On voit l'enfant soustraire sa cérémonie religieuse au regard des parents, figures contre qui son imagination toujours se dresse et le protège. Le lait sucré évoque volontiers une attitude maternante, et, l'enfant est à juste titre responsable du soin qu'il apporte à ses créatures fictives mais aussi filiales : Tante Martine, Bargabot et Gatzo forment ensemble une triangulation familiale où chacun remplace idéalement la figure de la mère, du père et du fils. Seul Barboche ne tient qu'humblement le rôle de Barboche !

Pour parer ce rituel secret de tout l'apparat sacré nécessaire à la réussite de son entreprise, Pascalet précise qu'il a tiré cette mystérieuse idée du lait et du miel des « libations »[4] que faisaient les Romains. On ne saurait mieux qualifier les quatre disparus de Dieux de l'enfance, traités ici à l'égale des Lares, dieux tutélaires qui protègent la famille dans le culte romain. Et Romain, Pascalet l'est un peu, dans son cœur, depuis que son maître d'école lui a trouvé « une

[1] *Ibid.*, p.22.
[2] *Ibid.*, p.22.
[3] *Ibid.*, p.22.
[4] *Ibid.*, p.23.

tête de petit Romain »[1] et l'a rebaptisé « Antonin » pour mettre mieux en avant cette « illustre origine »[2]. Bosco trace ici une ligne inattendue entre ce texte, entièrement tourné sur l'imagination d'un Pascalet esseulé, et Antonin, le jeune garçon emmuré dans l'Impasse Taillefer et si prolifique en créatures imaginaires ! Toutes les figures de petits garçons se font désormais écho, dans l'œuvre de Bosco : Pascalet profite de liens parentaux avec Constantin Gloriot, qu'il tentera bientôt de rencontrer[3], Constantin et Gatzo ont en commun une obsession et une quête amoureuse nommée Hyacinthe, bien qu'ils ne se rencontrent jamais, et Antonin, ici, est évoqué comme le double « Romain » de Pascalet, avec qui il partage, de toute façon, la passion pour les mondes de l'invisible, ceux que l'on découvre sous la surface du réel. Les figures de petits garçons se répondent et pourraient se superposer sans doute aussi bien que les multiples visages de fillettes, mais nous gardons ces interrogations pour le pan de notre analyse dédiée au palimpseste bosquien.

« J'officiais »[4], « j'exerçais mon sacerdoce »[5], précise encore le narrateur, qui confirme l'hypothèse d'émergence des compagnons imaginaires au clair de lune en ajoutant qu'il déplace « vers le soir l'heure de ces offices »[6]. Car, dit-il « Le jour gêne les évocations, comme chacun sait »[7]. Pascalet a désormais fort à faire, pour que revivent les figures de l'enfance. Et cependant cela fonctionne ; très rapidement, à la nuit, voici que les quatre disparus se retrouvent : « Tante Martine s'assit sur le banc, Barboche à ses pieds, Gatzo à côté de Barboche. Bargabot s'adossa à l'arbre… Et ils se mirent à parler entre eux. »[8] On croit dès lors Pascalet capable de tirer d'anciens compagnons des limbes où le temps réel et psychique les a laissé choir[9]. Mais ce n'est pas si simple car l'enfant reste à part. Les Ombres se retrouvent entre elles mais Pascalet n'a pas accès à leur intimité :

[1] *Ibid.*, p.23.
[2] *Ibid.*, p.23.
[3] La rencontre eût été possible dans B*arboche*, lorsque Pascalet voyage à Peïrouré et tente de rejoindre ses cousins, mais l'histoire a déjà emporté Constantin loin du Mas des Saturnin.
[4] *Ibid.*, p.23.
[5] *Ibid.*, p.25.
[6] *Ibid.*, p.25.
[7] *Ibid.*, p.25.
[8] *Ibid.*, p.26.
[9] Le compagnonnage pour ainsi dire mystique avec l'Ombre de Tante Martine est une nuit surpris par le père de Pascalet, qui entend son fils murmurer mais ne perçoit pas de réponse ! Ce détail significatif replace instamment la scène dans le domaine de la rêverie de Pascalet, l'aventure, si elle est psychique, n'est pas fantastique : « je disais : « il fait bon, cette nuit, Tante Martine… Laisse-moi caresser Barboche… » Malheureusement on n'entendait pas ce que me répondait Tante Martine. » (p.32) Aussi le père décide-t-il de laisser l'enfant pratiquer en secret ses libations pour leurs morts. Tante Martine et Barboche sont au demeurant des êtres chers aux parents Bécarut eux-mêmes. L'aurait-on laissé « tranquille » s'il eût parlé à un Gatzo invisible ?

> Je les entendais mal, car c'est à peine si leurs voix échangeaient des murmures. Mais j'étais content de les regarder. Leur présence ne m'effrayait pas. Nous nous aimions. Et s'ils ne m'adressaient pas la parole, ils me voyaient, l'air heureux, et cela suffisait à leur bonheur[1]…

On comprend sous l'amour mutuel échangé en silence que nulles retrouvailles ne sont en fait possibles avec ces Ombres qui tiennent désormais plus du souvenir que du compagnonnage. Et si l'enfant dit ne pas craindre leurs présences, les choses se gâtent lorsque le lait et le miel disparaissent réellement des verres déposés en offrande. Pascalet décide de laisser ses morts déguster le « breuvage, en somme agréable, même pour des gens qui ne vivaient plus en ce monde… »[2], et voici que les verres se vident en son absence. Un sentiment d'inquiétante étrangeté s'empare alors de Pascalet, et rappelle assez bien la sinueuse épouvante qui grossit dans l'esprit du personnage de Maupassant, face au Horla.

> C'étaient eux, et c'étaient bien eux, qui étaient venus se désaltérer fantomalement pendant ces deux nuits. Ils avaient alors été seuls. […] Mais soudain cette idée, à première vue agréable, m'inspira un mystérieux sentiment de terreur. Nul doute, j'avais peur !... De qui ?... Mais d'eux !... Oui ! de ces amis de mon cœur dont la tendresse m'était familière, que j'avais jusqu'alors fréquentés sans aucun effroi, comme s'il se fût agi de braves voisins de campagne. J'avais peur de Tante Martine ! […] Et de Barboche […] Et de Bargabot […] Et de Gatzo […] Comment expliquer cette peur qui venait de me prendre, parce que mes meilleurs amis *avaient bu mon lait* et mon miel[3] ?

Outre l'image du lait maternel sur laquelle nous ne revenons pas, cet extrait montre le sentiment de perte de contrôle de Pascalet, vis-à-vis des êtres de sa propre fiction intime. En effet les compagnons imaginaires ne devraient pas être en mesure de prendre leur autonomie, d'échapper à l'enfant démiurge par une trop grande « réalité », au risque de devenir effrayants. Pascalet comprend soit que le jeu à trop duré, soit qu'il ne s'agit plus du tout d'un jeu, mais d'une de ces créations fictives qui prend vie, une fois sur dix !

> Mais à jouer (ne vous l'ai-je pas dit ?) avec eux, on le leur donne justement, ce corps, dans ce corps on met des désirs, et dans leur tête des pensées. Ce qui les fait pareils à nous et, par conséquent, les rend dangereux. Dès lors, qu'on ait peur est tout naturel. On ne peut plus savoir ce qu'ils pensent, ce qu'ils désirent, ce qu'ils chercheront à vous faire. On n'est

[1] *Ibid.*, p.26.
[2] *Ibid.*, p.33.
[3] *Ibid.*, p.34. C'est nous qui soulignons.

> rien moins que sûrs de leur amour. Ils ont changé. Car, après un événement tel que celui du lait, comment douter de leur existence réelle[1] ?

L'enfant ne maîtrise plus son interaction avec ses compagnons fictifs et se trouve envahi et dépassé par leur indépendance et leur réalité. Pascalet décide donc d'assister en cachette au « spectacle de quatre fantômes en train de déguster »[2] le breuvage magique. Voici plusieurs pages que Pascalet, emporté par sa tentative de recréation d'un monde aboli, ne fait plus la différence entre les vivants et les morts. Or cette attitude de recréation d'un monde perdu évoque tant et si bien un autre personnage bosquien qu'elle le convoque : Cyprien intervient dans le rituel de Pascalet en envoyant son immense serpent domestiqué siroter les libations de l'enfant. La déception du narrateur est grande ; « Ceux pour qui j'avais de mes mains composé ce breuvage de consolation n'en pourraient plus goûter l'onctueuse douceur, le parfum rustique. L'odeur du serpent les éloignerait… »[3] Pourtant, cet événement qui rompt avec l'enchantement imaginé prouve d'avantage, pour nous, que l'enfant a perdu ses pouvoirs démiurgiques. À cause de l'âge sans doute, qui apposait, on l'a vu, une « amère raison » à l'enfantine magie. Mais aussi peut-être parce que Gatzo n'est plus un songe, et, enfant « réel », l'imagination seule ne peut plus en convoquer la présence. Bargabot lui-même est rappelé à sa réalité tangible lorsque les parents Bécarut évoquent son absence *normale* : il serait en Camargue, auprès d'un « parent dans son genre »[4], « une espèce de bouvier sauvage, qui s'appellerait Balandran »[5] ! Amusant réseau qui renvoie la figure de Bargabot à son double, et dresse un nouveau pont entre Pascalet et Martial, sur l'île des Malicroix. L'univers bosquien apparaît de plus en plus ouvertement comme une même carte, un monde clos où une même rêverie se réécrit sans fin : les décors s'y surimpriment et les personnages s'y échangent des masques. La croix de roseau qui protégeait la demeure de Malicroix, à La Redousse, se dresse désormais sur l'autel de Pascalet, profané par la figure du serpent. L'aide féminine a de nouveau étendu sa protection « contre le danger [des] songes »[6], puisque c'est Cyprienne qui tressa la croix pour Pascalet. L'enfant abandonne alors ses « pratiques secrètes »[7], au demeurant inefficaces. On le comprend, Gatzo, tout comme Bargabot, ne peut plus apparaître dans la vie de Pascalet que s'il le décide par lui-même. Le narrateur s'avoue pour ainsi dire vaincu :

[1] *Ibid.*, p.36.
[2] *Ibid.*, p.36.
[3] *Ibid.*, p.39.
[4] *Ibid.*, p.42.
[5] *Ibid.*, p.42.
[6] *Ibid.*, p.43.
[7] *Ibid.*, p.44.

> Plus de Gatzo pour l'aventure, plus de Barboche pour les promenades, plus de Bargabot pour parler, le soir, de la rivière, plus de Frère Théopiste, hélas ! pour étudier au calme les nombres, la valeur des lettres et le Paradis[1] !

Le paradis de l'enfance tient désormais la place naturelle du souvenir, et c'est la nostalgie qui remplace la magie, lorsque Pascalet se remémore son passé. L'enfant est-il désormais pris dans un temps réel, qui l'éloigne à jamais de l'enclave de l'enfance ?

> Je me rappelais les courses furtives, en compagnie de Gatzo vers les bois et les bords si mystérieux de la rivière. J'évoquais les jours de leçon tellement enchanteurs chez frère Théopiste […]. Mais la Moulinelle était close, et tant lui que La Diligente, sa sœur, n'étaient plus que des souvenirs. Ils avaient suivi le même chemin que Tante Martine[2].

Heureusement, le mélancolique isolement de Pascalet ne dure qu'un temps et c'est en l'absence des parents Bécarut – évidemment – qu'entre en scène un « bon petit vieux »[3] et son petit chien « Risque-tout »[4]. L'homme providentiel, c'est Béranger[5]. Le personnage nous revient du premier récit d'enfance de Bosco, *L'Habitant de Sivergues*, qui fut publié en 1935, presque vingt-cinq ans avant *Bargabot*. Le vieil homme fait immanquablement figure d'adjuvant, comme dans un conte, puisqu'il apparaît pour aider le narrateur à retrouver la trace de ses amis perdus, justement au moment où tout espoir semblait l'avoir abandonné. L'effet escompté est immédiat ; au départ de Béranger, Pascalet déclare :

> Cette visite orienta de nouveau ma pensée vers la vieille rivière. Elle me rappela les personnages qui l'avaient fréquentée jadis, les amis perdus, et nos aventures… Bargabot et Gatzo, les Caraques, le renard dans l'île, et les jours passés sur la barque, là-bas, sur les eaux dormantes, si mystérieuses ! le combat contre le renard, la fille, enlevée, Hyacinthe, et l'étrange vieillard, chef des Caraques[6]…

Preuve de maturation s'il en est, Pascalet n'exclut plus la petite Hyacinthe de son souvenir, ni le combat mené pour la sauver. On s'attachera néanmoins à relever les termes « personnages » et « aventures » qu'emploie le jeune narrateur, qui ne se détache jamais longtemps de sa position de fabuliste et de créateur de figures imaginaires. Pascalet a cessé ses

[1] *Ibid.*, p.44.
[2] *Ibid.*, p.46.
[3] *Ibid.*, p.50.
[4] *Ibid.*, p.50.
[5] « Pour moi, on me dit Béranger. C'est mon nom de baptême. » *Ibid.*, p.51.
[6] *Ibid.*, p.52. Ici, notre édition nous invite à lire ces événements dans *L'enfant et la rivière*, *Le Renard dans l'île*, et dans *Barboche* !

« cérémonies pour les Mânes »[1] mais ne peut tourner tout à fait le dos à la rivière qui fascine toujours : « Je revenais toujours à elle »[2], précise l'enfant. Dès lors, le récit ne peut que l'y reconduire, privé de Gatzo, certes, mais à la recherche de Bargabot. Le vieux Béranger apparaît, puis disparaît, entraînant le récit sur des sentes bien connues. Pascalet rejoue son propre rôle : « Je gravis une digue et, comme jadis, ce fut tout d'un coup qu'apparut la rivière […] Devant moi l'île intacte, toute solitude »[3].

Pascalet ne peut plus rejoindre l'autre rive, c'est-à-dire la rive de Gatzo, la rive d'un état psychique dépassé, mais il peut longer le rivage, en quête de la hutte du vieil homme, dont « la fumée » qui s'élevait avait « attiré [son] attention »[4]. Bosco joue, bien sûr, à reproduire les mêmes images, de récit en récit. Grâce à Béranger, avec qui Pascalet partage l'amitié de Bargabot, l'enfant se dit « plus hanté que jamais par la rivière »[5]. Aussi l'histoire pourrait-elle finalement se rejouer ? Non, car si Gatzo a changé, Pascalet lui-même ne peut plus être celui qu'il a été :

> Malheureusement, cette fois, je ne retrouvais plus les mêmes émotions, celles que j'avais éprouvées quand tout à coup j'avais découvert la rivière, et celles qui, plus tard, m'avaient bouleversé, quand en compagnie de Gatzo, nous guettions le renard sur la rive et dans l'île[6]…

Pour la première fois, un récit mené par Pascalet abolit ce temps perdu, impossible à retrouver. Et si l'auteur ouvrait ce récit par le deuil de Tante Martine et de tant d'Ombres, c'est qu'il destinait effectivement son jeune narrateur à officier à la cérémonie funèbre de Bargabot. Il destinait, en fait, son jeune personnage au deuil d'une enfance qui pourtant ne saura pas finir avec *Bargabot*. Pascalet confirme que ce chemin – celui de l'enfance en fait – « avait cet air, qu'ont seuls les souvenirs, d'être ce qu'ils furent et de ne plus être »[7]. Le temps réel, on le voit, a repris sa course inéluctable, une course que Pascalet a longtemps cru pouvoir stopper.
Accompagné de Béranger, le jeune garçon évoque Bargabot qu'on sait désormais « hanté et buté »[8], car, on le comprend, le braconnier si sauvage s'est lancé dans une quête, commune à

[1] *Ibid.*, p.53.
[2] *Ibid.*, p.53.
[3] *Ibid.*, p.57.
[4] *Ibid.*, p.60.
[5] *Ibid.*, p.61.
[6] *Ibid.*, p.62.
[7] *Ibid.*, p.62.
[8] *Ibid.*, p.64.

une grande majorité d'œuvres bosquiennes ; la quête du féminin, la quête de Hyacinthe[1]. Il pourchasse donc les Caraques – en fait son propre sang – à la recherche de Hyacinthe, exactement de la même façon que Gatzo, lui-même de sang caraque, mais déterminé à affronter ses pairs[2] pour conquérir la jeune fille. Un jeu de miroir se crée ici encore, entre Bargabot et Gatzo. Et si Bargabot se meurt, finalement, des suites funestes de cette quête, ce n'est pas sans laisser à Gatzo le soin de l'achever. Les échos avec le récit de *Malicroix* sont à nouveau très présents.

Béranger vient en secret chercher Pascalet au Mas-du-Gage, lorsque Bargabot leur revient de Camargue, « malade »[3], délirant de « fièvres »[4]. Suivant notre hypothèse du *devenir-personnage* dans l'univers bosquien, Bargabot lui-même, à l'instar de Gatzo, se fait plus réel et au demeurant indépendant des rêveries d'enfance de Pascalet lorsqu'il s'éprend de Hyacinthe et entre dans « la race du délire » qui est, en fait, la marque de la race bosquienne. Bargabot succombe lentement à la fièvre et à la blessure engendrée par les Caraques et demande Pascalet, sur son lit de mort. « Il te veut »[5], confirme Béranger. Il est tard lorsque l'enfant rejoint le mourant, et, l'on s'en doute, Bargabot partira pour le royaume des Ombres à minuit. Le braconnier se met à parler et transmet le secret de sa quête, mais pas pour Pascalet, non, pour Gatzo :

> « … L'âme, est dans un arbre… ça c'est sûr… Pauvre enfant !... Mais quel arbre ?... C'est dans l'île qu'il est cet arbre... Et maintenant, trop tard… Bargabot s'en va…. […] Couper l'arbre pour trouver l'âme… Pascalet, tu le diras à Gatzo… ça sera fait… Il le fera… Je le connais bien[6]… »

[1] Sandra Beckett explicite ce lien profond que tisse la figure de la fillette, qui circule entre les personnages des enfances bosquiennes : « La liaison entre *L'Âne culotte* et le cycle est assurée par la figure énigmatique de la petite fille Hyacinthe, devenue dans l'œuvre bosquienne une sorte de mythe, qui, après avoir hanté les pages de la trilogie, vient hanter celles du cycle de Pascalet. Dans la série romanesque pour enfants, l'auteur revient en arrière dans la chronologie de l'histoire de Hyacinthe, qui, déjà jeune femme dans *Hyacinthe*, redevient la petite fille qu'elle était dans *L'Âne culotte*. *L'Enfant et la rivière* raconte un épisode qui s'est passé pendant qu'Hyacinthe habitait encore La Saturnine, c'est-à-dire du temps de l'âne culotte […] *Dans le cycle de Pascalet, Hyacinthe n'est guère qu'une figure insaisissable qui erre en somnambule à l'arrière-plan, mais sa présence furtive n'en hante pas moins les autres personnages.* La tragique histoire de cette jeune fille nous est contée par bribes, tout au long du cycle, par des personnages très divers. Tantôt ce sont des personnages reparaissant importants tels que Bargabot, Tante Martine, Gatzo, Hyacinthe, Béranger, voire même le chien Barboche, qui relayent Pascalet ; tantôt, au contraire, de nouveaux personnages, tels l'aubergiste Alfred, Pinceminou, le facteur Broutille, font une seule apparition passagère dans le cycle pour ajouter des fragments à cette mystérieuse histoire qui ne s'achève jamais. » Sandra Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, *op.cit*. p.49. C'est nous qui soulignons.

[2] On pourrait également dire « affronter ses *pères* », si l'on considère la portée œdipienne du conflit qui oppose les personnages pour la possession de la jeune fille.

[3] *Bargabot*, p.74.

[4] *Ibid.*, p.74.

[5] *Ibid.*, p.75.

[6] *Ibid.*, p.78-79.

Les libations et les incantations magiques n'ont pas pu tirer Gatzo de l'ombre, mais la quête de Hyacinthe, elle, le peut. Ainsi, au lendemain de la missive envoyée d'outre-tombe ou presque au petit sauvage, le voici qui « rôde et qui cherche »[1] aux alentours du Mas-du-Gage. C'est Cyprienne qui surprend la présence, et la décrit en ces termes à Pascalet : « Un garçon comme vous. Il est noir et il fait peur… Et il a de l'audace, il vient en plein jour !... On dirait qu'il connaît les lieux… Prenez garde, Monsieur Pascalet !... »[2]

Suite à cette description, Pascalet, naturellement, pense à Gatzo. Or si Gatzo fut bien, jadis, un « garçon comme lui », un double en fait, désormais il n'en est rien. Cyprienne tient d'ailleurs à préciser que l'intrus se promène en plein jour, et l'on sait combien Gatzo, jadis, n'apparaissait à son créateur qu'à la clarté de la lune. Gatzo est donc présent à une tierce personne, de jour, et ne cherchera finalement pas à rejoindre Pascalet, dont il est définitivement désuni. L'aventure, pour Pascalet, se termine avec la mort de Bargabot et l'office sacré rendu à sa dépouille : l'enfant et le vieil homme laissent glisser la barque contenant le corps de Bargabot sur la rivière, en dénouant les liens qui retenaient encore l'ami de jadis sur ce rivage. La « petite croix de roseau »[3] tressée par Cyprienne conjurait jadis « quelques Ombres probablement imaginaires »[4] sur l'autel de Pascalet. Dédiée à la dépouille du braconnier, et à sa barque funèbre, « […] elle précédait, cette fois, une Ombre véritable, celle de Bargabot »[5]. Le « passeur » de la première aventure de Pascalet sur la rivière, le double de Balandran – cet autre éminent passeur bosquien – s'en est allé rejoindre la mer.

Pascalet quant à lui doute désormais que Gatzo fut l'enfant errant décrit par Cyprienne, et ne cherche pas à le retrouver. Il abandonne chez Bargabot un message contenant la missive secrète pour sauver l'âme de Hyacinthe, les recommandations de Bargabot à Gatzo, et constate simplement qu'une main invisible est venue s'en emparer, au bout de huit jours. Le récit *Bargabot* s'achève sur l'image symbolique de la dérive d'un éminent *personnage* d'enfance sur la rivière où l'enfant et son double sauvage furent heureux, et renvoie Pascalet à la dure réalité du pensionnat. C'est la rentrée des classes ; « Les vacances étaient finies »[6]. On comprend désormais combien ce récit fait sens dans la transition, dans la mutation du personnage de Gatzo. Évoqué pour ainsi dire à chaque page, l'enfant sauvage ne répond plus à l'appel du garçon rêveur qui l'avait créé et poursuit, sans plus croiser le chemin de Pascalet, la quête de

[1] *Ibid.*, p.80.
[2] *Ibid.*, p.81.
[3] *Ibid.*, p.86.
[4] *Ibid.*, p.86.
[5] *Ibid.*, p.86.
[6] *Ibid.*, p.86.

l'âme perdue de Hyacinthe. Et si Pascalet avait accompagné Gatzo dans son combat contre le renard, on notera qu'ici il se désinvestit plus que jamais d'une quête qui lui restera définitivement étrangère. Pascalet ne peut plus retrouver le frère perdu, pas plus qu'il ne peut le comprendre. La rupture est consommée, et nous verrons combien les prochains récits d'enfance n'offriront de Gatzo que de lointaines images, indépendantes et au demeurant parfaitement incompréhensibles à Pascalet. *Mon Compagnon de songes* campera irrémédiablement les deux jeunes hommes, au seuil de l'âge adulte, de part et d'autre d'un même songe qu'ils ne font plus *ensemble*. Et *Tante Martine* renverra Gatzo au rang de lointain souvenir, qu'aucune attache ne maintient plus dans le présent de la narration de Pascalet. Avec l'étude de ces deux derniers récits du cycle de Pascalet, nous achevons l'étude du *devenir-personnage* de Gatzo.

4. *Mon Compagnon de songes*.

Le récit de Pascalet qui nous intéresse désormais est entièrement envisagé comme un récit seuil. *Mon Compagnon de songes*, bien que pourvu d'un titre qui rappelle si bien l'ensemble des narrations de Pascalet, présente l'enfant, à quinze ans, se tenant sur le seuil de l'âge adulte. Sur cette crête où l'on vacille, Pascalet se situe entre deux eaux, et oscille entre désir de maturité et regret de l'enfance. Une nouvelle fois, Bosco voudrait le voir emprunter les chemins d'un deuil, celui de l'enfance. Le lecteur comme le narrateur se trouvent donc suspendus, comme juste avant le « plus jamais ». La page liminaire du roman est si précise quant à ce seuil, cette frontière des âges, que nous en citons de longs passages ; il est toujours nécessaire de situer Pascalet, pour suivre Gatzo.

> […] vers ma quinzième année j'ai senti que tout doucement se retirait de moi une partie du monde, la plus fraîche, la plus colorée. Et j'en éprouvais un malaise. […] Quelque chose en moi changeait. Je n'en savais pas davantage mais sans doute était-ce une perte puisque j'en souffrais. Or je sais aujourd'hui que j'étais en train de perdre un trésor, mon enfance. Un trésor irrécupérable. Tout ce que je devais en ressaisir plus tard – beaucoup plus tard et lentement – ce n'en devait être que le souvenir… […] Sans doute ce que je perdais ne voulait pas mourir. […] ce monde d'enfance se sauva de l'abolition en passant à l'état de rêve. Il y était déjà depuis longtemps préparé. J'avais eu une enfance grise, mais le long de ses jours et de ses nuits j'avais inventé pour me consoler de cette existence incolore une autre enfance merveilleuse qui tenait sa vie de mes rêves, et mes rêves m'émerveillaient[1]…

[1] *Mon Compagnon de songes*, « NRF », Gallimard, 1967, p.13. Selon Sandra Beckett, Henri Bosco et Michel Tournier ont ceci en commun qu'ils envisagent l'adolescence comme « la triste fin d'un « âge magique » » (*De*

Le malaise ressenti présume bien de l'inconfort d'un tel seuil. Or, s'il est difficile de grandir, le narrateur affirme davantage ici qu'il est douloureux de ne pouvoir *perdurer en enfance*. La perte est partout présente dans ce discours, d'autant qu'il s'agit de perdre un trésor. Nul regard ne se porte, de la part de Pascalet, sur la conquête, sur ce qui, au contraire, pourrait être gagné grâce à l'âge adulte. Le sentiment de perte est d'autant plus déchirant qu'il convoque un « plus jamais », une irrévocabilité, incompatible avec la pensée enfantine. Or chez Bosco, on le sait désormais, l'enfance ne veut pas passer. Peut-être même ne le peut-elle pas. Pascalet le dit si bien lorsqu'il précise « ce que je perdais ne voulait pas mourir ». Cette phrase n'est pas anodine, elle concentre toute la poétique de Bosco. Alors, pour *sauver* le monde de l'enfance de l'abolition, il reste le rêve. Mais Pascalet reconnaît bien volontiers qu'en fait, le rêve a déjà bâti pour lui toute une enfance imaginaire à laquelle le jeune homme est plus fortement attaché qu'à son existence réelle, grise et insipide. On retrouve bien ici l'idée d'une fuite dans la rêverie, typique d'une posture psychique qui souhaite échapper aux réalités douloureuses en prolongeant un état de perfection, d'idéal, au sein duquel nul conflit œdipien, nulle croissance en fait, ne sont présents. Malgré tout, l'enfance et ses possibilités psychiques passent, et le seuil, le basculement dans la réalité adulte terrifie Pascalet. L'idée de voir s'achever, par malheur, ce qui jamais n'eut lieu, est typiquement bosquienne. Si Pascalet craint de voir s'achever, contre sa volonté, l'*enfance réelle*, rien, au fond, ne l'oblige à abandonner le *rêve d'une enfance* ! En cela l'auteur prête bien volontiers sa propre posture à son jeune narrateur.

Le récit *Mon Compagnon de songes* fera plus tardivement l'objet d'une étude approfondie : nous y étudierons la possibilité du dédoublement androgyne pour Pascalet, grâce à la figure de Balbine. Aussi pouvons-nous dévoiler dès maintenant que ce récit n'abolit pas la rêverie désormais bien connue de Pascalet, pas plus qu'il ne met un terme à une longue rêverie bosquienne. Comme par le passé, Pascalet y effectue un voyage, nourrit sa solitude d'êtres imaginaires, tente une impossible initiation, effectue une ascension mystique au Paradis recréé par Cyprien, à Roqueselve, désire retrouver Gatzo, le frère d'autrefois, et rentre finalement en Enfance comme en son pays. Tous les récits d'enfance bosquiens pourraient entrer dans pareil schéma. Plusieurs détails arrêteront bien sûr notre regard, mais force est de constater ici combien la structure d'une aventure de Pascalet est toujours semblable – et combien elle renoue toujours avec sa source, *L'Enfant et la rivière*. Si les lignes directrices de la narration peuvent

Grands romanciers écrivent pour les enfants, *op.cit.,* p.44.) Bosco dédie entièrement le récit *Mon Compagnon de songes* à cet effroyable *seuil*.

se mouvoir, composer une nouvelle toile faite de réminiscences, elles restent néanmoins solidement attachées à une trame inchangée : l'histoire d'une enfance qui ne veut pas finir.

Le voyage de Pascalet aux portes de la maturité s'oppose en un point crucial aux précédentes aventures du garçon : il n'y est plus question de fugue. De fait, la fugue elle-même n'est plus possible, puisque ce sont les parents Bécarut eux-mêmes qui poussent le jeune homme sur les routes. Bien sûr le voyage conserve sa saison, celle d'un été qui bat son plein, à la mi-août. Mais Pascalet ne peut plus fuir l'univers parental puisqu'on l'y invite ouvertement. Un autre rapport s'instaure donc entre parents et enfant et cela n'est possible, selon les dires du narrateur, que grâce à cette saison d'or : « ce qui se passa entre nous ne se serait pas passé ainsi aussi simplement si nous n'avions pas eu un peu d'or sous les yeux. »[1] La campagne ensoleillée joue inlassablement le jeu de l'enfant, pour ouvrir ce premier chapitre intitulé « viatiques… »[2].

C'est la figure maternelle qui invite l'enfant à l'envol ; « tu pourrais voyager… Pas trop loin, naturellement… »[3] et cette confiance nouvelle est, aux yeux de Pascalet, parfaitement inattendue. Le narrateur, s'il eût été cloîtré tout l'été, aurait sans nul doute fugué. Mais ici on cherche à former sa jeunesse sur les routes, et on l'*équipe*, pour un voyage prétendument initiatique :

> […] comme on ne voyage pas sans boire, sans manger, sans marcher, sans dormir, je fus muni d'un peu d'argent, d'un petit bagage, d'un itinéraire idéal et de quatre ou cinq lettres pour m'accompagner soit chez des parents, soit chez des amis de notre famille. En somme on m'équipa[4].

Il y a sans doute ici une forme de frustration pour Pascalet, et le lecteur présume que la nostalgie de la fugue sur la rivière ne sera pas longue à refaire surface. Pour les instances parentales, ce départ est le premier, il inaugure une importante « première fois »[5]. Or Pascalet rêveur se souvient :

> […] des escapades j'en avais bien fait… La rivière, l'île, Gatzo, le renard, Bargabot, l'âne, que sais-je ? tant d'occasions qui m'avaient attiré à l'aventure !... Mais attiré par coups de tête clandestinement[6].

[1] *Mon Compagnon de songes*, p.16.
[2] *Ibid.*, p.15.
[3] *Ibid.*, p.17.
[4] *Ibid.*, p.18.
[5] *Ibid.*, p.19.
[6] *Ibid.*, p.19.

Aucun chemin, fût-il autorisé et licite, ne saurait entraîner Pascalet bien loin de Gatzo. L'obsession pour l'enfant sauvage qui fut jadis son frère perdure et signale d'avance que bien peu de choses sans doute ont réellement changé. Le voyage offert par les instances parentales s'oppose bien à la fugue, mais le but d'une évasion ainsi organisée, légale, reste le même :

> Ah ! combien j'avais été hanté, encore tout enfant, par le désir des courses clandestines, et combien m'avait obsédé le monde solitaire et dangereux de la grande rivière avec ses îles et ses bêtes !... Maintenant les chemins étaient ouverts, tous les chemins[1].

Paradoxalement, il semble qu'on emprunte plus facilement les chemins illicites de la fugue que ceux du voyage officiel, puisque Pascalet est ici pris de crainte. Et quelle crainte, si ce n'est celle de perdre à jamais les compagnons qui jalonnaient les routes imaginaires[2] ?

> Je n'étais plus sûr de moi, de ce moi qui me retenait encore, mais dont la main fraîche peu à peu desserrait cette étreinte inoubliable qui, aux pires moments de mon enfance, ceux de ma solitude, m'avait fait comprendre que je n'étais pas seul[3].

Pascalet craint d'être seul « pour la première fois »[4]. Lorsque le narrateur précise que les êtres imaginaires qui peuplaient sa solitude l'avaient accompagné dans « les *pires moments* de son enfance », il confirme très simplement l'hypothèse qui fut la nôtre, dans la mise en place du compagnonnage imaginaire chez Bosco. Gatzo, mais aussi Bargabot, Hyacinthe, le renard, etc., furent tirés des profondeurs intimes de l'enfant pour pallier une réalité que l'enfant n'était pas prêt à affronter. Et ce sont des sentiers réels, une évolution nécessaire, que lui proposent désormais ses parents, jadis défaillants. Dans ces conditions, Pascalet saura-t-il à nouveau ne pas être seul ? « Partir c'était cela, précise-t-il, franchir le seuil, faire quelques pas seulement sur le chemin. Quoi de plus facile ? », et pourtant « Cette menace » – la menace d'une solitude d'adulte, d'une solitude dépeuplée – « me troublait au point que j'en vins à me demander s'il ne fallait pas renoncer au voyage… »[5].

Pascalet évoque bel et bien l'absence irrévocable de compagnon imaginaire ; nul autre trouble n'est à l'œuvre dans son cœur. Et voici qu'une capacité créatrice jusqu'ici attribuée à

---

[1] *Ibid.*, p.21.
[2] Les « routes imaginaires » et leurs compagnonnages rêvés sont issus de la fable de Pascalet. Or, le malaise vient sans doute ici de la perte de cette position de fabuliste, chez l'enfant. La trame de cette nouvelle aventure est offerte par les instances parentales et Pascalet se trouve pour ainsi dire dépossédé. D'où la crainte de ne pouvoir rencontrer ses personnages imaginaires, au cours d'une voyage qui n'est initialement pas le sien.
[3] *Ibid.*, p.23.
[4] *Ibid.*, p.23.
[5] *Ibid.*, p.23.

l'enfance – qu'il est sur le point de perdre – se change finalement en aptitude familiale, et correspond à une nature à part entière :

> […] c'est une de nos habitudes les plus singulières que ce mouvement qui nous porte à chercher le reflet, l'écho, et même la prémonition de ce qui se passe dans ce qui jadis s'est passé… Je ne me distingue pas de ceux de ma race. Nous avons le culte des Ombres[1].

Le « culte des Ombres », voici une formule qui renvoie entièrement au récit *Bargabot*. Et puisqu'il est question de connaître l'avenir en cherchant ses traces dans le passé, nulle crainte ici que Pascalet échappe à la réminiscence d'une aventure psychique. Son avenir, matérialisé par le chemin qu'il doit emprunter, est tout entier contenu dans le passé, qui ne veut pas passer. Et chez Bosco, dans les récits d'enfance, tous les sentiers mènent au paradis retrouvé – qu'il se nomme Fleuriade ou Roqueselve – en compagnie des songes.

Un autre aspect du compagnonnage imaginaire est tiré du récit *Bargabot* pour être rappelé ici : les Ombres tant aimées ne sont plus si aisément convocables que par le passé, et Pascalet réaffirme un affaiblissement du pouvoir créateur, tel qu'il nous a déjà été présenté. Ici encore, ni Tante Martine, ni Bargabot, ni Barboche ne répondent plus « à l'énoncé de leurs noms »[2] ; le Verbe n'est plus créateur et Pascalet se dit « réduit à imaginer ceux qui se dérobaient à [son] appel »[3]. Pourtant, son désir de compagnonnage n'a pas faibli avec l'âge et le voici qui affirme :

> Or je ne voulais pas les imaginer, je voulais les voir, les entendre, eux, mêmes morts, eux-mêmes, qui devaient pouvoir me parler dans le langage des vivants […] pour me dire qu'ils m'accompagneraient tout le long du voyage… Je me refusais à cette illusion qui en ferait des revenants et des consolateurs imaginaires. […] Mais peut-être étaient-ils déjà plus loin que je ne le pensais, trop loin pour m'entendre… […] Je les aimais encore comme s'ils étaient tout à fait vivants[4].

Bosco propose ici une belle image des limbes au fond desquelles les créatures imaginaires de l'enfance sont appelées à disparaître, sans espoir de retour. Or Pascalet, on le sait bien, n'est pas un personnage du renoncement, et ne laisse pas ses Ombres accomplir « ce voyage que font les morts de souvenir en souvenir jusqu'à l'oubli. »[5] Une pensée amère, de celles que produit l'âge adulte, s'empare pourtant du personnage qui s'avoue incapable de « les ramener » : « Il

[1] *Ibid.*, p.24.
[2] *Ibid.*, p.25.
[3] *Ibid.*, p.25.
[4] *Ibid.*, p.25.
[5] *Ibid.*, p.26.

vaut mieux rompre tout de suite, tourner le dos brutalement. Au lieu de t'attarder à regarder ces âmes qui s'éloignent insensiblement et qui ne peuvent pas t'attendre »[1].

Pascalet voudrait se convaincre d'entreprendre ce voyage sans eux, mais le lecteur sans doute est aussi peu convaincu que lui-même. Si Pascalet ne sait plus convoquer Tante Martine, sa nature, son « sang »[2] si violemment portés à la rêverie, pourraient bien produire d'autres compagnons. L'enfance – l'enfance des doubles notamment – constitue fondamentalement le personnage de Pascalet. Ce premier chapitre liminaire ne fut pas nommé « viatiques » par hasard et s'achève sur cette assertion ô combien bosquienne : « Mon viatique ce fut l'enfance. […] nous étions elle et moi inséparables. […] J'eus beau faire pour m'en détacher, elle me fut étrangement fidèle… »[3]

Aussi pouvons-nous entreprendre ce nouveau voyage onirique aux côtés de Pascalet, sans craindre de le voir longtemps abandonné par ses songes. D'ailleurs, qu'il le veuille ou non, l'enfance lui est *fidèle* et ne se détache nullement de ses pas. Il n'y aura pas, chez Pascalet, de pas sur le côté. Le récit fait pour ainsi dire semblant de se situer sur une crête, sur un seuil symbolique. Car d'un côté comme de l'autre, la narration retombe dans les songes de l'enfance rêvée.

Nous passons rapidement sur les détails de sa pérégrination et sur les « événements » irréels qui voient le jeune homme se cloîtrer, en secret, dans un jardin où se tient enfermé le secret de la féminité, que Pascalet n'a, il est vrai, encore jamais percé. La rencontre avec l'autre féminin occupera le prochain chapitre de cette étude. La petite Balbine et les sœurs Lopy, que Pascalet rencontre dans le jardin d'Eustache Lopy, forment un parfait écho aux rencontres qui dédoublent Constantin et Antonin dans des figures de petites filles ; elles retiendront alors toute notre attention. Il faut retenir ici que si Bargabot est mort, un nouveau passeur vient tendre la main à Pascalet : c'est Mathias. Du jardin terrestre des Lopy, il le conduit, en une ascension nocturne et fabuleuse, au Jardin édénique de Roqueselve, où Pascalet retrouve les figures obsessionnelles de Gatzo et de Cyprien. La lutte pour la possession de Hyacinthe n'a pas pris fin, et ne saurait finir. C'est Gatzo que nous suivons ici, en survolant le périple de Pascalet, pour voir le texte, très tardivement, les réunir. On ne saurait mieux signifier, d'ailleurs, qu'à *la fin du voyage*, Pascalet rentrera en Enfance.

[1] *Ibid.*, p.26.
[2] *Ibid.*, p.26
[3] *Ibid.*, p.27.

Le chapitre central du récit, intitulé « La maison Lopy », s'achève sur le départ, en fait la *fugue* de Pascalet et de la petite Balbine, la nuit. La narration retrouve ses codes et voici qu'un passeur attend les deux fugueurs pour les mener de l'autre côté du réel : « Suivez-moi et surtout ne me posez pas de questions… Nous allons voyager presque toute la nuit… Mais soyez sans crainte, Mathias vous guide… »[1].

Ainsi, le chapitre suivant est logiquement nommé « Roqueselve » ; guidés par Mathias, les deux enfants montent dans les vergers fabuleux de ce nouveau paradis. C'est en ce haut lieu imaginaire que Gatzo pourra être aperçu, seulement aperçu, par un narrateur halluciné. « Nulle crainte »[2] ne trouble l'ascension secrète et illicite de Pascalet ; le voici revenu à de fabuleuses évasions dont il connaît mieux la trame. Sur le chemin de l'inconnu, d'un « ailleurs »[3] dont il ne se soucie pas, Pascalet déclare prendre une résolution paradoxale, qui consiste en fait à ne rien changer. Voici la promesse du narrateur, qui résume si bien la pensée bosquienne : « Je me promettais de revivre avec passion ma vie d'enfant sans me soucier de mon âge »[4]. Après un tel aveu, le lecteur est légitimement en droit d'attendre la venue de Gatzo ! Mathias, en bon passeur, disparaît mystérieusement, une fois les enfants arrivés à destination. Balbine dort contre Pascalet et « un homme »[5] « très vieux »[6] s'empare d'elle et l'emmène dans sa demeure, où Pascalet le suit. Dans ce lieu, Pascalet renoue entièrement avec les sortilèges de l'enfance qui créent des « êtres fictifs […] plus réels que les créatures vivantes »[7] qui l'entourent. Pascalet s'endort dans cette demeure étrangère et s'éveille en pleine nuit. Le temps est à nouveau suspendu : « Rien n'y discipline le temps, rien ne le jalonne »[8]. L'enfant entouré et poussé par ses ombres » ouvre sa chambre à la fraîcheur nocturne et au « jardin qui naissait au milieu de la nuit »[9]. Un décor merveilleux s'offre aux yeux de l'enfant rêveur, et nous passons rapidement sur les détails enchanteurs de ce paradis retrouvé qui semble « imaginaire »[10], et que baigne la très attendue clarté lunaire. Cette lune qui illumina bien des récits passés se trouve ici décrite comme une véritable porte vers l'autre monde :

[1] *Ibid.*, p.190.
[2] *Ibid.*, p.194.
[3] *Ibid.*, p.194.
[4] *Ibid.*, p.194.
[5] *Ibid.*, p.203.
[6] *Ibid.*, p.204.
[7] *Ibid.*, p.205.
[8] *Ibid.*, p.208.
[9] *Ibid.*, p.209.
[10] *Ibid.*, p.201.

> Quand un imprudent errant dans la nuit y cherche le sens d'un rêve insolite qu'il est en train de faire, elle le prend à son insu dans ses jeux de lumière et l'emmène sur le chemin qui l'entraîne insensiblement vers l'autre monde[1]…

Le vieillard mystérieux, qui ne peut être que Cyprien, hante le « verger de cristal »[2] et devient « aussi étincelant »[3] que le décor de son rêve. L'onirisme bat désormais son plein et Cyprien tend à Pascalet un « masque triste »[4], « dramatiquement ravagé »[5]. Le décor si familier des rêveries d'enfance est entièrement recomposé ici, avec cette scène nocturne de Jardin et de vieux mage. Pascalet craint d'ailleurs pour l'âme de Balbine, que le vieillard pourrait détruire ! Le récit appelle instamment au retour de Gatzo. Mathias rappelle à Pascalet, comme au sortir d'un rêve, que le campement de Caraques, tout proche, brûle des arbres et peut-être une âme, tandis que Cyprien rode pour asservir encore d'autres âmes. L'enfant est à nouveau en danger, menacé par le désir adulte et fou du vieux mage. Pourtant, Pascalet demeure quinze jours dans ces lieux enchantés et maléfiques, dans l'attente, sans doute, de la seule Ombre qui le hante depuis toujours. Et la voici qui finalement se montre, d'abord en souvenir :

> Car dans cette existence paisible dont me venait la nostalgie, je finissais toujours par inventer des rêves. […] Et maintenant, je pensais à l'un deux, celui auquel je tiens le plus, auquel je reviens le plus volontiers… Tout au long de ma vie il m'a hanté et il me hante encore… […] Il avait commencé au bord d'une rivière. […] Plus qu'une escapade un peu folle, n'était-ce pas une extraordinaire aventure, la découverte d'un monde inconnu où, au sein des événements, apparaissaient les êtres qui m'étaient les plus chers, Gatzo, Tante Martine, le chien Barboche, et cette Ombre de créature devenue inhumaine, cette enfant qui n'avait plus d'âme, la mystérieuse Hyacinthe[6] ?

Le récit-source de l'obsession pour Gatzo reste à jamais *L'Enfant et la rivière* et cette aventure originelle était bien un *rêve*. L'enfant le reconnaît en même temps qu'il le reproduit. Car en l'évoquant, Pascalet croit « voir revenir […] un à un »[7] ses compagnons imaginaires et suppose que l'aventure reprend. Cependant rien de tel n'est finalement possible. Le récit *Bargabot* l'avait déjà démontré. Une fois encore, le frère tant désiré ne fait qu'un retour frustrant, délié de toute intimité. Gatzo rôde en silence la nuit autour de la maison de

[1] *Ibid.*, p.201.
[2] *Ibid.*, p.211.
[3] *Ibid.*, p.211.
[4] *Ibid.*, p.212.
[5] *Ibid.*, p.212.
[6] *Ibid.*, p.226-227.
[7] *Ibid.*, p.227.

Roqueselve : « De ce pas clandestin un seul être au monde est capable, mon ami d'enfance Gatzo »[1]. Cependant l'ami de jadis « a fui »[2], « il fuit toujours »[3], et Pascalet en subit l'abandon depuis de longues années. Lorsqu'à la mi-septembre Pascalet l'entrevoit enfin, à la nuit, il confirme la nature évolutive et insaisissable de l'ancien compagnon en déclarant qu'il a beaucoup grandi. Au demeurant, Gatzo partage si peu sa nouvelle existence autonome avec Pascalet qu'il ne se porte pas même à sa rencontre. Le narrateur comprend que Gatzo s'est engagé dans une aventure qu'il conduit « seul, cette fois »[4] ; il tente en effet de « sauver Hyacinthe »[5], et ce de longue date. Pascalet rappelle encore la dernière vision qu'il eût de Gatzo, nu, traversant la rivière pour atteindre l'autre rive, à la fin du récit *Le Renard dans l'île*. Mais voici qu'il retrouve enfin le compagnon d'autrefois et ressent « l'envie de surgir et de lui crier : "C'est moi, Pascalet" »[6]. Le narrateur poursuit : « je fus arrêté dans mon élan. Un sentiment obscur de méfiance m'interdit de bouger »[7]. De mauvaises pensées accompagnent en fait Pascalet, en butte à la figure de Gatzo si seul, et si fier de l'être.

Gatzo est à nos yeux entièrement indépendant de Pascalet depuis qu'il s'est emparé de sa propre quête – quête infinie, on le voit. Nous découvrons, à la fin de ce récit, un autre aspect du devenir-personnage de Gatzo, lorsqu'on voit le petit sauvage engendrer un nouveau compagnonnage, une nouvelle alliance, qui exclut totalement Pascalet : « Gatzo et le vieil homme venaient de s'accorder pour chercher ensemble Hyacinthe, l'arbre, l'âme. Je n'en croyais pas mes oreilles, et pourtant j'avais entendu »[8].

Cyprien n'est plus en mesure de contrôler les Caraques, qui brûlent toutes les forêts, sans doute pour mettre fin au maléfice de leur ancien maître. Et Cyprien et Gatzo, anciens ennemis, font désormais front commun pour sauver Hyacinthe ! Ce compagnonnage inattendu s'instaure ici, avec la requête du vieil aveugle : « tu seras mes yeux, tu me guideras »[9]. En échange, Cyprien rendra à Hyacinthe son âme volée mais pas seulement : il offrira au couple ainsi recréé, le paradis qu'il aura fait jaillir sur terre ! On retrouve ici la vieille promesse faite à Constantin et Hyacinthe, dans le cycle de Hyacinthe. Gatzo est le nouvel élu du vieux mage. Cet événement tout à fait inattendu appuie incontestablement l'idée d'une autonomie de Gatzo,

[1] *Ibid.*, p.242.
[2] *Ibid.*, p.243.
[3] *Ibid.*, p.243.
[4] *Ibid.*, p.246.
[5] *Ibid.*, p.246.
[6] *Ibid.*, p.246.
[7] *Ibid.*, p.246.
[8] *Ibid.*, p.246.
[9] *Ibid.*, p.247.

personnage à part entière, désormais égal à Constantin. Voici la terrible promesse du vieil homme : « J'y referai pour vous le Jardin que cherchent les hommes, qu'ils ont perdu, et que j'ai perdu à mon tour »[1].

Pascalet, défait par cette union secrète de Gatzo et de Cyprien, décide de s'enfuir, et quitte finalement Roqueselve pour rentrer au Mas-du-Gage, loin des fumées maléfiques des âmes enfantines brûlées, et s'en retourne auprès des « Fumées domestiques », qui prêtent leur nom au dernier chapitre du cycle de Pascalet. L'aventure « Gatzo » est belle et bien terminée pour Pascalet, mais sa nature profonde le pousse déjà à « inventer de nouveaux songes »[2] entre les quatre murs rassurants du Mas familial. On le comprend, ce n'est pas un changement de posture psychique qui a défait Gatzo de son rôle premier de compagnon de songe ; Pascalet ne change pas. Gatzo ne s'enfonce pas dans les limbes de l'enfance de Pascalet. Celle-ci d'ailleurs ne sait pas finir. C'est bien Gatzo qui, indépendamment, échappe à son créateur. Bosco intègre définitivement Gatzo au personnel enfantin de ses récits, lorsqu'il lui promet le paradis de Cyprien, et l'union sacrée avec la petite Hyacinthe. Constantin aurait-il échoué dans cette même quête ? Bosco a-t-il rêvé de faire de Gatzo l'enfant du paradis ? Nul récit ne donnera jamais de chute à l'obsession nommée Hyacinthe, mais elle a su faire de Gatzo un être de chair et de délire, un enfant bosquien.

5. *Tante Martine*.

Nous concluons cette étude du personnage de Gatzo par le récit *Tante Martine*, dernier volet du cycle de Pascalet. Le dernier récit de Pascalet est aussi la dernière occasion de rencontrer Gatzo dans l'œuvre de Bosco, puisque l'auteur ne lui a jamais attribué le statut de narrateur. Cet aspect constitue d'ailleurs le seul point d'ombre à l'hypothèse du devenir-personnage de l'enfant sauvage. En tant que lecteur, nous regrettons d'ailleurs de n'avoir jamais eu accès à un récit mené par Gatzo *en personne*. Ainsi retrouvons-nous Pascalet, soucieux de narrer, « les derniers temps »[3] de la vie de Tante Martine. Les récits de Pascalet n'ont qu'une seule trame profonde et toujours revisitée, et si le lecteur a assisté au dernier voyage de Bargabot, le récit *Tante Martine* ne tient pas sa funeste promesse. Il semble d'abord s'y atteler, et emprunte finalement d'autres voies que la voie du deuil. Tante Martine est un éminent personnage de la rêverie d'enfance chez Bosco ; aucun adieu n'est en fait possible. Le récit

[1] *Ibid.*, p.247.
[2] *Ibid.*, p.292.
[3] *Tante Martine*, « NRF », Gallimard, 1972, p.13.

s'ouvre néanmoins sur ces mots : « Dans les derniers temps de sa vie Tante Martine s'était discrètement repliée sur elle-même. Si discrètement que personne n'y avait pris garde »[1].

L'image est intéressante pour suivre la piste du compagnonnage imaginaire ; elle montre ici la lente et insensible disparition dans les limbes que subissent naturellement doudous et compagnons imaginaires, ces figures d'objets transitionnels. Mais l'enfant Pascalet, qui jamais n'a su basculer de l'autre côté des rêves, dans le monde strictement réel, s'oppose depuis son tout premier récit à la perte de l'autre fictif. Très rapidement, le récit s'éloigne de la disparition de Tante Martine et s'oriente vers les aventures d'un été où une mystérieuse jeune fille, nommée Mâche, vient servir au Mas-du-Gage et entraîne Pascalet vers les Caraques et leurs maléfices. *Tante Martine* est un récit central pour l'analyse des compagnonnages imaginaires multiples de Pascalet, puisqu'on y assiste au *devenir-imaginaire* de Tante Martine, qui suit en cela un cheminement inverse au personnage de Gatzo. Le garçon sauvage fait ici sa dernière apparition.

Pascalet, au Mas-du-Gage et si près de la rivière, affirme en se souvenant : « Ce n'est plus un vague mirage mental qui m'habite, c'est un pays de ma mémoire aussi réel que ma propre présence »[2]. On est en Enfance comme en un *pays réel*, fût-il seulement mental, et sans doute tire-t-il justement sa puissance de n'être que mental. Chez Bosco, le vrai est un songe, et le songe est vrai.

Les grands absents du récit *Bargabot* – Tante Martine mais aussi Barboche et Bargabot – sont tous présents ici, puisque *Tante Martine* se situerait chronologiquement, entre les récits *Le Renard dans l'île* et *Bargabot*. Pascalet devrait alors être âgé d'une dizaine d'années. Dès la page quatre-vingt, Tante Martine armée de sa *Clef des songes*, prophétise la venue de l'âne Culotte, dangereux émissaire de Cyprien, venu emporter les enfants sur son dos. On le comprend, Bosco revisite sa fable, chacun y joue à nouveau le rôle qui lui incombe. Cependant, notre jeune Gatzo tarde assez longuement à se voir évoqué. À demi-mot pourtant, nous en trouvons la trace lorsque Pascalet expose un fait imaginaire central :

> La solitude m'est insupportable mais tout en même temps elle m'est chère. Pour la supporter (et j'y tiens) je la peuple de ces êtres imaginaires qui, également imaginatifs, inventent à leur tour des événements dramatiques. Le monde ainsi créé en devient si vivant que j'y entre moi-même. Il me plaît, et je m'y enferme[3].

[1] *Ibid.*, p.13.
[2] *Ibid.*, p.66-67.
[3] *Ibid.*, p.120-121.

Voici le *devenir-personnage* de Gatzo si clairement énoncé ! L'enfant l'a créé, il fut son double imaginaire bientôt muni lui-même d'une imagination propre. Le garçon fictif s'est alors inventé une histoire, s'est engagé dans une quête, bref il s'est créé un monde. Par cette création, il est devenu un « vrai » petit garçon, à la manière de Pascalet. Et les mondes imaginaires proliférants s'imbriquent à la manière des poupées russes : le monde réel contient le monde fictif de Pascalet, celui de la rivière et de Gatzo. Mais ce monde enferme à son tour la fiction de Gatzo qui s'est nourri de Hyacinthe et des Caraques voleurs d'enfants. Les Caraques et leur chef Cyprien nourrissent et composent à leur tour une fiction qui leur est propre : la tentation du paradis terrestre qui représente, dans pareil schéma imbriqué, la pièce centrale, le noyau dur de tout récit bosquien.

Cette citation, si limpide, se trouve naturellement et immédiatement suivie de l'évocation de Gatzo et des temps fabuleux sur les eaux de la Durance :

> J'ai raconté ailleurs la première de ces escapades, mais il y a longtemps et on l'a peut-être oubliée. Ce fut alors pourtant que Gatzo (vous souvenez-vous de Gatzo ?) entra, sortit, rentra mystérieusement dans notre vie. Pour mon plaisir (et aussi pour en conserver la mémoire) j'en ai fait des récits où je retrouve avec une extraordinaire émotion, quand je les relis maintenant, les plus beaux jours de mon enfance[1].

Plusieurs éléments sont importants ici. D'abord Pascalet rappelle que *L'Enfant et la rivière* est le récit source, celui de la première fois, qui en engendra tant d'autres. Ensuite on remarque avec amusement que le narrateur s'oppose ouvertement à l'oubli : le lecteur lui-même n'a pas pu oublier l'escapade sur la rivière *puisque* c'est là que naquit Gatzo ! De Gatzo, l'enfant narrateur – et écrivain en puissance – garde surtout les souvenirs d'apparition et de disparition. Ce sont des souvenirs extrêmes, au sens d'extrémité, de limite : les confins de la relation au double, son émergence et sa dissolution. Le plaisir renouvelé vient de l'écriture, lorsque l'enfant dit avoir couché sur le papier une fable qui était elle-même une *réécriture* ! Gatzo incarne finalement « les plus beaux jours » d'une enfance rêvée que chaque récit permet de *relire*. La lecture du cycle mené par Pascalet permet de comprendre à quel point l'absence de Gatzo accapare plus encore l'enfant que les souvenirs de sa présence. Même dans cet ultime volet, Pascalet rappelle « l'impression cruelle d'avoir été abandonné et non seulement de Tante Martine mais encore de ce compagnon de moi-même qui me suivait partout depuis longtemps et qui m'était toujours resté fidèle »[2]. Au demeurant, c'est bien l'*infidélité* de Gatzo qui perturbe

[1] *Ibid.*, p.122.
[2] *Ibid.*, p.122.

tant Pascalet. Son indépendance est une trahison. Le narrateur de *Tante Martine*, de la même façon que celui de *Bargabot*, se trouve incapable de convoquer à nouveau les ombres qui furent les siennes. La chambre d'enfant et le grand peuplier nommé Agricol n'ont pas permis de les voir revenir, et Pascalet s'en remet à un dernier haut lieu du culte de l'imagination : le puits. Le puits, c'est-à-dire la source, et la source, c'est Gatzo, l'enfant *de* la rivière :

> Seul le puits aurait pu (du moins me semblait-il) évoquer de nouveau ces personnages extraordinaires dont je savais qu'ils y dorment à peine dans l'attente d'un appel d'en haut. Mais le puits ne répondit pas à cet appel. J'en conçus beaucoup de tristesse et même de l'étonnement. Pourquoi étais-je seul, si étrangement seul[1] ?

Si Gatzo n'appartient plus à Pascalet, ce dernier récit d'enfance rappelle que d'autres figures peuplent – à défaut ? – la rêverie du narrateur. Le chapitre central du récit *Tante Martine* s'intitule d'ailleurs « Sous ma fenêtre… »[2], et convoque les images nocturnes du Mas familial, et l'aire baignée de lune où justement, *sous sa fenêtre*, Pascalet retrouva par trois fois[3] le frère de jadis. Mais ici comme ailleurs, et notamment dans *Bargabot*, l'absence de Gatzo à ce rendez-vous sacré entraîne l'apparition du « Petit Berger »[4], le vieux « Béranger de Sivergues »[5] et son petit chien « Risque-tout »[6]. Ils répondent à l'invitation ardente d'un petit garçon qui ne saurait rester seul, un petit garçon qui confirme d'ailleurs : « mes personnages […] je les appelais toujours pendant la nuit »[7]. La fenêtre de la chambre d'enfant, au Mas-du-Gage, promet toujours un ailleurs rêvé, l'autre monde, celui de l'autre imaginaire, et c'est sans doute là son *gage* secret. Pascalet ne peut plus y appeler Gatzo, mais l'histoire continue et tient d'autres promesses. Le sommeil, grand leitmotiv de l'univers bosquien, permet encore à Pascalet de se figurer une présence protectrice dont le nom a perdu sa puissance créatrice. L'intrus tant attendu ne porte plus le nom de Gatzo mais marche de son pas habituel de fantôme. La scène imaginée par Pascalet permet sans doute à Gatzo de faire enfin ses adieux, sans fuir, et comble ainsi la

[1] *Ibid.*, p.123.
[2] *Ibid.*, p.147.
[3] A la fin de *L'Enfant et la rivière*, lorsque Gatzo fait son premier retour, mais aussi au centre du récit *Pascalet*, et au commencement du récit *Le Renard dans l'île*. Gatzo se situe sans arrêt sous la fenêtre de Pascalet ! Et même à la fin de *Mon compagnon de songes*, bien qu'il s'agisse cette fois de la fenêtre d'une autre demeure, et non du Mas-du-Gage.
[4] *Tante Martine*, p.149.
[5] *Ibid.*, p.149. Le dernier retour de Béranger renvoie non seulement au récit *Bargabot*, mais aussi à *L'Habitant de Sivergues*, qui fut le premier récit d'enfance de Bosco. Aussi la boucle est-elle merveilleusement achevée, prête déjà à être recommencée.
[6] *Tante Martine*, p.149.
[7] *Ibid.*, p.185.

tendresse flouée du petit garçon qui l'avait mis au monde. Voici la scène finale du récit, qui présente Tante Martine et Pascalet endormis « tous deux, à côté l'un de l'autre »[1] :

> […] nous dormions tous deux, à côté l'un de l'autre, cependant que dans la maison un inconnu regardait dormir notre simple sommeil… Il avait attisé le feu, puis n'avait plus donné signe de vie. Mais il était là. […] Et comme je cherchais à imaginer sa figure il sortit enfin du silence et murmura des mots que je ne compris pas. Masi c'était à mon intention, j'en étais certain. Je lui répondis comme on fait en songe et je l'appelai : « créature ! », simplement parce que ce mot vivait en moi depuis longtemps […] Alors le pas assourdi vint vers moi et quelqu'un se pencha sur mon épaule. Je sentis sur ma joue couler de longs cheveux qui sentaient la neige et la rose sauvage. Et une voix que je reconnus mais plus tendre me dit doucement à l'oreille : « Continuez tous deux votre sommeil et dormez jusqu'à l'aube. Je veillerai. Mais à l'aube hélas ! Je devrai partir[2]…

On reconnaît bien sûr Gatzo à travers ce mystérieux inconnu grâce à plusieurs indices. Le sommeil de Pascalet mais aussi celui de Tante Martine permet à Gatzo de venir veiller et quitter les deux seuls êtres qui l'aimèrent, tout compagnon imaginaire qu'il était alors. Aussi n'est-ce sans doute pas un hasard si pour cet au revoir, le neveu et sa chère tante sont réunis dans un même sommeil. Gatzo, pour un temps, leur avait appartenu à tous les deux[3]. On remarque ensuite que l'intrus s'occupe du feu comme le faisait Gatzo sur la rivière, et qu'il se déplace silencieusement. Mais on peut également ajouter les mots étrangers, que l'enfant sauvage prononce à l'attention de Pascalet qui ne partage pourtant pas sa langue. Cette rupture idiomatique entre les deux garçons rappelle qu'à l'origine, sur l'île où Gatzo était retenu prisonnier, Pascalet ne comprenait pas la langue des Caraques. Néanmoins la compréhension s'instaurait par magie, comme ici lorsque finalement le narrateur saisit les mots d'adieu de sa « créature ». Cette créature, enfin, est présente depuis longtemps et seul le personnage de Gatzo bénéficie dans les récits de Pascalet d'une présence longue qui suppose un sentiment d'éternité. De tout temps Gatzo fut présent à Pascalet, comme ici. Le narrateur, face à sa créature, se comporte toujours en miroir, comme s'il eût été lui-même tiré d'un songe : ici Pascalet parle comme en songe ! La tendresse finale de Gatzo réconforte un cœur que son absence a depuis longtemps meurtri. Et s'il n'y a plus abandon brutal mais tendres adieux, peut-être Gatzo

[1] *Ibid.*, p.334.
[2] *Ibid.*, p.334.
[3] On se souvient que le récit *Le Renard dans l'île* voyait Tante Martine s'emparer aussi du personnage de Gatzo, le modeler, le civiliser, l'éduquer, lui donner une âme en fait! Elle participait tant et si bien à l'élaboration du compagnon imaginaire que Pascalet s'en sentait pour ainsi dire dépossédé. Mais il reste néanmoins que Tante Martine et Pascalet ont partagé une grande affection pour le petit sauvage.

pourra-t-il enfin ne plus revenir. C'est ce que semble indiquer le dernier échange qui se tient entre les deux figures. À l'annonce du départ, Pascalet interroge fébrilement : « Mais tu reviendras ? », cependant que la créature quitte le Mas sans lui adresser de réponse. Belle image d'une impossible réconciliation entre deux figures qui ne sont plus issues du même être. Le récit s'achève en laissant la neige envahir la maison Bécarut, comme pour mieux proposer à Pascalet une nouvelle page à écrire, tandis que Gatzo s'est fondu dans « l'immensité de la nuit »[1].

[1] *Ibid.*, p.334.

2. B. Âge d'or et androgynie primordiale.

Introduction.

Le *devenir-personnage* de Gatzo nous a conduits sur la piste du rôle éminent de la fillette, dans l'univers bosquien. Désormais, nous retrouvons Constantin, Pascalet et Antonin aux portes de l'âge d'or, là où se joue chez Bosco le dédoublement androgyne du petit narrateur. Les fillettes qui viennent combler la solitude du jeune garçon peuvent, selon notre hypothèse, subir le même traitement que Gatzo, et se voir définir comme des compagnons imaginaires féminins. Leurs apparitions, leurs descriptions, leurs rôles et leurs fatales disparitions suivent en effet la même trame narrative et convoquent la même posture enfantine de la part du narrateur ; la posture rêveuse de l'Enfant trouvé. On découvrira rapidement combien masques et pantins sont encore des fils rouges de la compréhension des fillettes comme doubles imaginaires. Ce chapitre de notre étude porte son regard sur la découverte et la création du double féminin et sur le paradis des Jardins comme décor à l'émergence de *l'autre*. Pour les jeunes narrateurs, la découverte du Paradis perdu et l'émergence du double féminin sont intimement liées[1]. Le temps suspendu que vivent, pour de brefs moments, les couples originels recréés permettra de comprendre ce que partagent les couples d'enfants, et d'entrevoir ce qui motivera le *désir de savoir*, cette *libido sciendi* inhérente au crime d'hubris qui les chassera du paradis retrouvé. À ce titre, la conservation du mystère intact constituerait dans l'imaginaire bosquien la seule posture – au demeurant intenable – capable de préserver le personnage de la Chute. S'il est intéressant de mêler ainsi des termes chrétiens aux images païennes de l'antiquité grecque, c'est que Bosco imbrique lui-même dans son paradis d'enfance ces deux facettes d'un même mythe,

[1] Précisons que si notre étude cible exclusivement ici les narrateurs enfantins, la quête du Paradis perdu ne leur est certainement pas réservée dans l'œuvre bosquienne : « C'est le rêve de tous les héros bosquiens – retrouver le Paradis perdu, l'état de pureté et d'innocence d'avant le péché. Tous les héros de Bosco semblent poursuivre cette même quête du Paradis qui, selon Dellaurgues [le dernier narrateur bosquien], est une « vocation familiale » (O, 19) », explique Sandra Beckett dans son ouvrage *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, José Corti, 1988, p.59. Le dernier narrateur bosquien issu d'une grande famille bosquienne de chercheurs d'Éden avoue, en initiant sa quête : « Partir, c'est encore pour nous, même aujourd'hui, marcher fatalement vers la plus antique demeure des hommes dont il ne reste plus que le mirage, à l'Est » (*Une Ombre*, p.20). La quête du Jardin défendu le meut, dit-il, depuis sa plus tendre enfance. Dellaurgues est le dernier porte-parole de Bosco, et ses mots montrent à quel point la quête bosquienne elle-même n'a jamais pris fin. Le paradis est en fait un puissant point commun qui relie profondément le corpus « enfantin » au corpus adulte de l'œuvre de Bosco.
Bosco pourrait bien n'avoir écrit et réécrit qu'un seul et même récit dont les variations « enfantines » ou adultes tiendraient davantage à l'éclairage, lumineux ou ténébreux, qu'il donne à ces quêtes de Paradis perdu. Sandra Beckett précise ailleurs : « Certes, le thème du paradis perdu parcourt toute l'œuvre de Henri Bosco, mais c'est dans ses livres dédiés aux jeunes que l'on voit la mise en récit la plus insistante de ce *mythe enchanteur* et hautement personnel qui jaillit du tréfonds de l'âme de l'auteur », *De Grands romanciers écrivent pour les enfants*, Les Presses de l'Université de Montréal, éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 1997, p.38. C'est nous qui soulignons cette idée de « mythe enchanteur » des récits d'enfants qui s'oppose aux sombres « plongées aux enfers » que vivent les narrateurs adultes (l'expression est empruntée à Sandra Beckett, *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, *op.cit.*, p.116.).

qu'il s'agisse d'un âge d'or ou d'une genèse. Ce sont là des connaissances – et des rêveries – qui sont toutes deux très chères à l'auteur.

Le crime d'hubris, la Chute et la perte du double féminin constitueront les objets d'un prochain chapitre. La perte du compagnon imaginaire féminin entrainera ensuite nos narrateurs dans de longues quêtes amoureuses. Cette obsession pour *l'autre absolu*, le féminin et son mystère, qui s'apparente si bien à une quête du Graal, présentera des chevaliers de papier à jamais prisonniers de leurs postures psychiques proches de celle de Don Quichotte. Au même titre que l'enfance, le féminin *hante* toute l'œuvre de Bosco, jusque dans ses récits adultes. Et c'est la figure fascinante et obsédante de la femme, et non plus seulement de la fillette, que nous développerons enfin pour clore l'analyse du dédoublement féminin dans l'œuvre de Bosco.

1. Découverte et création du double féminin.

L'Âne Culotte

Si Constantin était encore seul dans son récit, lorsque nous l'avions laissé aux portes de Belles-Tuiles, sur le dos de l'âne Culotte, la figure de Hyacinthe n'attendait visiblement que cette accession au paradis de Monsieur Cyprien pour se manifester. On la découvre d'abord dans son immobilité inhumaine, qui est le propre de la figure de Hyacinthe dans l'œuvre bosquienne, alors même qu'à ce stade, rappelons-le, Cyprien ne l'a pas encore enlevée ni dépouillée de son âme. Preuve peut-être que la petite fille n'était, dès son origine, qu'une émanation de l'*autre* en soi. Constantin semble bien l'avoir créée, à la manière d'un Gatzo créé par Pascalet, et c'est ensuite seulement que la fillette sera la victime d'une folie adulte. Hyacinthe représente si bien une mystérieuse émanation aux yeux mêmes de Constantin que lorsque l'enfant lui demande d'où elle vient, Hyacinthe ne peut que répondre : « Comme vous, Monsieur Constantin, du Paradis »[1]. Voyons donc comment, ici déjà, le couple d'enfants est à la fois issu et constitutif de ce paradis qui ne peut exister sans le rêve d'androgynie retrouvée.

Nous reprenons donc l'analyse du récit *L'Âne Culotte* aux portes d'un Paradis dont Monsieur Cyprien est le grand architecte.

En accédant à Belles-Tuiles, Constantin « croyai[t] rêver »[2]. Il se trouve confronté à la « très vieille figure »[3] de Cyprien, installé en son verger en simple jardinier. Cependant, on

[1] *L'Âne Culotte* p.76.
[2] *Ibid.*, p.46.
[3] *Ibid.*, p.46.

imagine mal Cyprien en simple jardinier, étant entendu qu'aucune normalité ne perdure dans l'entourage proche du mage, et ce sont ses « yeux pâles, immobiles, un peu effrayants »[1] qui trahissent immédiatement le caractère suprahumain du vieil homme. Son regard est défini par l'enfant comme une « vocation surnaturelle »[2] qui le porte à regarder « au-delà »[3] des apparences. En aveugle clairvoyant, Cyprien est pressenti capable de lire à travers l'écorce de Constantin, à travers ses formes et ses craintes. Le texte annonce insidieusement ici que le mage exercera sa puissance sur l'enfant. Constantin arrive d'ailleurs en *élu*, nul hasard ne l'a porté jusqu'aux portes de ce domaine, car Cyprien sourit à l'évocation de son nom, « Constantin Gloriot »[4], qui s'accorde parfaitement au destin glorieux que Cyprien s'offre de lui léguer : devenir l'enfant du paradis, pour le moins ! Mais ce n'est pas tout, le face-à-face entre les deux personnages provoque aussi cette révélation de la part du mage : « L'abbé Chichambre m'a parlé de toi »[5]. Aussi sommes-nous invités ici à imaginer Constantin circuler, de manière passive, entre deux adultes obsédés, chacun à leur manière, par le Paradis. Leur émissaire commun, l'âne Culotte, disparaît et laisse l'enfant aux mains du mage qui le fait accéder au monde clos et édénique du verger :

> Le jardin était plein d'oiseaux. Quelques-uns s'envolèrent à notre approche, mais la plupart restèrent, qui à picorer les allées, qui à sautiller dans les branches des pruniers et des abricotiers-muscats[6].

Et Cyprien de préciser à l'enfant ébahi « Tu vas voir arriver les bêtes »[7]. Emblématique d'un âge d'or gorgé de soleil, un énorme lézard fait alors son entrée et étonne l'enfant par son exotisme. Il mesure un mètre, se pare de bleu et de jaune et fait dire à l'enfant qu'il n'en a

---

[1] *Ibid.*, p.46.
[2] *Ibid.*, p.46.
[3] *Ibid.*, p.46.
[4] *Ibid.*, p.47. De nombreux chercheurs se sont penchés sur la signification des noms et prénoms accordés aux personnages bosquiens. On peut citer ici Robert Baudry qui, dans son ouvrage *Henri Bosco et la tradition du merveilleux*, Librairie Nizet, Saint-Genouph, 2010, p.36 explique : « dans *Le Grand Meaulnes*, le héros promis à devenir le maitre du domaine des Sablonnières porte le prénom quasi impérial d'Augustin, dans *L'Âne Culotte* on trouve Constantin Gloriot, Constantin rappelle le fondateur de Roma, lui que Cyprien destine à devenir le maître de son second éden ! » et ajoute que Gloriot évoque inévitablement la « gloire » qui attend l'enfant élevé par les *Saturnin*, grands-parents nommés d'après le plus ancien des dieux.
[5] *L'Âne Culotte*, p.47. La question de l'ascension de l'enfant au paradis, sur l'invitation tacite mais puissante de divinités – ou représentants des divinités comme le sont à divers degrés l'abbé Chichambre et Cyprien – trouve une interprétation intéressante sous la plume de Robert Baudry *op.cit.* aux pages 41 et 42 « Trop longtemps, dit-il, les théories scolaires se sont focalisées sur cette seule forme, descensionnelle, du merveilleux : l'immixtion de puissances supérieures dans les affaires humaines. Alors que bien souvent c'est lui, le héros qui, répondant à l'appel de l'au-delà, va pénétrer, lui, dans l'espace sacré. » Cette idée est valable pour tous nos jeunes narrateurs appelés à intégrer, en fait à pénétrer un paradis sur la demande de guides plus ou moins religieux, en tous cas mystiques.
[6] *L'Âne Culotte*, p.48.
[7] *Ibid.*, p48.

jamais vu de pareil. Le Jardin n'a rien de naturel et l'*enchantement* s'y fait de plus en plus sentir. Le thème de l'âge d'or et de sa chaude lumière d'été envahit le discours de l'enfant qui contemple le lézard « buvant le soleil »[1] : « La gorge extasiée, grande ouverte, s'offrait passionnément à la lumière ; les yeux d'or fixaient le soleil et la vie parcourait par ondes rapides le corps du monstre minéral »[2]. Cyprien narre à l'enfant combien les bêtes de son jardin sont bonnes, serviables et aimantes, et, avant même que le bestiaire fantastique ne se complète, Constantin conclut : « Oui, c'était bien le paradis »[3]. Il ne saurait mieux ajouter à ce tableau édénique que « le soleil paraissait le roi de cet empire »[4]. Plus encore qu'un âge d'or, cette formule annonce parfaitement le terrible désir de *pouvoir* et de *domination* qui est en fait à l'œuvre dans ce paradis artificiel. La *libido dominandi* de Cyprien dirige en secret, mais d'une main implacable, le destin de l'enfant et de son paradis. Ces mots innocents, qui présentent un empire et un roi, laissent finement présager du terrible drame qui s'abattra sur Hyacinthe. Seulement, à ce stade du récit, la fillette n'existe pas encore. La découverte du Jardin de Cyprien se poursuit en une longue énumération d'oiseaux si nombreux que Constantin imagine « des vols entiers d'oiseaux, arrivés par milliers de cent lieues à la ronde »[5], un bestiaire « ven[u] chanter en l'honneur de ce vieil homme de la mer »[6]. La provenance même du mage revenu transformé des colonies est un appel fabuleux à rêver l'ailleurs. Ce décor ailé s'accompagne bientôt d'une cohorte de mammifères, dont Cyprien vante la vie paisible et l'entente merveilleuse. Pourtant, un renard rétif refuse, dès l'aube du récit, de se laisser charmer et glapit dans le lointain en poursuivant son propre « voyage »[7]. Les pouvoirs enchanteurs du mage rencontrent déjà un obstacle que l'enfance bosquienne n'aura de cesse de retravailler, car c'est bien ce même renard dont l'âme blanche hantera bientôt Hyacinthe, Gatzo et les Caraques. L'évocation de cet échec latent transfigure le vieil homme qui change alors de masque : « Je reconnaissais à peine le vieillard accueillant qui m'avait fait asseoir dans le verger. Un esprit

[1] *Ibid.*, p.49.
[2] *Ibid.*, p.49.
[3] *Ibid.*, p.49. Parmi les nombreux universitaires qui ont parcouru les sentes paradisiaques chez Bosco, nous pourrions citer Michel Mansuy qui, dans ses *Études sur l'imagination de la vie*, Librairie José Corti, 1970, à la page 60, énonce très simplement : « En un mot comme en cent, Bosco aspire au Paradis sur la terre. Il le désire tellement qu'il le décrit parfois dans ses œuvres, jardins printaniers, bien arrosés, plantés d'amandiers en fleurs, où l'homme, la source, l'herbe et la bête s'aiment et lisent les uns dans les autres à cœur ouvert. Eden où la vie est multipliée par l'union des âmes. » Dans le passage de *L'Âne Culotte* qui montre Constantin à Belles-Tuiles, tous les éléments sont réunis, proposant effectivement un long tableau où Cyprien, sa source *magique*, le verger en fleurs et les bêtes dociles vivent en harmonie, sous les yeux fascinés de l'enfant. Par ailleurs le mage y était décrit comme capable de *lire* dans le cœur de Constantin !
[4] *L'Âne Culotte,* p.49.
[5] *Ibid.*, p.51.
[6] *Ibid.*, p.51.
[7] *Ibid.*, p.53.

inhumain animait son regard »[1], raconte Constantin. Il est désormais l'heure pour l'enfant de quitter ce haut lieu de magie puisqu' « à la porte du verger, sous un amandier en fleurs, l'âne Culotte semblait nous attendre »[2]. Le narrateur reprend le chemin des hommes et de l'église avec, pour les Rameaux, « une branche d'amandier »[3] et de « l'encens mâle »[4] pour l'office religieux de l'abbé Chichambre. Est-ce ainsi que les deux hommes qui s'échangent Constantin s'informent de sa venue en Paradis ? L'enfant arrivé au village se dit embarrassé par la mission secrète qui lui incombe et se demande comment « dissimuler »[5] la grande branche fleurie en traversant le village. Une nouvelle fois, le texte annonce secrètement les enjeux de faute et d'exclusion qui menacent, comme une épée de Damoclès, l'innocence de l'enfant élu. Le chemin qui mène désormais le narrateur d'un paradis blasphématoire à une simple et honnête église ne présente pas seulement un enfant *innocemment fautif*, il ouvre une nouvelle ère où l'enfant n'est plus seul. L'entrée en scène de Hyacinthe, juste après cette rêverie de Paradis, correspond selon nous à la rencontre de deux fictions, à l'œuvre dans le texte : Cyprien a besoin de recréer le couple originel pour parfaire son paradis terrestre, en cela, Hyacinthe est plus que bienvenue aux côtés du garçon élu. Et Constantin, qui a définitivement quitté l'âge de fer réaliste pour se complaire dans la rêverie, ne pouvait manquer de s'y constituer un *compagnon de songes*, fût-il immobile et exaspérant[6].

Et puisque Hyacinthe entre enfin en scène, que nous dit Constantin de cette petite fille ? Comment le récit construit-il son apparition ? Quelle substance donne-t-il à cette petite Ombre ?

La petite fille, pourtant centrale dans l'œuvre, n'apparaît qu'à la page 58 du récit. Il a fallu attendre que Constantin, lentement attiré hors de l'âge de fer grâce à l'âne Culotte, ait atteint le paradis de Cyprien pour qu'intervienne ce petit visage clos. Et si Constantin a effectué en solitaire l'*ascension* vers le Paradis, empruntant les sentes rocailleuses du Quartier de Sagesse, c'est au sein d'une *procession* – donc d'un cheminement collectif – qu'apparaît Hyacinthe. S'installe alors un deuxième parcours, également tourné vers Dieu, qui fait pendant au chemin solitaire de l'enfant élu par le vieux mage.

C'est ainsi que Hyacinthe apparaît, en bout de file d'une longue procession de villageois se rendant à l'église. Constantin menait une ascension solitaire, interdite et secrète, Hyacinthe,

[1] *Ibid.*, p.53-54.
[2] *Ibid.*, p54.
[3] *Ibid.*, p.54.
[4] *Ibid.*, p.55.
[5] *Ibid.*, p.56.
[6] Ce sont là bien sûrs les sentiments du jeune garçon vis-à-vis de Hyacinthe, et non notre jugement propre sur la fillette !

elle, suit le clan familial lors d'un rituel imposé. Sa position dans la collectivité décrite par Constantin accentue encore cet effet de miroir déformant :

> Grand-père Saturnin et grand-mère Saturnine marchaient gravement côte à côte. Ils étaient beaux. Moi, je les précédais, non moins gravement, je portais leur missel à tranches dorées. Derrière venait la Péguinotte, plus éclatante que jamais […] ; puis le berger Anselme sous son grand chapeau, puis le chien, et enfin Hyacinthe, une petite orpheline qu'on avait recueillie, il y a deux ans, à la maison[1].

On constate que le petit garçon mène les troupes, et que la petite orpheline, elle, ne se situe hiérarchiquement qu'après le chien d'Anselme ! Ou peut-être est-ce son statut de fillette immatérielle, imaginaire, qui la place en file des êtres de chair et de sang ; même le chien d'Anselme est présent à tous, en revanche qu'en est-il de Hyacinthe ? La description que le jeune narrateur s'empresse de donner retient vivement l'attention d'un lecteur sensible aux compagnonnages imaginaires.

> Un bout de tresse, roide comme un bâton, se dressait naïvement derrière sa tête. Il m'horripilait. Je n'aimais pas Hyacinthe. D'un naturel paisible, je ne la tourmentais point à propos de sa couette, comme l'eussent fait, peut-être, d'autres garçons de mon âge ; mais je lui témoignais de la froideur. Mon antipathie était si visible que *la petite n'osait jamais m'adresser la parole*. Ce matin-là, pour comble, on l'avait affublée d'une robe à carreaux violets, empesée de frais, *raide, craquante*. Chaussée de souliers vernis, un chapelet de nacre entortillé autour de son poignet, un sacré-cœur cousu sur sa poitrine, fière et pourtant un peu inquiète, elle s'avançait *d'un pas mécanique*, *sans regarder* ni à droite ni à gauche. On eût dit un *jouet en bois*[2].

Cette description de l'enfant, la toute première vision de Hyacinthe dans l'œuvre de Bosco, peut sembler brève. Nous l'avons pourtant retranscrite dans son entier ; s'ensuit directement la description de l'abbé Chichambre remarquablement vêtu pour ce grand jour de fête religieuse. Constantin ne s'attarde donc pas sur la petite Hyacinthe, et pourtant, le tableau qu'il en dresse est criant, c'est celui d'une poupée. Et peut-être même celui d'une marionnette, si l'on s'attarde à relever que la description s'ouvre non pas sur un visage, mais sur l'arrière du personnage, sa chevelure, d'où jaillit une tresse « roide » semblable à un petit bâton dressé

[1] *Ibid.*, p.57-58. On peut également remarquer ici que, dix ans avant Giono et son *Roi sans divertissement*, Bosco accorde à la procession des ouailles lors des grandes cérémonies religieuses un aspect spectaculaire, d'émerveillement, que les soieries et l'or portés par l'abbé viendront confirmer, tout comme les larges volutes de fumées, que « l'encens mâle du pays de roi » (p.59) fait monter vers le ciel en tournant bien des têtes. « tout le monde, à travers l'église, se regardait avec effroi et émerveillement » (p.59), on est bien là comme au *spectacle*.
[2] *Ibid.*, p.58. C'est nous qui soulignons.

derrière une tête que l'on pourrait, vraisemblablement, guider. C'est à cet aspect, finalement lourd de sens, que Constantin accroche son immédiate antipathie. Il poursuit l'esquisse de la petite fille en spécifiant qu'elle n'a pas la parole – en tout cas avec lui –, qu'on l'a « affublée », pour ne pas dire « déguisée » d'une robe « raide [et] craquante », qu'elle marche d'un « pas mécanique », privée de regard, à la manière d'un « jouet de bois ». Le narrateur pouvait-il peindre figure plus inanimée ? Manque-t-il seulement les fils de cette marionnette de bois, sans souplesse, sans décision, sans regard ni parole ? Le portrait de la petite Hyacinthe rappelle l'émergence d'un compagnon imaginaire avec Gatzo, le petit sauvage au visage « de pierre »[1]. De plus, Hyacinthe ne manque pas d'évoquer un jouet de bois, que l'enfant pourrait être le seul à imaginer animé, comme l'explique Majorie Taylor à propos de la construction réelle du double chez les enfants qu'elle observe[2]. Les exemples littéraires de vie attribuée par les enfants à leurs objets transitionnels – peluche, doudou ou encore poupée – foisonnent et l'on pourrait citer pour exemple bien connu la bande dessinée de Bill Watterson qui réunit Calvin et son tigre en peluche Hobbes[3]. Les manières de « jouet de bois » dont Constantin affuble Hyacinthe forment une piste tout à fait intéressante.

Au retour de cette messe des Rameaux qui fut spectaculaire, les esprits s'échauffent et l'on fait grand bruit dans les foyers, autour de l'encens magique ou maléfique offert à l'office par M. Cyprien. C'est donc au cœur de la maison familiale des Saturnin qu'il faut désormais retrouver Hyacinthe, et sa position en ces lieux complète la figure de compagnon imaginaire que nous avions vu émerger dans la description physique de l'enfant. En effet, alors que La Péguinotte s'esclaffe et que grand-mère Saturnine s'indigne de ses propos, alors que l'agitation des deux femmes aux fourneaux s'accompagne de l'agitation morale de Constantin, qui rêve brusquement de jouer de mauvais tours – « je ne sentais en moi que le vent de la révolte » dit-il page 60 –, la petite Hyacinthe est littéralement *au ban*. Voici la scène, Constantin gêne La Péguinotte :

> - Lève-toi de ma route, guenille ! me cria-t-elle. Je vais t'ébouillanter si tu restes là, bouche ouverte. Tu attends des truffes ?
>
> Hyacinthe effrayée épluchait dans un coin navets et carottes[4].

[1] *L'Enfant et la rivière*, *op.cit.* p.43.
[2] Marjorie Taylor, *Imaginary companions and the children who create them*, op.cit.
[3] Bill Watterson, *Calvin et Hobbes*, bande dessinée publiée de 1985 à 1995.
[4] *L'Âne Culotte,* p.61.

La petite fille, dans un coin, dans l'ombre de la scène familiale, s'effraie, alors même que ce n'est pas elle que la servante gourmande. Elle semble absolument absente de cette scène d'intimité familiale, si ce n'est à travers le regard que seul le narrateur daigne poser sur elle. Et c'est lorsqu'on s'adresse enfin à lui – en termes peu commodes –, que Constantin se tourne vers elle, pour la décrire effrayée, certes, mais avant tout recluse dans une activité mécanique et silencieuse. Pas un mot de plus ne sera dit à son propos et il faudra attendre la nuit venue – lieu propice s'il en est au compagnonnage imaginaire – pour que Constantin et Hyacinthe échangent enfin, et bien sûr seul à seul, quelques propos secrets.

Alors que la maison dort, Constantin arrive « à pas de loup » dans la cuisine déserte de La Péguinotte, décidé à y faire brûler les feux maléfiques des encens de Cyprien. En dépassant le pont de La Gayole, pour grimper au Paradis de Fleuriade, Constantin avait bien sûr désobéi, franchi les limites des interdits parentaux. On remarque ici qu'à son retour dans les terres familiales, c'est encore ce vent de révolte qui guide l'enfant revenu du Paradis, et prêt à faire brûler, pour sa servante, les fourneaux de l'enfer ! Une désobéissance jouissive est ici installée, mais c'est sans compter sur une petite voix dans sa tête, ou plutôt une petite fille sur le *seuil*. Voici le dessein « diabolique » de l'enfant et l'apparition de Hyacinthe :

> Le lendemain, en allumant son feu, La Péguinotte recevrait en plein dans le nez tous les aromates du Roi des Rois. J'imaginais déjà son épouvante et son éloquente protestation. […] Je riais seul… Tout à coup j'entendis un grincement léger et me retournai. J'aperçus, debout à la porte de sa chambrette, en chemise de nuit, sa couette dans le dos, l'orpheline Hyacinthe. Immobile, toute roide, dans le blanc de la lune, elle me regardait[1].

La scène est on ne peut plus fantomatique. Un grincement signale une présence figée, blanche de lune, et dont la couverture portée comme une cape achève la panoplie spectrale. L'enfant surpris réagit avec colère et la repousse « les poings serrés »[2] jusque dans sa chambrette à elle, dont il n'ose passer le *seuil*. Ainsi tous deux se situent tour à tour sur le seuil de leur rencontre, de leur réunion, n'osant franchir le cap. La fillette était restée sur le seuil de la cuisine, théâtre des filouteries de Constantin, le petit garçon, lui, la repoussant, reste figé sur le seuil de la chambre où elle se retire effrayée, mais, bien sûr « sans fermer la porte »[3]. Et c'est la colère qui retombe sur ce seuil infranchissable. Bientôt, une parole enfin s'échangera entre nos deux protagonistes, extirpant Hyacinthe de sa posture de poupée ou de fantôme :

[1] *Ibid.*, p.63.
[2] *Ibid.*, p.63.
[3] *Ibid.*, p.63.

> Je n'osai en passer le seuil. Un trouble me saisit, qui n'était pas la peur mais une sorte de timidité. […] Elle me regardait toujours de ses yeux immobiles. J'aurais voulu lui crier des mots désagréables, mais je n'en trouvai point. Ce fut elle qui parla la première[1]

Hyacinthe prend la parole et tisse le premier lien, en annonçant à Constantin qu'elle connaît son secret. Non pas celui, nocturne, de vouloir effrayer La Péguinotte avec l'encens, mais le tout premier secret, celui de son ascension au Paradis, d'où l'enfant ramena la branche d'amandier fleuri pour la messe des Rameaux. Le petit enfant, coupable, craint, à tort, une délation de sa part : « Tu le diras ? » demande-t-il. « Tu es mon petit maître. Je me tairai »[2], répond-elle avant de se mettre à pleurer sous les yeux stupéfaits de Constantin, qui préfère prendre la fuite. Cette scène nocturne conserve une part de mystère, il est vrai – et l'on sait combien le mystère plaît à Bosco – mais elle est suffisamment claire ; la petit fille n'avait jamais pris vie avant que la nuit, la solitude et le secret ne réunissent les deux enfants, hors des regards adultes. Cette réunion est, en fait, celle du créateur et de sa créature. La petite Hyacinthe désormais liée à Constantin ne tarde pas à se faire sa complice, au sens juridique du terme cette fois, puisque c'est elle qui parachève le forfait du garçon : l'encens qu'il avait caché dans les fourneaux éteints de La Péguinotte se met à fumer en pleine nuit et agite toute la maisonnée, alors que Constantin est demeuré au lit. Et c'est bien son amie imaginaire qui y a mis le feu. Aussitôt apparue dans le récit du jeune narrateur, la voici disparue, sa chambre est retrouvée vide ; « Hyacinthe avait disparu »[3]. Pour cette fois, elle n'est pas perdue pour toujours. Le Berger Anselme la retrouve, le lendemain, perdue sur les sentes du quartier de Sagesse, « plus loin que la Gayolle, à mi-chemin de Belles-Tuiles »[4], c'est-à-dire sur le sentier du Paradis ! Où va-t-elle, sinon là où Constantin et elle-même sont appelés à vivre réunis ? Le temps du Paradis et de l'androgynie retrouvée semble s'ouvrir pour les deux enfants du récit *L'Âne Culotte*. Pourtant, on le verra, ce petit couple est très rapidement plongé dans la Chute, expulsés du Jardin d'éden par la folie et la violence de Cyprien. Leur réunion éphémère marque pourtant le début d'une entente, d'une amitié profonde et bientôt d'un amour indéfectible que l'ouverture du récit ne laissait pas présager. Si l'adage veut que de l'amour à la haine il n'y ait qu'un pas, l'univers des garçons bosquiens propose le cheminement inverse : aussi de la haine à l'amour n'y a-t-il qu'un pas, pour le jeune Constantin. À son retour au foyer des Saturnin, Constantin est « glacé de peur »[5] à l'idée que son terrible forfait soit découvert, mais Hyacinthe alors

[1] *Ibid.*, p.64.
[2] *Ibid.*, p.63.
[3] *Ibid.*, p.65.
[4] *Ibid.*, p.66.
[5] *Ibid.*, p.66.

intervient pour le protéger, et éloigner de lui les soupçons de Grand-mère Saturnine qui « ne la quittait pas du regard, mais la figure de la fillette restait close, presque inhumaine »[1]. Amusant retour à une situation de poupée inanimée. La famille de Constantin reste inquiète et prend quelques mesures nouvelles ; on menace discrètement l'enfant, faisant miroiter l'exil du pensionnat : « Il est temps, je crois, de te mettre au collège »[2], prévient la grand-mère[3]. Et Hyacinthe est alors « déplacée » avec toute sa petite dînette, plus loin de Constantin, sous la surveillance de la Péguinotte : « On l'envoya coucher dans une mansarde, à côté de la Péguinotte. Elle y transporta la caissette de bois peint où elle serrait ses petites robes, et le pot de grès pour ses fleurs »[4]. Cette scène ménagère qui peut paraître banale annonce pourtant clairement que la faute entraînera la chute, et que celle-ci signera la séparation des deux enfants. Pour l'heure, Hyacinthe perdure aux côtés de Constantin qui la décrit à nouveau, mais plus longuement, sous les traits d'un objet :

> Plus que jamais elle était lavée, savonnée, lisse et comme *vernissée*. Elle ne montrait ni humilité ni orgueil. Elle vaquait à ses petits travaux domestiques, sans bruit […] Elle semblait ne s'attacher à rien d'autre et, sauf ces quelques fleurs sur la fenêtre, aucun indice ne décelait qu'elle eût le moindre désir. […] Elle était Hyacinthe. Tout compte fait, c'était sa seule vanité. Cette modestie physique et morale faisait qu'on l'oubliait facilement. Elle devenait un objet ; un *objet mobile mais inexpressif* qu'on remarquait à peine[5].

Les mots de Constantin confirment fortement notre lecture et rendent toujours plus imaginaire la vie prêtée à la petite Hyacinthe. Et, mieux encore, immédiatement à la suite de cet extrait, Grand-mère Saturnine s'empresse de conforter une telle hypothèse en décrivant parfaitement le phénomène de compagnonnage imaginaire qu'elle suppose sans doute à l'œuvre sous son toit. Elle s'inquiète du silence qui règne dans le Mas familial mais comprend :

> Les enfants font rarement de vraies confidences aux grandes personnes. Ils ne parlent guère qu'à eux-mêmes, sincèrement, quand ils sont sûrs d'être bien seuls, et qu'ils peuvent se raconter des histoires secrètes, celles sans doute de ce tiers mystérieux qui les accompagne

[1] *Ibid.*, p.67.
[2] *Ibid.*, p.67.
[3] Si l'on veut compléter l'image de Hyacinthe comme amie imaginaire de Constantin, on peut ajouter ici que Grand-mère Saturnine est peut-être inquiète, au même titre que nombre de parents réels, par ce compagnonnage imaginaire, et souhaiterait voir l'enfant s'entourer de camarades bien réels, ceux du collège et du pensionnat. Car, à ce stade du récit, Hyacinthe et son *inhumanité* sont les seules sources d'inquiétude de la matriarche, comme le prouve l'immédiate mesure d'éloignement de la fillette ! Cet éloignement manque si bien d'efficacité que la famille de Constantin décidera plus tard de « déplacer » l'enfant lui-même, en supposant que l'amie imaginaire pourrait alors le suivre.
[4] *Ibid.*, p.68.
[5] *Ibid.*, p.68. C'est nous qui soulignons.

> partout comme le Génie de l'enfance et dont, pendant quelques années encore, ils auront le bonheur d'entendre la voix, cette voix si semblable à la leur et cependant étrange, qui bientôt s'éteindra à jamais[1].

Après une si belle définition du compagnonnage imaginaire, on ne peut douter du plaisir que ressent Bosco à faire revivre, inlassablement, ce « Génie de l'enfance » capable d'offrir à l'enfant le nécessaire miroir de l'étrange – et de l'étranger – en soi. L'identité enfantine dans cette oeuvre est une identité multiple, dédoublée, pleine de profonds reflets et de lointains échos, tous tirés des limbes d'une identité en expansion. La fictionnalisation de l'enfance, chez Bosco, passe définitivement par le « bonheur » du dédoublement. Ce « tiers » si cher à l'enfant, et si éphémère, n'est autre que Hyacinthe qui, si semblable et à la fois si étrangère à Constantin, est appelée à disparaître à jamais. Le récit s'avance inexorablement vers ce drame, la disparition de Hyacinthe. Bientôt, le récit n'offrira comme trame profonde que la longue lutte d'un enfant – lutte inefficace et *déchirante* – pour conserver l'*autre* en soi.

Avant de découvrir *le temps du Paradis et de l'androgynie retrouvée* pour les jeunes couples bosquiens, qui constitue la deuxième partie de ce chapitre, il nous reste encore à découvrir, à la manière de Constantin et Hyacinthe, la petite Balbine aux côtés de Pascalet[2], ainsi que la petite Marie, dans les yeux d'Antonin.

Mon Compagnon de songes

L'analyse du récit-source qu'est *L'Enfant et la rivière* ainsi que le chapitre consacré au *devenir-personnage* de Gatzo ont permis de suivre le cheminement de Pascalet, au sein des récits dont il était toujours le narrateur. On l'y a vu constamment obsédé par l'aventure sur la rivière, où les eaux dormantes lui avaient tendu le miroir de l'*autre* en soi. Nous nous sommes donc très peu attardé, jusqu'à présent, sur la possibilité d'un dédoublement féminin pour Pascalet, tant l'enfant rêveur restait captif de sa première création masculine. On se souvient qu'il peinait à intégrer la figure de Hyacinthe à son *histoire*. Pourtant, à mesure que l'enfant acceptait la rupture irréparable d'avec Gatzo, d'autres personnages sont venus continuer sa fiction intime. Et parmi eux, une fillette « rencontrée » tardivement, à quinze ans, est venue lui offrir la possibilité d'un dédoublement androgyne ; il s'agit de la petite Balbine, jeune servante de la maison Lopy chez qui Pascalet se cloître volontairement au cours de son voyage à Vénoves, dans le récit *Mon Compagnon de songes*. L'entente secrète et nocturne avec la jeune

[1] *Ibid.*, p.68-69.
[2] Dans le récit Mo*n Compagnon de songes*, *op.cit*.

fille offre à Pascalet un compagnonnage inédit. Preuve de maturité du personnage, sans doute, pour ce récit volontairement tourné vers le devenir adulte – au demeurant hors de portée. En effet, Pascalet n'est plus du tout réticent à la proximité féminine à laquelle il accède enfin, entre les murs d'un jardin qui tient peut-être de l'anti-paradis, en raison de l'antique drame qu'il cache en ses murs. Cette rencontre et ces lieux retiennent notre attention, d'autant qu'ils aboutissent, dans le récit, à l'ascension du jeune couple au Paradis de Roqueselves, qui appartient certes à Mathias, le passeur, mais qui est aussi hanté par Cyprien ! Il n'est pas de Paradis sans mage, dans l'œuvre bosquienne. Aussi le personnage très immobile de Pascalet entre-t-il finalement dans la ronde des dédoublements androgynes, bien que l'aventure, en définitive, le ramène assez rapidement à Gatzo comme à un premier amour.

Arrivé à Vénoves à la nuit, Pascalet entreprend des pérégrinations qui le mettent en présence d'un nouveau passeur adulte nourrissant le dessein de faire passer l'enfant « de l'autre côté ». Il s'agit de Mathias, et voici les mots qu'il tend à l'enfant avide de fiction, au moment de le mener en secret dans le jardin des Lopy :

> - Ne nous quittons pas, me dit-il. La nuit m'en paraîtra plus consolante. Quand j'ai à mes côtés un compagnon, je la mets entre lui et moi, et alors la parole me devient facile… Mais cela n'arrive guère, car il est infiniment rare que ce compagnon de rencontre soit digne de la nuit dont je lui parle. Si tout à l'heure je l'ai fait, à votre surprise sans doute, c'est que j'ai reconnu en vous un adolescent encore attaché à l'enfance. Je vous ai jugé propre à écouter les confidences insolites qu'un homme adulte ne comprendrait pas. Il me croirait fou[1]…

La nuit, toujours propice aux fables de Pascalet, aux fables du double en général, nous présente ici une rencontre et un discours miroirs. Les mots de Mathias forment un parfait rappel de l'attitude de l'enfant vis-à-vis de ses constructions imaginaires. L'effet spéculaire de cet échange tend également à faire de Pascalet le compagnon de songes de Mathias, de la même manière que Mathias est le compagnon de Pascalet ! Ces postures interchangeables ont déjà jalonné le parcours du double imaginaire, dans l'œuvre de Bosco[2]. On ne s'étonnera pas non plus qu'un adulte élise l'enfant propre à vivre ou revivre une fiction adulte ; Pascalet est ici jugé digne des desseins de Mathias, au même titre que Constantin le fut de ceux de Cyprien. Le

[1] *Mon Compagnon de songes*, p.96.

[2] À propos des postures miroirs si fréquentes dans l'œuvre, on peut parler, comme Michel Mansuy dans son article intitulé « Bosco et l'écosymbolisme » (publié dans les actes du colloque *Le réel et l'imaginaire dans l'œuvre de Henri Bosco*, José Corti, 1976) d'un phénomène d'Héautoscopie qui, en psychologie, définit la perception par un sujet de son propre corps en dehors de lui (dédoublement), qu'il aperçoit en fait comme dans un miroir.

discours de Mathias rappelle aussi au lecteur l'importance du statut d'enfant et la suprématie de la *nature enfantine* ouverte aux songes. Pascalet suit donc Mathias sur « l'autre rive » comme jadis il suivait l'invitation tacite de Bargabot. Mais les lieux cette fois n'ont rien de paradisiaque et le jardin qui compose le centre de cet *au-delà* est fortement marqué par un âge de fer, dont Pascalet vient violer la ferreuse immobilité. Voici le décor décrit par Mathias :

> […] nous sommes arrivés à destination maintenant, devant le portail le mieux cadenassé et le plus cossu de Vénoves, celui des Lopy […] comme il est tard, je veux dire plus de minuit, vous aurez beau frapper, agiter ce marteau de fer, personne ne vous répondra, et vous dormirez à la belle étoile[1]…

Et puisque la porte située dans la ruelle – si semblable à l'Impasse Taillefer – ne s'ouvre pas, Mathias enjoint l'enfant à passer outre, à « grimper par-dessus le mur […] »[2]. Mathias offre son aide et l'enfant se soumet à l'aventure d'un tiers dont seule la voix lui parvient à travers le manteau de la nuit. Le mur d'enceinte des Lopy rappellera, par bien des aspects, celui d'Antonin, mais il fait aussi étonnamment écho à la trilogie de Hyacinthe, puisqu'il clôture le domaine d'une autre figure féminine, aimée, spectrale et dont le nom floral poursuit une antique rêverie : il s'agit cette fois du Jardin d'Hortense[3] ! En franchissant le mur, Pascalet entre dans « un beau rêve »[4] qui, selon Mathias, ne fait que commencer, et le lecteur de Bosco sait qu'au demeurant le rêve ne fait que *recommencer*.

La frontière entre réalité et rêve vient d'être franchie : « Je m'étonne de la facilité avec laquelle j'ai passé par-dessus ce mur et atteint […] l'autre côté »[5], confie Pascalet à un lecteur qui, lui, ne s'étonne pas. Et le narrateur de confirmer qu'il est lui-même devenu l'être irréel de cette fiction qui débute en précisant :

---

[1] *Mon Compagnon de songes,* p.96-97.
[2] *Ibid.*, p.97. Sandra Beckett consacre un chapitre de son étude *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, José Corti, 1988, à la question des « seuils » dans l'œuvre bosquienne. Dès l'ouverture de son propos Sandra Beckett affirme que « Franchir le seuil, c'est pénétrer dans un au-delà mystérieux, paradis ou enfer. » (p.107.) Le jardin des Lopy que Pascalet pénètre tient finalement des deux aspects de l'au-delà mystérieux. Le récit *Mon Compagnon de songes* est certainement celui qui consacre les plus longues rêveries à la notion de seuil, de frontière et à leur inévitable dépassement.
[3] *Mon Compagnon de songes,* p.97. *Le Jardin d'Hyacinthe* avait clos la trilogie de la jeune fille vingt-deux ans avant la publication de *Mon Compagnon de songes* mais cette Ombre, on le sait, a parcouru l'œuvre sans jamais s'éteindre. La voici qui, selon moi, renaît sous une forme légèrement différente, dans ce Jardin d'Hortense. L'histoire d'Hortense tient également d'un amour brisé, dramatique, et d'une vengeance tardive mais effective ; elle rappelle ainsi les événements de l'île de la Redousse, où Martial accomplissait la vengeance de son oncle Malicroix. Hortense tient donc aussi de Delphine d'or. Les récits bosquiens multiplient les échos d'une œuvre chorale.
[4] *Ibid.*, p.97.
[5] *Ibid.*, p.101.

> […] inspiré, je suis allé pourtant de la rue au faîte du mur, du mur à ce puits ténébreux en dépit des obstacles, sans bruit, sans rien heurter, avec un sorte d'aisance tellement étrange que j'avais une sensation d'irréel envol et de glissement presque incorporel[1].

Le voyage officiel de Pascalet, à l'initiative des instances parentales, a bel et bien quitté les sentiers battus pour emprunter les sentes du rêve, le cheminement propre à l'enfant, qui justement confirme : « J'avais en somme achevé mon voyage »[2]. Le lieu est donc plus que propice à l'apparition de l'*autre*, tant attendu, et Pascalet se loge dans une niche maternelle – « la niche m'aimait »[3] – dans l'attente cette fois d'une fillette. Le jardin des Lopy, quoique dominé par le tyrannique Eustache, est un lieu exclusivement féminin, habité par les sœurs Clélie, Benoîte, Clémence et la défunte Hortense. Ainsi Pascalet n'y rencontrera pas de garçon sauvage, mais le museau de souris d'une petite créature de la nuit, qui hante ces lieux en servante orpheline ! La posture traditionnelle de Pascalet a en effet amorcé une mutation, très certainement due à une maturité latente, puisque jusqu'alors, jamais nous n'aurions entendu Pascalet affirmer une opposition ouverte à une figure paternelle, et une alliance avec les femmes : « On se moquait en cachette d'Eustache. Pas de doute, j'aurais des alliées dans la maison, les meilleures qu'on pût trouver, des femmes. »[4] Et par le truchement des femmes, il en apprend davantage sur le père tyrannique tandis qu'il reste caché, « invisible et inconcevable, surtout inconcevable »[5]. Les trois sœurs aux « beaux cheveux gris »[6] et pourvues de « jolies bouches »[7] attisent l'intérêt de l'adolescent, mais c'est la fillette, Balbine, qu'il a très envie de connaître. Nous signalons rapidement ici que Pascalet aurait été « placé » chez le cousin Eustache comme dans une famille d'accueil indigne et maltraitante, qui rappelle si bien *Antonin*, s'il n'avait pas fui dans la cachette de la niche, dans le secret du giron des dames de la maison. Eustache en effet parle de l'enfant comme d'un « morveux »[8] et d'un « benêt »[9] dont il ne veut pas sous son toit. La fuite dans la rêverie, et le désir de l'*autre* absolu, tiré de la

[1] *Ibid.*, p.101.
[2] *Ibid.*, p.102. Sandra Beckett précise d'ailleurs que « pour l'âme du protagoniste bosquien, cette aventure fictive a tout autant de signification et de conséquence que s'il se fût agi d'un drame réel. Qui plus est, ce n'est que dans le rêve – ou le rêve éveillé – que nous pouvons accéder aux profondeurs de l'inconscient, où doit s'accomplir un tel voyage. » *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, *op.cit*. p.114.
[3] *Mon Compagnon de songes*, p.103.
[4] *Ibid.*, p.109. Ces mots bien sûr sont évocateurs d'une posture psychique plus avancée qui accepte enfin de s'opposer à la figure paternelle. En cela au moins la rêverie de Pascalet a évolué vers une maturité plus affirmée. Reste que le jeune homme se gardera bien d'affronter ouvertement Eustache et ne le fait que symboliquement, niché dans le giron féminin de la demeure Lopy.
[5] *Ibid.*, p.109.
[6] *Ibid.*, p.110.
[7] *Ibid.*, p.110. Plus loin, Pascalet dira même : « Clélie me sembla très jolie. Elle devait avoir la cinquantaine mais paraissait très jeune encore. Un visage lisse, un nez fin et les plus beaux yeux du monde. » (p.151)
[8] *Ibid.*, p.113.
[9] *Ibid.*, p.114.

noirceur d'un mur, tiré d'une claustration, est d'autant plus attendue que la situation familiale est violente, on l'a vu. Aussi Pascalet emprunte-t-il un cheminement qu'a bien connu, avant lui, le petit Antonin. Et c'est bien Balbine qui est appelée à découvrir Pascalet dans la niche, tout en se découvrant à lui, morceau par morceau. L'effet de miroir des deux compagnons qui se découvrent et se délivrent l'un l'autre suit des procédés narratifs récurrents. D'ailleurs, un effet d'identité plutôt amusant s'ajoute ici, car Balbine doit mettre la carafe d'eau au frais dans la niche du mur où se tient Pascalet, mais craint de s'y rendre à cause d'un rat. Courageuse, elle proclame « Allons voir ce rat ! »[1], alors que nul autre « rat » que Pascalet ne hante la cachette. Et, finalement, c'est Pascalet qui décrira « un subtil museau de souris »[2] en apercevant Balbine ! Ce face à face héautoscopique est pour le moins cocasse. Voici la scène de découverte mutuelle, où l'on notera l'attitude de « jeu » de Pascalet. Le « jeu » bien sûr nous rapproche encore davantage du phénomène de compagnonnage imaginaire :

> […] elle avança le bras prudemment. Je le vis. Il passa, les manches retroussées, à travers le feuillage de la niche dont le rideau vivace, secoué, frémit. […] Il fallait avoir l'air d'être encore endormi. Mais je laissais tout de même filtrer un regard pointu entre mes paupières. Je voulais voir. J'étais en jeu. Je l'étais dramatiquement, mais (j'en suis encore étonné aujourd'hui) étrangement indifférent à ce qui allait se passer. Je l'étais à tel point que je ne pouvais rien imaginer. Et pas même que j'étais là. Il s'agissait d'un autre[3]…

Le jeu, on le voit, dédouble. On devient un autre, on ne se reconnaît plus mais on rencontre l'*autre*. Et si la clarté du jour offre à cette rencontre un aspect moins spectral que l'apparition de Gatzo ou de Hyacinthe dans d'autres récits, il ne faut pas négliger les jeux d'obscurité qui sont nécessairement à l'œuvre ici : Pascalet est dans l'obscurité totale de la niche, il tient ses yeux mi-clos, et Balbine est éblouie, c'est-à-dire momentanément privée de la capacité diurne de *voir*. Pourtant, l'enjeu reste celui de *voir* :

> Je me dis : « Me voit-elle ?... » Mais non… elle était encore éblouie par la vive lumière du dehors. Elle s'avança un peu plus, le buste troua le feuillage. La moitié de la fille était maintenant au-dessus de moi… Elle se penchait. Elle ne se doutait de rien, et je l'examinais sans complaisance. Car une seule chose d'elle vous sautait aux yeux, qui me déplaisait : c'était un museau. Oui, un museau. On n'aurait su mieux dire. Un subtil museau de souris, le nez pointu, de petits yeux, de tout petits yeux pétillants de curiosité, un menton effilé,

[1] *Ibid.*, p.115.
[2] *Ibid.*, p.115.
[3] *Ibid.*, p.115.

malin, les cheveux peignés et tirés rudement en arrière, un crâne net, étroit et dur, mais le col flexible, les épaules frêles[1].

On remarque volontiers ici combien la fillette est morcelée. Son apparition partiale dégage un bras puis un buste avant de la couper en deux, à la manière de Marie que l'on découvrira à moitié cachée par le mur de l'impasse Taillefer, à la seule différence que les deux fillettes ne sont pas fractionnées dans le même sens… Moitié de fillette, Balbine est aussi à moitié souris et cette animalité se fera plus présente encore lorsqu'elle se glissera, la nuit, jusque dans la niche de Pascalet, échappant par une faille à la surveillance familiale. Voici la scène de rencontre des deux personnages miroirs.

[…] et soudain elle me vit. […] elle n'eut pas peur. Elle se pencha tout à fait, et s'écria :
- Mais c'est le cousin Pascalet !...
Le cousin Pascalet ne broncha pas, non plus[2]…

Le narrateur poursuit sur la pente délicieusement glissante du doublement qui offre d'abyssaux reflets, entre deux êtres qui se mirent et deviennent aussi irréels l'un que l'autre.

[…] elle me regardait tout simplement. On regarde de cette façon un *personnage* qui est improbable et qui est cependant étrangement réel. On ne peut nier qu'il y ait quelqu'un et on ne peut y croire. Et puis on en prend son parti[3]…

Ainsi, Pascalet semble lui-même issu des profondeurs psychiques de Balbine, découvrant son *autre* derrière un pesant feuillage ! Et ce compagnon que Balbine découvre semble endormi. Aussi la fable en marche lui réserve-t-elle le privilège de le réveiller, de le tirer des limbes… Dans un premier temps, elle se retire en le laissant reposer et voici que les jeux de miroirs qui font de chaque enfant le compagnon imaginaire de l'autre s'inverse à nouveau :

[…] le plus doucement possible, elle retira d'abord ses épaules et ensuite sa tête, puis, sur la niche, elle ramena le feuillage que le haut de son corps avait écarté. Ce fut si bien fait, si légèrement, que j'aurais pu croire que c'était un songe[4].

La fillette se retire par morceaux, comme elle était venue, et sa légèreté immatérielle la renvoie au statut de songe alors que Pascalet reprend chair. Au demeurant, le phénomène d'apparition-disparition est à lui seul très représentatif du compagnonnage imaginaire dans

[1] *Ibid.*, p.115.
[2] *Ibid.*, p.116.
[3] *Ibid.*, p.116. C'est nous qui soulignons.
[4] *Ibid.*, p.117.

l'œuvre de Bosco, et complète un schéma narratif devenu classique. La fillette au « museau de rat »[1] s'avance à nouveau vers le « trou »[2] où s'est caché Pascalet, mais cette fois accompagnée des sœurs Lopy qui, en éveillant Pascalet, supposent qu'il « va croire qu'il rêve »[3], et sans doute le lecteur le croit-il un peu aussi ! Tendres et protectrices, elles vont cacher le jeune garçon aux yeux du terrible Eustache, figure de père ogresque qui fait trembler de peur toute la maisonnée. En leur présence et dans ces lieux, Pascalet déclare : « […] j'étais, sans l'avoir voulu, par l'imprévisible jeu des événements, l'inespéré, l'intrus, dont on avait rêvé mais sans pouvoir y croire, *l'étranger magique* »[4].

Le *jeu* des événements est-il si imprévisible que l'enfant voudrait bien le croire ? N'est-ce pas un voyage bien connu qu'il entreprend à nouveau, tout en s'imaginant qu'il s'agit d'une première fois ? Il semble davantage que Pascalet *rejoue* une longue et admirable histoire, avec l'implacable force de répétition qui habite tout désir véritable.

Incapable de « se rendre à la médiocrité de la vie matérielle »[5] et aux « mornes esclavages domestiques »[6], Pascalet a définitivement basculé dans le monde de la rêverie, loin de l'âge de fer. Et ainsi chaque créature est un *personnage* plus ou moins *magique*, qui tient parfaitement son *rôle* dans la fable ou plutôt le nouveau *conte* de l'enfant : « Ainsi se prolongeait le mystérieux sortilège qui créait maintenant comme un conte de fées »[7]. Et si les sœurs Lopy peuvent y jouer le rôle de marraines bienfaitrices, la petite Balbine peine à endosser le costume de princesse, à cause de son museau : « N'eût été ce museau, on aurait pu la trouver délicieuse car, museau mis à part, elle l'était »[8]. La sentence peut paraître un peu rude mais néanmoins, provenant du personnage de Pascalet, ces mots sont de loin les plus tendres qu'il eût adressés à une fillette. Aussitôt après ce semblant de sentimentalité, Pascalet précise le véritable intérêt de Balbine, dans ce conte de fées ; elle est sa complice au même titre que les sœurs Lopy représentent « une délégation sentimentale d'anges modestes »[9]. Pascalet lui-même tient également un rôle providentiel, « celui d'avoir apporté dans cette maison raisonnable et morne, rien d'autre qu'un désir, […] un désir que je connaissais bien, celui d'être aimé »[10]. Désir d'être

[1] *Ibid.*, p.117.
[2] *Ibid.*, p.117.
[3] *Ibid.*, p.121.
[4] *Ibid.*, p.124. C'est nous qui soulignons.
[5] *Ibid.*, p.125.
[6] *Ibid.*, p.126.
[7] *Ibid.*, p.125.
[8] *Ibid.*, p.128.
[9] *Ibid.*, p.128.
[10] *Ibid.*, p.128. L'image de Pascalet, enfoui dans le feuillage, évoque peut-être celle du serpent de la genèse, d'autant qu'il reconnaît le rôle de tentateur qu'il joue en ces lieux, provoquant un « désir » qui entraînera bientôt la fillette à franchir les limites et à s'exclure du Jardin.

aimé et donc désir d'une créature aimante, fut-elle fictive, et ce qui est vrai pour les sœur Lopy l'est d'autant plus pour la petite Balbine, puisqu'il est évidemment question d'aimer :

> Notre rencontre singulière s'était faite d'une façon déraisonnable, mais parfaitement réussie, parce que la cause profonde en était ce désir de nous aimer, avant même de nous connaître[1]…

Nous voyons désormais combien la petite Balbine est destinée à former avec Pascalet, dans le secret de la niche, un couple édénique, un miroir aux reflets androgynes qui viennent repeupler le « Jardin d'Hortense ». Et si Pascalet devra se cacher tout le jour, Balbine le rassure : « Nous aurons la nuit. C'est beaucoup. De neuf heures jusqu'au lendemain »[2]. Aussi devient-elle rapidement la compagne de songes de Pascalet, à mesure que les sœurs Lopy disparaissent dans le fond du récit. Balbine rejoint Pascalet chaque nuit, durant un long séjour qui, bien que clos, a pu ouvrir à Pascalet les portes du mystère féminin. Ce mystère du féminin, Pascalet le découvre lentement, à travers les songes qu'offrent à ses yeux et à son corps cloîtrés un mur « vieux, décrépi, coloré de lichens, de mousse […] Nul doute que c'était un vrai mur. »[3] Le lecteur de Bosco rencontre à ces mots un sentiment de déjà vu, de déjà lu ! Ce mur, humain et affectueux d'un côté, annonce de l'autre un « dessein inexorable »[4], il « doit séparer »[5] deux mondes car tel est son « destin »[6]. Pourtant, comme dans le récit *Antonin*, cet obstacle représente typiquement l'infranchissable que l'on peut néanmoins « décorer »[7] ou « percer »[8] d'une porte, que l'on doit « attendrir »[9] bref, c'est le mur du réel qu'il faut patiemment détruire pour laisser émerger l'*autre*, par ses failles profondes. Le mur du jardin est le haut lieu de la réunion nocturne de Pascalet et de Balbine. Nous retrouverons donc le couple secret du « Jardin d'Hortense » dans la seconde partie de ce chapitre, au temps du Paradis. Nos pas nous portent désormais dans l'Impasse Taillefer que le mur de Pascalet appelait si bien, et où depuis longtemps déjà la petite Marie est sur le point d'apparaître à Antonin. C'est leur rencontre qui retient pour l'heure toute notre attention.

[1] *Ibid.*, p.128.
[2] *Ibid.*, p.129.
[3] *Ibid.*, p.133.
[4] *Ibid.*, p.133.
[5] *Ibid.*, p.133.
[6] *Ibid.*, p.133.
[7] *Ibid.*, p.133.
[8] *Ibid.*, p.133.
[9] *Ibid.*, p.133.

Antonin

Nous l'avions avancé en parcourant l'âge de fer, le récit *Antonin* est pour nous le plus représentatif de la nécessité que ressent l'enfant solitaire – et littéralement emmuré – de gratter la surface du réel pour faire émerger un univers de songes, présent, mais enfoui. C'est par ce biais que l'enfant glisse vers la posture d'Enfant trouvé et s'attache « à [la] vie secrète »[1] qu'il dégage du mur. La plus belle création issue de ces « puissances illusoires »[2] est sans conteste la petite Marie, compagnon imaginaire accompli qui apparaît, rencontre son créateur, et l'entraîne dans une *aventure* que la rugueuse réalité était loin de proposer : l'aventure bosquienne du paradis retrouvé. Nous verrons plus tardivement combien cette activité solitaire de création d'un monde imaginaire à repeupler illustre parfaitement la démarche de l'écrivain, grattant inlassablement un palimpseste qui contient, dans ses strates profondes, la même enfance du double : celle de l'*autre* féminin. Bien des narrateurs bosquiens sont en fait des figures d'écrivain en puissance, et cet aspect fascinant de l'univers romanesque de Bosco nous mènera finalement sur les chemins de l'autofiction. Ici, la figure de Marie éclot, en réponse à la « solitude » d'Antonin, tout entière tournée vers le « désir de la créature »[3]. C'est l'apparition de ce double, petite créature féminine dont le jeune narrateur a tellement besoin, que nous cherchons désormais à éclairer ici. Si Hyacinthe s'était assez longuement fait attendre dans le récit de Constantin, ce n'est rien à côté des longues attentes solitaires d'Antonin, qui précise :

> Je n'avais d'ami que moi-même et cette amitié ne pouvait suffire à me consoler d'être seul. J'attendais patiemment de ne plus l'être et, en attendant, je l'étais chaque jour davantage. Certes, je pressentais qu'au-delà du mur j'eusse pu rencontrer ces créatures vagues mais infiniment attirantes dont le besoin tourmentait mon cœur[4].

En effet, 149 pages – un tiers du récit d'*Antonin* – se sont déjà écoulées sans double, sans expansion d'identité, sans découverte de l'*autre* en soi, sous l'écorce granuleuse qui le mure. Cependant, une espérance aussi nourrie de voir surgir un visage aimé est un désir en marche, performatif ; il sera bientôt créateur. Ce même désir, présent chez tous les narrateurs bosquiens,

---

[1] *Antonin* p.137.
[2] *Ibid.*, p.137.
[3] *Ibid.*, p.143. La question du désir ardent et proprement créateur est soulevée par Bosco lui-même, que K.P. Bowman cite à la page 224 de l'ouvrage *Henri Bosco, Mystère et spiritualité*, acte du III[ème] colloque International, Nice, José Corti, 1986 : « La vie a reçu son impulsion du vieux Paradis primitif – du moins selon le rêve qu'en firent les hommes – et faute de pouvoir y retourner, sur cette poussée qui persiste en nous, c'est dans le futur que nous essayons d'en projeter l'image… Par nostalgie d'un Paradis passé qui est révolu, nous construisons un Paradis futur, mais, qui, si notre désir en est passionné à l'extrême, devient présent et nous fait par la puissance imaginaire vivre vraiment dans ces images de l'âge d'or recréé. » (On peut également lire cet extrait d'une lettre de Bosco dans les *Cahiers Henri Bosco* numéro 6, à la page 48.)
[4] *Ibid.*, p.143.

est toujours productif ; le songe répond à l'appel du rêveur. Seul Gatzo, au demeurant, échappe au désir de Pascalet mais, on l'a vu, lorsque Gatzo y échappe, d'autres *personnages* viennent combler le vide. Dès lors, Antonin, s'il désire l'*autre*, ne saurait rester seul. La chimère profonde, tant désirée et qui se fait longtemps attendre est bien « l'au-delà du mur », comme Giono par ailleurs avait pu inviter à voir « [au]-delà de l'air »[1]. L'au-delà du mur, le dessous de cette carte friable, c'est l'image de la petite fille, Marie, à laquelle le lecteur comme l'enfant n'accède que par bribes, image encore tronquée d'une créature qui vient à naître et émerge, sous les yeux du créateur. Nous avons déjà rencontré ce morcellement de l'*autre* à naître, dans le récit *Mon Compagnon de songes*, mais il faut noter ici que dans l'œuvre de Bosco l'apparition de Marie précède de beaucoup celle de Balbine.

Marie se montre-t-elle simplement à Antonin ? Non, la chose est remarquable ici, c'est le silence que Marie transperce d'abord d'un rire, et le petit garçon, perplexe, ne voit d'abord personne, au fond de son impasse. Et ce rire, étendard enfantin s'il en est, intervient à un moment clé dans le parcours d'Antonin. L'enfant, ce jour-là[2], accède à une tranquillité d'esprit qui lui vient du silence parfait qui émane des jardins de M. Maillet, derrière le grand mur. Antonin pour la première fois énonce : « J'étais bien seul. Tout concourrait à favoriser le déroulement de *mes fables* »[3]. On le voit, ici, l'enfant narrateur est en pleine possession de ses pouvoirs de conteur et, en figure émergente d'un Bosco en puissance, se dit captivé depuis des semaines par une même fable qui « avait acquis une vie merveilleuse »[4] et « s'inventait d'elle-même, en vivant »[5]. Cette citation nous rappelle vivement combien un compagnon imaginaire, s'il prend vie, pourra à son tour poursuivre une fable, peupler un monde. C'est le cas du personnage de Gatzo bien sûr. Ici Antonin pressent l'autonomie possible de la vie imaginaire. La fable créée par Antonin à ce moment du récit n'est autre – et c'est là une merveille du palimpseste bosquien – que celle de trois enfants « partis à l'aventure, en descendant le cours d'une grande rivière »[6]. La description qu'en donne l'enfant est une réécriture à peine modifiée du récit *L'Enfant et la rivière* qui, sept ans auparavant, avait vu émerger, sur l'autre rive d'une puissante rivière, les figures de doubles masculins et féminins que représentaient Gatzo et Hyacinthe, dans les narrations de Pascalet. Fait fascinant, le récit d'*Antonin*, tenu si terriblement

[1] Jean Giono, *Au Territoire de Piémont*, Appendice III à *Jean le Bleu*, dans *Jean Giono, Œuvres complètes*, tomme II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 19742, p.1236.
[2] *Antonin,* « un des plus beaux jours de septembre », p.146.
[3] *Ibid.,* p.146. C'est nous qui soulignons.
[4] *Ibid.,* p.146.
[5] *Ibid.,* p.146.
[6] *Ibid.,* p.146.

éloigné des merveilles de la campagne et des eaux magiques de la Durance aurait lui aussi, à sa manière, le récit *L'Enfant et la rivière* pour source ! Cette aventure originelle dans l'univers bosquien détient un très fort pouvoir créateur, qui circule d'enfant en enfant et leur offre *la clef des champs*, en même temps que *la clef des songes*, si l'on nous permet d'emprunter à Tante Martine son antique grimoire. C'est donc en jeune écrivain, double incontestable de Pascalet ici, et futur Bosco, qu'Antonin parcourt son impasse, en ce joli jour de septembre. Antonin raconte justement la trame de *L'Enfant et la rivière* lorsque jaillit Marie, convoquée en ces lieux par ce qui semble bien être les « maitres mots » de l'univers bosquien. Voici Antonin marionnettiste qui raconte Pascalet, Gatzo et Hyacinthe :

> On vivait de pêche et l'on maraudait un peu sur la rive. Cette rive, habitée de peuplades sauvages, offrait de grands dangers. On avait des armes : des arcs, des flèches. La nuit, on mouillait loin du bord, derrière un îlot. Des roseaux nous cachaient. […] Nous tremblions de peur. Et nous n'avions pas tort. Je venais juste de l'apprendre. Il y avait un trésor, quelque part, au fond de la rivière. […] C'était une chance pour nous. Or l'on disait que ce trésor serait découvert quelque jour par trois enfants montés sur une barque. Les sauvages, qui le convoitaient depuis des siècles, essayeraient de le leur prendre. Il en résulterait les plus longues, les plus périlleuses, les plus émouvantes aventures mettant aux prises les sauvages et les trois enfants. Par bonheur, les enfants auraient l'amitié de la grande rivière[1][…]

Antonin est si bien pris par sa fable qu'il la délivre à voix haute, et si le mur de crépi devait lui renvoyer un faible écho, il manque cependant un public à pareil conte. D'autant que ce récit est pour ainsi dire magique, performatif, il *convoque* l'*autre*[2]. Dès lors, comment s'étonner qu'un rire d'enfant perce le mur ? La créature rejoint le créateur, simplement. Voici la scène de la fable interrompue :

> J'allais répondre à la rivière, pour la remercier avec chaleur, et j'avais déjà soulevé ma main en signe de reconnaissance, lorsque brusquement m'arrêta un petit rire, sec. […] Saisi, je m'arrêtai soudain. Le rire avait cessé. Je l'avais entendu derrière moi. Je tournais alors le dos à la grille de la maison inhabitée. Avais-je rêvé ? Très probablement[3]…

[1] *Ibid.*, p.147-148.
[2] Bien que cette comparaison tienne entièrement de l'anachronisme, la fable en marche qui convoque dans le réel l'apparition des personnages imaginaires avec lesquels il faut achever l'aventure nous évoque le fonctionnement du *Jumanji*, l'ouvrage de Chris Van Allsburg (1981) adapté à l'écran en 1995.
[3] *Ibid.*, p.148.

Probable, un rêve éveillé, en pleine fable ? Évidemment, et pourtant, Antonin n'y croit pas et reste figé, silencieux, dans l'attente d'une suite, car le rire n'a pas suspendu la fiction, il en a simplement dévié le cours. Ce qui reste caché, dans son dos, c'est bien une maison *inhabitée*. On peut dire que, littéralement, c'est elle qu'il a derrière la tête ! Qui mieux qu'elle peut loger la créature riante ? Antonin poursuit :

> […] c'était par prudence que j'attendais la suite de ce rire. Mais j'avais beau l'attendre, rien ne venait. C'est pourquoi, *rassuré par le silence*, je me retournai avec précaution. Et alors je vis[1].

L'idée d'être « rassuré par le silence » peut avoir un autre écho pour nous ici, puisque l'enfant, sur le seuil d'une rencontre imaginaire, peut ardemment désirer être seul, justement afin de pouvoir la vivre. De l'ouïe nous passons à la vue, le mur de sa fable avait bel et bien une brèche et la maison inhabitée a désormais son hôte. Voici Marie : « Collé contre la grille, il y avait un petit visage immobile. Parfaitement immobile »[2]. L'immobilité, pour notre étude, rappelle inlassablement combien l'enfant créateur rencontre d'abord une créature figée, de pierre ou de bois, avant de lui donner vie. Le phénomène se reproduit ici.

Puisqu'Antonin la *découvre*, voici qu'il la décrit, et longuement. Nous nous permettons ici de citer dans son entier la longue description, bien plus nourrie – et très différente – que celle offerte par Constantin de Hyacinthe. Cependant, nous verrons rapidement poindre des flagrantes ressemblances qui, toutes, nous ramènent à la poupée de bois que le jeune démiurge devra animer :

> Rose et roux, ce visage. Les joues roses, piquées de taches de rousseur. Les cheveux dorés. Des cheveux bien tirés au peigne et ramenés en couette sur la nuque. Pas un frison. Le front lisse et grand, bombé. Les yeux gris. De grands yeux. Eux aussi, immobiles. Et le nez en l'air, un tout petit nez. La bouche large, assez charnue. Le menton délicat, léger, et cependant finement volontaire. La fillette portait une robe à carreaux. Elle arrivait à peine aux barreaux de la grille, et même, je crois, se hissait des deux mains, pour y voir. Aussi voyait-on ses minces épaules et la robe à carreaux. Des blancs, des bleus. Au cou, une chaîne d'argent où pendait un médaillon. Sur le visage, rien. Pas une expression. On eût dit *du bois*. Ce n'était pas un visage impassible, mais *un masque sans vie*. Même les yeux. Les

[1] *Ibid.*, p.148. C'est nous qui soulignons.
[2] *Ibid.*, p.149.

yeux me fixaient sans qu'un cil battît. La prunelle claire était tout à fait inexpressive. Elle m'observait cependant, mais comme *un reflet*[1].

À la différence de la petite Hyacinthe mécanique qui suivait le cortège dominical de la famille Saturnin, la petite Marie ici est bien décrite par un visage d'abord et non par les fils qui pourraient la guider. Mais l'échappatoire est de courte durée ; la description de la physionomie enfantine fait immédiatement appel au *topos* de la poupée, visage rond, joues roses – on croit voir se dessiner deux ronds roses parfaitement symétriques sur les pommettes inanimées ! – cheveux d'or bien peignés et grands yeux immobiles. La fillette, de tout son être, ne bronche pas, pas même pour adopter le pas saccadé d'un jouet mécanique. Elle est figée dans le « bois » qui, elle aussi, la définit, comme une marionnette sans vie, le parfait Pinocchio d'avant l'intervention de la bonne fée. Ses prunelles inexpressives, inanimées, font de son visage un masque, mais un masque qui observe. La vie est donc là, tout près, affleurant sous le bois et cette vie, c'est la vie d'un « reflet ». La description ne pouvait mieux culminer, pour donner à la petite Marie sa vraie dimension, non pas de jouet, attribut d'une fable en cours, mais bien compagnon imaginaire, intime, à travers qui l'on se regarde, moteur d'une aventure à venir. Ce que ce masque tend à l'enfant n'est autre que son propre *reflet*, miroir d'une androgynie imaginaire naissante.

À force de gratter la surface de son mur, on l'a vu, Marie est apparue à Antonin. Ce portrait de petite fille, on le retrouvait presque trait pour trait, on l'a vu, chez Hyacinthe[2]. Il sera également repris en partie dans *Mon Compagnon de songes*, notamment grâce au morcellement de l'apparition : ici Marie se dresse à demi visible au-dessus d'une grille quand Balbine perçait à demi le rideau de vigne de la cachette de Pascalet. De plus, le portrait de Marie rappelle Marie-Claire[3], première fillette fascinante qui accompagne le narrateur du *Sanglier*, à l'aube de l'œuvre bosquienne. Si toutes les fillettes se ressemblent, le sentiment violent et conflictuel qui s'empare de nos jeunes narrateurs à leur contact est également récurrent. Marie et Hyacinthe

[1] *Ibid.*, p.149. C'est nous qui soulignons.
[2] *L'Âne Culotte*, p.62 « [Hyacinthe] me regardait toujours de ses yeux immobiles » ou encore p.67 « la figure de la fillette restait close, presque inhumaine. », puis à la page 71 « Partout où j'allais dans la maison […] je rencontrais cette figure lisse d'Hyacinthe et ces yeux inexpressifs qui me regardaient »
[3] Cf *Le Sanglier*. Marie-Claire est la première fillette de l'œuvre de Bosco. Son portrait et son rôle dramatique sont très proches de ceux qui seront un jour attribués à Hyacinthe. Pour Christian Morzewski, Marie-Claire « participe à la fois du personnage de servante, fréquent chez Bosco, et de la petite fille ou jeune fille dont le personnage de Hyacinthe sera le parangon. Mais Marie-Claire est aussi un des visages de la féminité – tout de pureté et de lumière (son prénom double l'y assigne), dont le triomphe sera assuré, grâce à son sacrifice à la fin du *Sanglier*, sur l'autre imago féminine, l'ensorcelante « femme en noir » promise dans l'œuvre de Bosco à une riche et maléfique descendance. » Cette analyse est tirée de la préface à la réédition du *Sanglier* dans la collection « Folio » en 2006, à la page 18.

ont toutes les deux déclenché involontairement l'hostilité et l'exaspération de leur petits créateurs, parfois tentés de gifler leurs visages immobiles. Ces réactions violentes interrogent le lecteur habitué à la douceur, à la sensibilité de ces petits garçons. Peut-être est-il d'abord difficile pour ces jeunes démiurges de se confronter au miroir de leurs créatures qui, somme toute, les renvoient assez clairement à leur isolement : ces petites filles sont elles aussi orphelines et forment, au demeurant, des miroirs croisés dans l'œuvre. Hyacinthe est orpheline et placée en famille d'accueil chez les Saturnin, non pas comme Constantin mais comme Antonin, placé chez les Bénichat. Et Marie est élevée par ses seuls grands-parents, non pas comme Antonin mais comme Constantin chez les Saturnin ! De plus, ces fillettes coquilles-vides rappellent aussi le sentiment de vacuité que les garçons ont tellement décrit[1], et contre lequel ils ont précisément créé leur *Autre*. Pourtant, de la haine à l'amour il n'y a qu'un pas, on l'a vu, et les petites filles immobiles, issues de la solitude des jeunes garçons, constitueront bientôt l'objet sacré d'une longue quête amoureuse.

2. Le temps du paradis, recréation du couple originel.

L'Âne Culotte

Si Hyacinthe est un double imaginaire, une amie très intime à notre narrateur, une telle réécriture du mythe du Paradis pouvait difficilement se passer d'une figure féminine tentatrice, fut-elle elle aussi imaginaire. Mais ce n'est pas la tendre Hyacinthe, fidèle à son « maître », qui entraînera l'enfant vers sa chute. Hyacinthe tout comme Constantin, et peut-être plus encore, subit la perte du paradis tout en restant innocente. Une autre fillette intervient donc très rapidement dans le récit. Constantin est tout juste redescendu du Paradis et, peu de temps après la messe des Rameaux, voici la tentatrice qui se dresse devant lui, à la tombée de la nuit, dans une « ruelle »[2] déserte, c'est-à-dire qui *apparaît* ! Anne-Madeleine, la fille du bourrelier, vient poser le licou à l'enfant qu'elle mènera de force, sous la menace, à profaner le Jardin de Cyprien. La situation est d'ailleurs hautement retorse puisque la fillette menace de dénoncer l'ascension de Constantin en Paradis, si celui-ci n'y retourne pas pour elle, afin de lui voler une branche d'amandier en fleur. Aussi lui impose-t-elle de revivre en coupable un instant de grâce qui lui avait été accordé en tant qu'élu ! L'apparition fait peur à l'enfant, et l'on se situe ici sur le seuil d'un renversement, qui verrait l'enfant subitement envahi par une figure d'*ennemi*

[1] Tous trois, dans leurs récits respectifs, se disent isolés, se sentent seuls, et guettent un « événement ».
[2] *Ibid.*, p.69.

imaginaire. La thématique est tellement plus présente dans les récits adultes de Bosco que l'on pourrait bien se trouver ici devant la seule construction de créature enfantine mal intentionnée de toute l'œuvre dédiée aux récits d'enfance. On sait par ailleurs, dans un autre récit, qu'Antonin est « persécuté » par des bossus qui portent les stigmates du dédoublement maléfique[1], mais ce sont là des créatures adultes. La petite Anne-Madeleine fait donc figure d'exception. Et son entrée en scène est si prompte qu'elle coupe court au temps paradisiaque du dédoublement, pour Constantin et Hyacinthe. Figure enfantine diabolique, elle est par ailleurs affublée de « grands cheveux roux ébouriffés, qui sentent la paille »[2], qui sont en eux-mêmes parfaitement terrifiants quand on sait le goût de Bosco pour les chevelures strictes et bien peignées de ses figures féminines ! C'est sur un ton confidentiel et sinistre que la fillette échevelée mène son chantage en ces termes :

> -Je serai bien gentille… Je ne parlerai pas… Mais tu me donneras, à moi aussi, une belle branche de fleurs comme celle que tu as apportée à l'abbé Chichambre… J'en ai envie[3]…

« Elle me parlait d'une voix étrange, langoureuse »[4], précise encore Constantin, pris au piège. Au demeurant, seul l'interdit parental, et non l'interdit religieux, pèse à ce stade sur les épaules de l'enfant coupable. Car Constantin à Fleuriade n'a désobéi ni à Cyprien, dont il exécutait la volonté, ni à l'abbé Chichambre qui sait bien ce que signifiait le don de l'enfant pour l'église. L'interdit consistait à franchir le pont de la Gayolle et à dépasser les limites que la famille Saturnin imposait à l'enfant. Pourtant cette désobéissance pèse assez lourd pour que Constantin se plie au terrible dessein d'Anne-Madeleine. Et bien qu'il se dise « pris du désir violent de la gifler, de la battre. Buté, le front bas, [il] la regardai[t] en dessous, prêt peut-être à lui sauter à la gorge »[5], Constantin cède. Alors « elle disparut. »[6]. Quoi de plus naturel pour une fillette imaginaire ? D'ailleurs, Constantin précise immédiatement qu'au fond « un sentiment violent et bizarre [l'] attirait là-haut. »[7], à Belles-Tuiles, le chantage de la fillette n'en est que le reflet, ou l'indispensable élément déclencheur. Car Constantin veut connaître le mystère de Fleuriade. On le pressent, le désir de savoir, crime d'hubris s'il en est, est insidieusement présent dans la pensée de Constantin. L'amitié paisible avec Hyacinthe, devenue sa

[1] À leur description physique très marquée par l'imaginaire pictural du diable s'ajoute, selon Robert Baudry (*Henri Bosco et la tradition du merveilleux*, *op.cit*.) une « dualité démonique » que les bossus partagent aussi avec les antiquaires. Leurs enseignes ont, il nous semble, bien des points communs.
[2] *L'Âne Culotte,* p.70.
[3] *Ibid.*, p.70
[4] *Ibid.*, p.70.
[5] *Ibid.*, p.70.
[6] *Ibid.*, p.71.
[7] *Ibid.*, p.71.

« complice », se trouve immédiatement enrayée ; le dessein d'un retour clandestin et coupable au Paradis vient déjà fausser l'équilibre du couple d'enfants, avant même que la faute ait été commise. Voici la première fracture de l'androgynie tout juste retrouvée :

> Partout où j'allais dans la maison (car j'errais, l'âme en peine) je rencontrais cette figure lisse d'Hyacinthe et ces yeux inexpressifs qui me regardaient. Jamais je ne l'avais tant vue ; elle se multipliait devant moi, et, plus je la fuyais, plus elle me barrait la route. Que me voulait-elle[1] ?

Il est amusant de remarquer ici combien l'*amie* imaginaire se « multiplie », devient envahissante et tente finalement de combler la brèche ouverte par un énigmatique *ennemi* imaginaire. Il nous semble évident que Hyacinthe s'interpose entre Constantin et son projet coupable, mais l'enfant ne lui donne plus la parole et suit désormais une fatale résolution. Aussi le récit *L'Âne Culotte* va-t-il laisser peu de temps à l'âge d'or, pour plonger longuement dans les méandres de la faute, de la Chute, de l'exclusion du paradis et de la perte du double. La suite de cette étude y consacrera de longues analyses.

Constantin et Hyacinthe restent pour l'heure à leur silencieuse incompréhension. Pascalet et Balbine, de leurs côtés, partagent de longs moments spéculaires et édéniques, dans le secret de leurs nuits. Leur désunion n'interviendra qu'après une longue entente et une très belle proximité, souvent intellectuelle et imaginative, parfois physique.

Mon Compagnon de songes

Dans sa « niche », chez les Lopy, Pascalet poursuit ses rêveries face à un mur d'un type particulier ; un mur très bosquien en fait : « Ceux-là, ce sont des murs qui protègent nos rêves… »[2]. Pascalet développe à l'envi l'idée « un peu folle »[3] que le mur lui-même « avait facilité [son] ascension »[4] et confirme le bel écho qui faisait de ce mur un lien solide – et non plus un obstacle – entre ce récit et le récit *Antonin* : « Dans l'ombre de la nuit, j'y avait trouvé mon premier complice »[5], affirme Pascalet. La citation qui suit constitue, au demeurant, une parfaite reprise de la rêverie murale d'Antonin dans l'Impasse Taillefer :

> Merveilleuse matière à réflexion ! Ne pourrait-elle pas, à l'occasion, occuper mon oisiveté, si comme il était à prévoir, j'allais vivre caché et le plus souvent seul, dans l'espace clos

[1] *Ibid.*, p.71
[2] *Mon Compagnon de songes*, p.134.
[3] *Ibid.*, p.134.
[4] *Ibid.*, p.134.
[5] *Ibid.*, p.134.

> de la terrasse ? Il pouvait, si j'y exerçais ma patience, loin de me fermer un horizon, celui de la ruelle, m'ouvrir un espace fictif et m'y dévoiler sa vie minérale et des mondes mystérieux : j'avais une expérience précoce de ces vieux murs devant lesquels j'avais réfléchi, puis rêvé[1].

En réalité, aucun récit mené par Pascalet ne place l'enfant devant un mur propice à l'évasion imaginaire ! En revanche Bosco fait sans doute référence à ses propres « souvenirs » où il plaçait effectivement l'enfant qu'il était, en pleine rêverie, devant le mur du *Jardin des Trinitaires*. Bosco se confond donc ici avec Pascalet… Mais peut-être est-ce aussi Antonin, le « double romain » de Pascalet, qui, innocemment, est venu reprendre la parole, un court instant… L'invasion d'une mémoire imaginaire et de *souvenirs inconnus* dans l'esprit d'un narrateur est tout à fait envisageable en cet instant, et ne chamboulerait en rien les rêveries habituelles de l'auteur. Le réseau d'images que tisse cet extrait avec l'aventure d'Antonin permet de rendre plus évidente encore la venue de la figure féminine, pour poursuivre le songe du mur. En ceci Balbine se reflète une fois encore dans la petite Marie. Dans cette « intimité amicale » que propose le mur d'enceinte à l'enfant emmuré, Pascalet voit s'animer des « figures […] désirables »[2] et des « paysages imaginaires »[3], encore une fois dans l'exact prolongement des rêveries d'Antonin. Pascalet, on le sait, est coutumier du fait et peuple volontiers ses rêveries, grâce à la « société des présences imaginaires »[4] au sein de laquelle, dit-il :

> […] je ne m'égarais jamais, je comprenais tout, je saisissais au vol le sens de ce qui raisonnablement n'en avait pas et qui, ne fût-ce que par sa couleur, son inconsistance et ses mouvements inexplicables, me donnait à croire parfois que je baignais dans la pensée même du monde, toute chaude encore de ses créations[5].

Nous retrouvons bien ici le personnage de Pascalet dans toute la richesse de son âge d'or, toujours renouvelé, qui le voit, comme sur les eaux rêvées de la Durance, atteindre à une identité cosmique. À nouveau, comme au temps sacré de son enfance, le jeune narrateur ne fait qu'un avec le monde, dont il est à la fois le démiurge et la créature. La « Nature »[6] elle-même « alimentait son sang du suc et du fruit de ses plantes, des lueurs et des feux de ses soleils, du

[1] *Ibid.*, p.134.
[2] *Ibid.*, p.135.
[3] *Ibid.*, p.135.
[4] *Ibid.*, p.135.
[5] *Ibid.*, p.135.
[6] *Ibid.*, p.136.

contact minéral de la terre natale »[1]. L'âge d'or n'aurait pu se matérialiser plus nettement[2]. C'est bien sûr en ce temps sacré retrouvé que l'enfant peut vivre double, et si une figure féminine est enfin *imaginable* pour Pascalet, c'est que le jeune homme se trouve en effet sous la « domination »[3] de l'adolescence ; un sentiment de « lutte »[4] et de « crises obscures »[5] se mêle à ses songes jadis épurés de toute crise œdipienne. Son initiation vers l'âge adulte ne saurait avoir tout à fait lieu, cependant, Pascalet se trouve en effet sur un seuil symbolique qui le voit, comme « chaque créature humaine, s'attache[r] encore à ce qu'[il] fut douloureusement cependant qu'[il] aspire à ce qu'[il] doit devenir, qui l'attire et l'inquiète… »[6]. Voici des mots propres à supplanter, pour un temps, le compagnon d'enfance que fut Gatzo, pour laisser émerger la petite Balbine, crainte et désirée tout à la fois. Pour qu'elle vienne à lui, le narrateur se laisse guider par ses « étranges dispositions à faire d'un obstacle le lieu d'éclosion d'un monde imaginaire où [il] pourrait [s']aventurer »[7]. Avec l'éclosion de Balbine et de son aventure, Pascalet croit fermement « exercer, pour une fois encore, la dernière peut-être, le pouvoir de [ses] sortilèges d'enfance »[8].

Mathias, le passeur, que Pascalet nomme « mon compagnon nocturne »[9], joue un rôle important pour l'implantation du féminin dans la rêverie de Pascalet parce qu'à la différence de Gatzo, toujours en fuite et *solitaire*, Mathias a confié à Pascalet « une Ombre qui lui était chère… »[10]. Mathias peut facilement évoquer un Gatzo devenu adulte, puisqu'il est « l'ami des arbres et des âmes » et poursuit une quête amoureuse entièrement mystique. Il est l'amoureux vengeur d'Hortense, qui périt emmurée dans le Jardin des Lopy. Il est donc celui qui, en premier lieu, a partagé une fiction du féminin absolu avec Pascalet jadis si réticent à ce type de quête. L'histoire d'Hortense et de son terrible châtiment, qui a bien sûr fait du Jardin des Lopy un anti-paradis, est d'autant plus importante qu'elle poussera Pascalet et Balbine au crime d'hubris qui sans

[1] *Ibid.*, p.136.
[2] Nous relevons, dans les actes du colloque *Le réel et l'imaginaire dans l'œuvre de Henri Bosco*, José Corti, 1976, une proposition de Michel Suffran centrale pour notre étude : « Ainsi, tout naturellement, s'élabore la notion de Paradis perdu dans l'œuvre de Henri Bosco : non certes dans la perspective d'une nostalgie plus ou moins diffuse, mais à la façon d'une potentialité toujours en éveil au cœur de la Création et ressentie à la fois comme une espérance et une menace par la créature. » L'auteur poursuit : « C'est l'Age d'Or qu'enferme et délimite le temps de l'enfance. Pour Bosco, l'enfant est spontanément doté de pouvoir médiumniques ; il perçoit de façon naturelle ce qu'une mutilation tardive réduira, pour l'adulte déchu qu'il va fatalement devenir, au simple rang de souvenir. Ainsi, l'enfance de l'homme témoigne de l'enfance du monde, ce temps fabuleux que la thématique chrétienne situe expressément *avant la chute*. » (« Le thème du Paradis Perdu », p. 94.)
[3] *Mon Compagnon de songes*, p.136.
[4] *Ibid.*, p.136.
[5] *Ibid.*, p.136.
[6] *Ibid.*, p.136.
[7] *Ibid.*, p.136.
[8] *Ibid.*, p.137.
[9] *Ibid.*, p.137.
[10] *Ibid.*, p.137.

cesse se manifeste sous les traits du désir de savoir, ou *libido sciendi*, et du franchissement des frontières. Pour l'heure voici comment et pourquoi la petite servante orpheline[1] rejoint Pascalet dans son « trou », à la manière d'une souris dont elle a le museau. La pente « si glissante »[2] du songe, qui convoque tant de « créatures […] surnaturelles »[3] et fait de Pascalet lui-même « une sorte de songe »[4], entraîne le héros dans la nuit d'un âge d'or :

> C'était alors la pleine nuit, mais une de ces nuits qui n'ont que des pénombres. Rien n'y est lourdement obscur, rien n'y est épais. Il y circule *une demi-clarté colorée d'or et tiède*. […] Nous étions cette fille et moi assis *côte à côte* et muets dans un de ces grands paysages que ne limitaient plus des murs hostiles, parce que sans effort d'immenses étendues y entraient et les dépassaient bien au-delà de toutes les barrières. Même emprisonnés au fond d'une cour comme celle où nous nous trouvions, nous pouvions contempler l'épanouissement de l'univers[5].

Le silence est lui-même coloré d'or, entre ces deux êtres nocturnes qui partagent, côte à côte, un état de rêverie cosmique. Nul, depuis Gatzo, n'avait pénétré et partagé une telle rêverie avec Pascalet. Il est d'autant plus intéressant de noter que malgré cela, la fillette ne saura finalement pas prendre le pas sur le désir ardent de « retrouver Gatzo » qui achèvera et annulera l'initiation de Pascalet. Pour l'heure, le couple secret et mimétique, figure androgyne, partage un silence « poignant »[6], entièrement tourné vers le mystère de « l'imaginaire jardin »[7] où mourut Hortense et où vit encore, spectral, son « ineffaçable souvenir »[8]. Et dans ce silence Pascalet attend passionnément la voix « méconnaissable de Balbine »[9]. Ce souhait est immédiatement exaucé ; Balbine parle soudain et confie sa peur en même temps que les terribles secrets de la maison Lopy[10]. Désormais lié par deux compagnons de songes, d'abord Mathias

[1] Balbine expliquera à Pascalet, à la page 150 « Ils m'ont prise à l'Hospice quand j'avais trois ans et ils m'ont élevée… Vous le voyez ? Je suis un peu de la famille… » En cela Balbine, comme Mâche dans *Tante Martine*, dédouble la figure première d'Hyacinthe, servante orpheline recueillie par les Saturnin. Etait-ce, par le passé, un procédé répandu que celui d'adopter un enfant pour en faire un domestique ? Aujourd'hui pareil procédé semble scandaleux et sournois.
[2] *Ibid.*, p.145.
[3] *Ibid.*, p.145.
[4] *Ibid.*, p.145.
[5] *Ibid.*, p.146. C'est nous qui soulignons. Les enfants ainsi physiquement réunis offrent bel et bien une image d'être androgyne réunifié.
[6] *Ibid.*, p.147.
[7] *Ibid.*, p.147.
[8] *Ibid.*, p.147.
[9] *Ibid.*, p.147.
[10] C'est Eustache Lopy qui cloîtra sa sœur Hortense durant dix années pour la punir d'avoir aimé secrètement et charnellement le jeune Mathias, à qui il refusa de la marier. Hortense mourut au bout de dix ans de réclusion et les amants brisés ne se revirent jamais. Cependant l'âme d'Hortense aurait survécu dans le grand arbre du jardin, celui qui abritait le secret des amours d'Hortense, arbre-âme comme il en existe tant dans l'œuvre de Bosco et qu'Eustache fit brûler par crainte du fantôme de sa sœur.

puis Balbine, à la tragique histoire d'Hortense, Pascalet est poussé par le désir de savoir, de passer le mur à la rencontre d'une âme.

> - Cela vient sans doute de derrière le mur, de cet enclos, dit Balbine. Mais comment savoir… je n'y suis jamais allée, là-dedans, personne n'y va… Sous le lierre je sais qu'il y avait autrefois une porte, mais on l'a murée depuis longtemps[1]…

Muré, l'enclos d'Hortense recèle encore une part du mystère et les révélations de Balbine ne font qu'attiser les feux de la curiosité. Pascalet interroge : « - Et tu n'as pas eu la curiosité de passer par-dessus le mur, de jeter un coup d'œil de l'autre côté, un simple coup d'œil ?... »[2] Si la fillette n'a pas franchi l'interdit et le tabou qui pèsent sur les lieux maudits, Pascalet semble finalement y trouver un sens à sa claustration, un rôle à tenir, en fait une destinée, enchevêtrée à celle de Mathias et d'Hortense[3]. Le récit multiplie si bien les figures d'amants maudits que bientôt Pascalet craindra pour l'âme de Balbine ! Mais ceci n'aura lieu qu'en dehors de ces murs, qu'ils n'ont pas encore franchis. Chaque nuit Balbine vient conter sa fable « familiale » à Pascalet, et chaque nuit elle disparaît :

> Elle s'en alla. Ou plutôt elle disparut. Son corps s'effaça. Et j'imaginais qu'il avait à peine existé pendant qu'elle était près de moi. J'avais eu à faire à son âme, et peut-être à une âme en peine[4]…

Cet extrait consacre bien sûr notre propos et rappelle que pour Pascalet, Balbine ne peut exister qu'à ses côtés, dans le giron du créateur. L'opposition avec Gatzo qui lui échappa et qui lui échappe toujours est tangible ici. Balbine, elle, restera en cela fidèle à Pascalet, puisque jusqu'au Paradis de Roqueselve la fillette le suivra aveuglément, pas à pas, et s'effacera, évincée par Gatzo, sans jamais avoir existé sans Pascalet, *en dehors* de Pascalet.

En compagnon imaginaire accompli, Balbine créé aussi l'inlassable jeu d'apparition et de séparation, qui entraîne de façon cyclique l'enfant créateur dans un sentiment de trop plein, puis

---

[1] *Ibid.,* p.148-149.
[2] *Ibid.,* p.149.
[3] Pascalet lie entièrement sa présence en ces lieux à celle d'Hortense quand il affirme « Je me mis alors à penser à l'autre, à celle qui manquait, à Hortense. Or, c'était à cause d'Hortense que j'étais maintenant dans la maison d'Eustache. » (p.152.) Nulle trace dès lors du voyage organisé par les parents Bécarut et, évidemment, Pascalet s'empare de son propre voyage quand il croit l'effectuer pour une Ombre. Au demeurant, Pascalet eût-il jamais d'autre dessein que celui de poursuivre des songes ? « L'Ombre chère mais chancelante passerait en [lui], y reprendrait vie. », affirme-t-il encore (p.152). Ce dessein ne rappelle que trop le désir ardent et mortifère qui hante le récit inachevé *Une Ombre.*
[4] *Ibid.,* p.151.

de vide. Aussi le rituel des nuits androgynes se trouve-t-il bientôt enrayé. De jour, Balbine « évit[e] »[1] Pascalet :

> Il lui fallait la nuit, et je l'attendais dans la nuit, mais elle n'y revenait plus. Elle m'y manqua tellement que son absence me devint presque insupportable. Plus d'une fois quittant ma retraite j'allai siffloter près de la maison, malgré la menace d'Eustache. Balbine couchait très haut dans les combles. […] Mais à cet appel – il est vrai imprudent – jamais le volet ne s'ouvrit. Je regagnais tristement ma retraite, où le sommeil était long à venir. Le lendemain, dès qu'elle apparaissait, je lui disais : « Je t'ai appelée, cette nuit, en sifflant. Pourquoi n'as-tu pas ouvert ton volet[2] ? »

La créature nocturne est nécessaire aux songes de Pascalet et sans elle, le sommeil ne vient pas ! Balbine couche d'ailleurs « très haut sous les combles », dans ce domaine privilégié des Ombres qu'à tellement arpenté Tante Martine, dans d'autres récits. Cet extrait nous permet de relever un autre aspect intéressant, qui poursuit l'idée d'interchangeabilité des rôles entre compagnon imaginaire et créateur. Car ce que l'on voit ici, c'est bien Pascalet sous les fenêtres de Balbine, à la nuit, exactement comme jadis Gatzo se tenait dans l'aire magique devant le Mas-du-Gage, pour y attirer Pascalet. L'appel est pour ainsi dire renversé et finalement inefficace. La frustration est un phénomène intrinsèquement lié à la création du double, chez Pascalet. La scène évoque également une situation hautement romanesque et l'on ne compte plus les amants de la littérature enjoignant l'être aimé à se manifester à sa fenêtre ou son balcon ! Dans le récit *Mon Compagnon de songes*, on peut aisément supposer que Pascalet rejoue ici l'antique scène qui permettait de réunir, dans le secret du jardin nocturne, Mathias et sa chère Hortense, il y a de très nombreuses années[3]. Ce lien amoureux complète pour nous l'aventure féminine que vit Pascalet pour la première et unique fois de sa longue histoire.

À la nuit, Balbine n'est pas la seule créature qui circule entre les Ombres du jardin et Clélie, la sœur la plus désirée, y entretient elle aussi un « culte des Ombres » en mémoire de sa sœur, morte emmurée en ces lieux. Nombreux sont en fait les personnages qui rejouent, dans le secret de la nuit, l'antique passion de Mathias et d'Hortense. Un phénomène intéressant se produit alors : Pascalet assiste à une sorte de procession des créatures imaginaires car lorsque Clélie disparaît, c'est Balbine qui refait surface :

---

[1] *Ibid.*, p.156.
[2] *Ibid.*, p.156.
[3] Plus tardivement, le récit le confirme d'ailleurs : « [Hortense] avait en cachette un amoureux… Ils se retrouvaient, la nuit, dans ce pavillon, celui de la cour… Il arrivait par la ruelle en escaladant le mur comme vous… Vous avez fait ce que faisait cet amoureux… », raconte Balbine, perspicace (p.171).

> Clélie *disparue*, l'angoisse du drame s'était desserré. Mais Balbine qu'il avait terrorisée hésitait à sortir de l'ombre… Pourtant je m'attendais à son *apparition*. Elle était attirée, attirée dramatiquement par le personnage nocturne de Clélie, attirée vers le mur, attirée pour participer à son tour au mystère sur le lieu même du mystère[1]…

D'autres récits bosquiens ont multiplié, pour Pascalet, les créatures du mystère et l'on a déjà noté combien l'absence de l'une d'entre elles entraîne d'autres apparitions. Les termes miroirs « apparition » et « disparition » sont à ce point omniprésents dans le récit qu'ils nous invitent à lire l'ensemble de l'aventure comme un long songe d'été, immatériel et merveilleux. Et si Clélie laisse place à Balbine, la scène qui intervient alors permet à Pascalet d'endosser le rôle jadis tenu par son double Gatzo ; le voici capable de capturer à son tour la fillette désirée : « Entrant à mon tour dans le drame, dit-il, il fallait que je me saisisse de Balbine. Et je la guettais. »

Ne retrouvons-nous pas ici le reflet de Gatzo, caché dans les fourrés de l'île des âmes, attendant l'instant propice pour s'emparer de Hyacinthe, dans le récit *L'Enfant et la rivière* ? L'aventure originelle est si présente dans tous les songes de Pascalet que l'on se réjouit ici de le voir en tirer une leçon. Serait-il enfin capable d'endosser le rôle de Bâtard réaliste ? De suite, Balbine reflète à son tour l'antique figure de Hyacinthe : « Sa présence était irréelle. Son irréalité une défense. On imaginait mal qu'on pût porter la main sur une telle créature sans corps, insaisissable. »[2]

La fillette prête à franchir les limites, à escalader le mur pour voir de l'autre côté, là où périt Hortense, désire elle aussi la présence de Pascalet, qu'elle appelle dans la nuit. Pascalet ne veut pas céder, il veut saisir, posséder. Aussi, dit-il, « j'avais garde de répondre. »[3] Le silence effraie Balbine qui avoue « Quand vous vous taisez vous me faites peur »[4]. Le moment est alors jugé propice pour jaillir du feuillage :

> Brusquement, je me suis levé. Je lui ai pris le bras, je l'ai serré très fort. J'avais envie de lui faire mal. Elle n'a pas crié, elle n'a pas eu un sursaut, elle a cédé, elle est venue, elle a fléchi doucement, si docilement que je l'ai lâchée… Mais elle est restée debout, immobilisée[5] […]

[1] *Ibid.*, p.162. C'est nous qui soulignons.
[2] *Ibid.*, p.163.
[3] *Ibid.*, p.164.
[4] *Ibid.*, p.164.
[5] *Ibid.*, p.164.

La réaction de Balbine est identique à celle de Hyacinthe et pour un instant, dans l'univers bosquien, les deux fillettes rêvées ne font qu'un. Il eût suffit que Pascalet, perdant Balbine, se lance éperdument dans une quête amoureuse et obsessionnelle pour la retrouver, pour qu'il devienne le parfait écho des figures de Constantin, de Gatzo et d'Antonin. Mais la suite prouvera le contraire. C'est encore Gatzo qui conservera sa faveur, au détriment de Balbine renvoyée inexorablement dans les limbes. Pour l'heure, le couple est encore réuni, dans le jardin d'Hortense, bien que Pascalet ait déjà desserré sa prise. Devant le spectre silencieux et immobile de Balbine, Pascalet, à nouveau tentateur, interroge : « « Pourquoi es-tu là ? Que veux-tu savoir ?… »[1], et Balbine de pleurer, pressentant le drame. Car c'est bien l'hubris qui s'impose au couple, sur le seuil d'une frontière sacrée, la frontière du *savoir*. « Apaisée »[2] - ou acquise ?- Balbine a repris courage : « Ensuite, je l'ai écoutée, dit Pascalet. Et nous avons parlé jusqu'au matin. Un peu avant l'aube, elle m'a quitté doucement en cachant son visage. »[3] Le masque de Balbine a ainsi disparu dans les limbes du jour, achevant ainsi « la nuit la plus troublante »[4] de l'existence de Pascalet. L'accord est scellé, les enfants quitteront définitivement l'enclos des Ombres pour percer le mystère, et rejoindront Mathias et Cyprien sur les hauteurs de Roqueselve. Leur désunion occupera notre prochain chapitre d'étude et nous retrouvons ici Antonin et Marie, pour vivre à leurs côtés le temps du paradis.

Antonin

Nous retrouvons Antonin, le petit fabuliste, aux prises avec le rire sec qui est venu interrompre son aventure rêvée, celle qu'il imagine vivre sur les bras d'une puissante rivière. Le petit visage de bois a jailli de la maison vide qui abritait les rêveries d'Antonin dans l'Impasse Taillefer, et contraint celui-ci à admettre que, finalement, « la maison était habitée… »[5]. Le lecteur s'étonnera que l'enfant en prenne « de l'humeur »[6], étant entendu que c'est lui, l'enfant démiurge, qui vient d'offrir à la maison fantôme son petit spectre ! Mais les jeunes narrateurs bosquiens ont tous d'abord des réactions violentes face à leur double féminin, et Antonin n'échappe pas à la règle qui veut qu'un reflet de soi, profond, enfoui, soit d'abord très difficile à aimer :

[1] *Ibid.*, p.164.
[2] *Ibid.*, p.165.
[3] *Ibid.*, p.165.
[4] *Ibid.*, p.165.
[5] *Antonin*, *op.cit*. p.149.
[6] *Ibid.*, p.149.

> Et ce visage en bois m'exaspérait, poursuit Antonin. Il me semblait impossible qu'il eût ri. Pourtant il avait ri certainement. Or, j'en voulais à cette fille de m'avoir surpris en plein drame, alors que je parlais et gesticulais avec confiance. Elle avait abusé de cette confiance et vu ce que personne au monde jamais n'aurait dû voir, mon exaltation[1].

Antonin n'a peut-être pas conscience d'avoir si vivement désiré et convoqué la créature qui se tient désormais sous ses yeux, et son agacement vient sans doute de la duplication qui, déjà, est à l'œuvre entre les deux enfants. Car Antonin le précise immédiatement : la rire de Marie répond à sa propre « exaltation ». Si elle rit d'aise, la petite poupée n'a pas encore la parole et Antonin, « animé d'une sourde colère »[2] interroge rudement la petite créature : « Pourquoi es-tu là ? »[3], « Qu'est-ce que tu espionnes ? »[4], « Et ta langue ? Où elle est, ta langue ? »[5] À cette ultime interrogation, la fillette s'anime, car c'est bien la parole, le Verbe qui nomme, qui donnera vie. Les questions qui se bousculent dans la bouche d'Antonin examinent dans un ordre précis la présence physique, la capacité de voir, et enfin seulement la parole, reprenant ainsi les étapes de l'émergence du compagnon imaginaire dont on découvre successivement la présence, puis le regard, toujours lentement tiré d'un masque immobile, et enfin la parole, qui fait éclater la vie, à travers l'objet. La petite créature se contente de sourire jusqu'à ce que la parole lui soit *donnée*. Mais ce sourire brise la mauvaise humeur du garçon qui décrit : « Toute la figure sourit, le front, les yeux, le nez, la bouche, le menton. Tout. Et soudainement. Le bois s'était mis à sourire. C'était un miracle. J'en devins muet »[6].
Aussi la parole quitte-t-elle le créateur lorsqu'elle s'apprête à jaillir chez la créature. Ce transfert du pouvoir suprême de la parole est une belle et puissante image du dédoublement imaginaire. Par ailleurs, la scène ne manquera pas d'éveiller chez le lecteur le souvenir de Pinocchio qui vint à la vie par *miracle*, pour combler le désir d'un père créateur. La thématique amoureuse est également très présente dans cette scène et l'on voit bien ici un jeune garçon fasciné par un premier sourire féminin, et non plus maternel.

La fillette bénéficie donc de la parole qui a momentanément déserté le petit fabuliste pour annoncer « Je m'appelle Marie »[7], déclaration qu'elle profère « avec une évidente complaisance »[8], nous précise Antonin. Le nom déplaît aussitôt à Antonin qui voudrait la

[1] *Ibid.*, p.149.
[2] *Ibid.*, p.150.
[3] *Ibid.*, p.150.
[4] *Ibid.*, p.150.
[5] *Ibid.*, p.150.
[6] *Ibid.*, p.150.
[7] *Ibid.*, p.150.
[8] *Ibid.*, p.150.

renommer « Laïde »[1] ! La fillette têtue ne se laisse pas faire et persiste « tu m'appelleras Marie. C'est comme ça… »[2], d'un ton sans réplique. Le narrateur demande alors à être nommé Antonin et à l'énonciation de ce prénom le sourire qui fleurit sur les lèvres de Marie est tout différent :

> Je flairai la ruse, et, fronçant les sourcils, je le fixai avec une méfiance agressive qui aussitôt dissipa le sourire. Le masque retomba sur le visage, mais maintenant j'avais vu le visage, et le masque ne servait de rien[3].

Outre l'attitude ambivalente de l'enfant narrateur, qui aime et qui déteste tout à la fois – qui saurait aimer entièrement son propre reflet ? – cet extrait apporte une très belle image du processus de création d'un être imaginaire qui, une fois paré des attributs de la vie, ne peut plus redevenir simple poupée. Seuls la disparition et l'oubli peuvent désormais annihiler la créature imaginée. Le masque une fois percé n'est plus. Le texte *Antonin* est le seul récit à faire part de cette irrévocabilité du compagnon imaginaire, irrévocabilité qui pourtant parcourt toute l'œuvre bosquienne. Le couple ainsi définitivement créé poursuit les présentations, et Marie sort de sa cour pour rejoindre Antonin dans l'Impasse. Antonin, en connaisseur, affirme : « Tu as six ans, lui dis-je. Ça se voit. Moi j'en ai dix »[4], et confie aux lecteurs « Je m'étais vieilli de deux ans, pour me donner de l'importance »[5]. On peut dès lors remarquer que lorsque Pascalet se dédoublait dans la figure du petit sauvage, il laissait à Gatzo le soin de le surpasser en tout point, force, courage, compétences… Au contraire, les petits narrateurs qui se dédoublent en figures féminines souhaitent vivement garder le dessus. Mais Marie est bien plus vive que Hyacinthe et Antonin rencontrera plus de difficultés à surpasser son amie imaginaire que Constantin. D'ailleurs, la différence d'âge ne passe pas, et Marie se charge de rappeler leur égalité : « On t'en donnerait huit, plutôt. Tu as mon âge »[6]. Antonin ne bronche pas, l'égalité est instaurée.

Le narrateur n'ose complimenter Marie pour son prénom que, finalement, il trouve joli, et, ne sachant que répondre, lui prend la main, avec autorité, tient-il à préciser ! Le couple est ainsi physiquement réuni, Marie y montre une grande « satisfaction »[7] et prend à son tour les choses en mains en déclarant « Et maintenant, on se promène »[8].

---

[1] *Ibid.,* p.150. L'anecdote révèle combien l'enfant rêveur reste encore attaché à la mère idéale qu'il cherche sous les traits de Marie.
[2] *Ibid.,* p.150.
[3] *Ibid.,* p.151.
[4] *Ibid.,* p.151.
[5] *Ibid.,* p.151.
[6] *Ibid.,* p.152.
[7] *Ibid.,* p.152.
[8] *Antonin,* p.152. Yves-Alain Faivre, dans son article « Poétique du jardin dans l'œuvre de Bosco » paru dans les *Cahiers Henri Bosco* numéro 21, en 1981, développait cette idée de promenade édénique : « L'étymologie nous apprend l'équivalence des mots *jardin* et *paradis*. Ce dernier terme vient en effet du persan paridaisa qui signifie :

Le petit couple de l'Impasse produit alors une amusante – et suggestive – image de va et vient, écho que se renvoient la grille et le mur de l'Impasse, ces deux obstacles d'où naquit la fable ainsi que la fillette. :

> […] on se promena d'abord en large, c'est-à-dire de cette grille au mur d'en face. Il n'y avait pas loin. Dix pas, et on arrivait. On fit ces dix pas cérémonieusement. Elle regardait devant elle et je regardais devant moi. Arrivés au mur, on tourna, et on revint, aussi cérémonieusement, à la grille. Nous avions l'air d'accomplir un rite[1].

Bosco travaille longuement cette scène et en détaille les émotions et les enjeux. Antonin précise donc :

> J'étais ému, mais plus encore imbu de l'importance de mon rôle. Il ne consistait cependant qu'à faire des pas en accord avec les pas de ma compagne […] Pour en apprécier la toute-puissance, je serrais fortement la main de Marie[2] […]

On le voit, le texte savoure le compagnonnage qui prend vie dans l'étroitesse de l'Impasse Taillefer – qu'on est ici tenté de renommer la Promenade Taillefer - et développe à l'envi l'imaginaire du dédoublement androgyne. Voici d'ailleurs de quelle parfaite manière leurs êtres s'ajustent :

> Pour un empire, je n'aurais quitté cette main, roide et fraîche, qui ne serrait pas, mais qui s'ajustait à ma main avec une parfaite convenance. Nous étions d'accord[3].

Le narrateur eût pu tout aussi bien conclure « nous étions doubles ». Pour poursuivre l'effet de miroir, le texte s'intéresse alors à la situation familiale de Marie qui, identique à celle de Constantin, rappelle aussi la posture d'enfant placé qui est celle d'Antonin chez les Bénichat. La fillette n'a pas perdu ses parents, seulement ceux-ci sont absents pour de longues périodes –

---

le jardin. Dieu a mis le premier homme dans le jardin d'Eden, afin qu'il y connût le bonheur parfait : le paradis était donc un jardin. Et tout jardin cherche à devenir l'image du paradis perdu. Nature humanisée, il constitue un univers clos où le bonheur est possible. Il unit étroitement le mouvement et l'immobilité, car on peut se promener dans le jardin, mais l'espace fermé de cette promenade, qui en restreint le mouvement, forme un point fixe dans l'univers. » (p.80)

[1] *Antonin,* p.152. Cette petite procession rituelle rappelle également l'émergence de Hyacinthe dans *L'Âne Culotte*.

[2] *Ibid.,* p.152-153.

[3] *Ibid.,* p.153. À propos de l'amour homme-femme qui émerge de ces images du double, Yves Leroux, dans son article « Le mystère et son au-delà » avait déjà précisé « C'est presque un lieu commun aujourd'hui que de rappeler que l'amour de l'homme et de la femme dans l'œuvre de Bosco est le souvenir du paradis perdu. Il est même probable que dans l'esprit de l'écrivain la femme, plus que l'homme, est restée proche de cet éden qui remonte au temps adamiques, mais à son insu souvent, la femme est liée à la terre et aux forces obscures. » l'auteur poursuit : « L'illusion de ce paradis (perdu) est d'autant plus longue à se dissiper que Bosco s'arrange pour camper l'action dans des lieux retirés, clos, silencieux, qui sont autant de microcosmes paradisiaques. » *Henri Bosco, Mystère et spiritualité*, acte du IIIème colloque International, Nice, José Corti, 1986, p.89-90.

ils sont « aux colonies »[1]. On se souvient alors qu'Antonin circule de famille d'accueil en famille d'accueil à cause des longues absences parentales[2]. De plus, la petite fille n'a « ni sœurs ni frères »[3] et vit chez ses grands-parents, qui logent chaque été dans l'Impasse Taillefer. Marie dit vivre le reste de l'année au bord de la mer, cette mer qu'Antonin désire tant admirer ; Marie se pare ainsi d'un parfum merveilleux d'*ailleurs*, mais, docile, elle concède à Antonin que la Durance vaut bien la mer.

Antonin et Marie sont rattrapés par le temps réel qui impose au petit narrateur de rentrer la nuit dans sa famille d'accueil. Ce départ, cette désunion, attriste Marie qui elle, n'a pas besoin de rentrer. Aussi se fâche-t-elle et tend-elle à Antonin son masque de poupée :

> Son visage était impassible. Mais je remarquai la couette, la couette raide, que serrait au bas un petit ruban. Rien de mieux fabriqué que cette couette. On avait tressé vigoureusement les cheveux roux. Ils étaient serrés *comme des ficelles* et le bout de couette se levait en l'air, avec insolence. Je trouvai cela tout à fait ridicule, et aussitôt je repris une vive conscience de ma supériorité. Il n'était que temps[4].

Marie, comme ailleurs Hyacinthe, se trouve ici définie par une coiffure raide qui évoque les ficelles - ou les baguettes - d'une marionnette prête à être guidée et attise la colère du petit créateur. L'image de marionnette, de poupée de bois, de pantin d'une fable en cours dont le narrateur tire les invisibles ficelles avait déjà défini la figure de Gatzo, dans le récit-source du dédoublement imaginaire. Cette image convoque la naissance de l'*autre* imaginaire, à qui l'on donne vie, à la manière d'un Geppetto. Le personnage Geppetto inventé par Carlo Collodi travaille inlassablement le bois pour lui donner un visage humain, mais il faut l'intervention de l'imaginaire pour que Pinocchio prenne vie et que son créateur voie disparaître les ficelles désormais inutiles de son rêve de créature. Les enfants bosquiens reprennent à leur compte la célèbre ouverture du conte de Pinocchio : « Il était une fois… un morceau de bois ». On notera d'ailleurs que lorsque Pinocchio est encore une simple bûche de bois, figée, c'est son rire et ses lamentations qui percent la surface du réel, comme le fait la figure de Marie pour Antonin. Le conte de Pinocchio raconte ensuite que Geppetto, pour donner la vie à cette bûche magique, commence par sculpter une chevelure, très raide, puis le front et des yeux immobiles qui pourtant le regardent et l'agacent ! De telles similitudes de création et de relation entre créateur

[1] *Antonin,* p.154.
[2] L'absence est également l'apanage des parents Bécarut, évidemment.
[3] *Ibid.,* p.154. Tous les enfants bosquiens sont privés aussi bien de parents véritablement présents et de fratrie, et ce vide récurrent avait d'ailleurs poussé Pascalet – et Tante Martine – à adopter Gatzo comme « un frère ».
[4] *Ibid.,* p.155. C'est nous qui soulignons.

et créature peuvent-elles n'être que coïncidences ? Rappelons si besoin que, si Henri Bosco est né à Avignon, il est issu d'une famille piémontaise et que le récit des *Aventures de Pinocchio*, publié huit ans avant la naissance de Bosco, connut un succès retentissant et s'est trouvé rapidement traduit dans pas moins de 25 dialectes italiens, puis en français, en espagnol, etc. Il nous semble tout à fait probable que Bosco se souvienne de Pinocchio, lorsque ses narrateurs donnent la vie à des visages de bois.

Il faut également le rappeler ici, cette hypothèse de fillettes-marionnettes rencontre parfaitement le phénomène de compagnonnage imaginaire réel qui voit tant d'enfants donner secrètement une vie autonome à leurs jouets et poupées, en somme à leurs objets transitionnels. La prégnance du thème de la poupée, de la marionnette à guider dans l'ombre, invite à valider cette hypothèse dans l'imaginaire bosquien : aucun hasard ne peut réunir Hyacinthe, Gatzo et Marie sous les traits de marionnettes, étant entendu que Hyacinthe, Gatzo et Marie sont justement les trois grandes figures de compagnons imaginaires dans l'œuvre de Bosco. Ces pantins dont il faut briser les liens, les entraves, dédoublent trois narrateurs, Constantin, Pascalet et Antonin, que l'on sait être de puissants créateurs de fiction, des écrivains en puissance. Aussi leur rôle de marionnettistes dans la fable qui est la leur valide encore ce rapport étroitement tissé entre le créateur et sa créature. L'image est d'ailleurs très belle puisque l'on évoque facilement les *ficelles* d'une histoire et que nos jeunes narrateurs marionnettistes *réécrivent* une *fable biographique* dont les mécanismes doivent nécessairement rester dans l'ombre. Entre littérature de l'imaginaire et phénomène réel de dédoublement psychique, la figure de la marionnette a toute sa place dans les rêveries bosquiennes. Nous assistions donc, dans le récit *Antonin*, à une réminiscence des *ficelles* de la fable. La réaction d'Antonin était alors brutale. Peut-être est-ce difficile et douloureux pour l'enfant de revoir brusquement les ficelles de son histoire, et donc sa fragile existence. Marie en cet instant pourrait bien disparaître, l'aventure d'Antonin ne tient qu'à un fil. Pourtant Marie ne disparaît pas et s'empare littéralement de la fable d'Antonin en affirmant, avant de le quitter : « c'est à moi que tu vas parler maintenant. Et pas au mur… […] On ne le dira à personne. C'est un secret »[1]. Ainsi investie dans *l'histoire*, Marie ne risque plus de faire défaut à Antonin qui peut rentrer chez les Bénichat l'esprit serein, lorsque Marie lâche sa main et « dispar[aît] sous la tonnelle »[2].

Le récit *Antonin* est le seul qui poursuit et développe avec un tel plaisir le temps sacré d'une androgynie imaginaire et, contrairement aux autres récits d'enfance, le couple d'Antonin

[1] *Ibid.*, p.157.
[2] *Ibid.*, p.158.

et de Marie en jouit longuement. La faute et la Chute interviendront, bien sûr, mais le plaisir est plus franc, ici, à savourer ce qui bientôt devra disparaître. Aussi pourrions-nous citer encore de longs passages de la fusion des deux enfants, dans leur fable. Celui-ci, par exemple, montre que l'interdit est d'abord un plaisir, un plaisir coupable exquis, avant que la véritable Faute ne vienne s'insinuer dans la fable :

> On allait désormais se revoir en cachette. Déjà l'on jouait au mystère, probablement pour avoir l'impression de se rendre coupable, ce qui trouble et inspire des craintes. Or, il est bon de craindre et de sentir qu'on est coupable, quand on prend un plaisir confus. Ce secret, que voulait Marie, c'était, à son insu, le secret de notre plaisir. Car je pense que nous étions bouleversés[1].

La fillette ne se matérialise qu'à la nuit tombée, fidèle à son statut imaginaire, bien qu'Antonin la désire dès son réveil :

> Le lendemain, après avoir traîné mon désœuvrement de ma chambre à la cuisine, puis dans le jardin, vers dix heures je n'y tins plus ; je poussai une pointe au fond de l'impasse. Mais les volets mi-clos de la maison, le jardin désert, le silence, tout indiquait l'absence de Marie et de ses grands-parents[2].

Le texte travaille toujours l'imaginaire nocturne pour voir émerger le double, et joue inlassablement avec le sentiment d'attente qui comble mal l'absence de l'*autre*. Antonin désormais affublé d'un double imaginaire se situe dans l'exacte situation de Pascalet – figure maîtresse en la matière – c'est-à-dire déchiré entre le trop plein et l'absence, entre le dédoublement et la solitude, impuissant à agir sur l'apparition et la disparition chronique de « l'Ombre chère »[3]. L'ennui jadis si prolifique ne permet plus le développement d'autres fables ; Marie a pris toute la place :

> Tout m'ennuyait. Mon imagination ne me disait rien. J'étais sec, vide, muet, maussade. J'attendais. Auparavant, quand je n'avais rien à attendre, j'inventais fables et figures. Maintenant j'attendais Marie, et mon pouvoir d'invention était mort. Aussi l'attente n'en finissait plus[4].

Il faut ajouter aussi que Marie prend non seulement toute la place, elle est la créature qui « une fois sur dix » prend vie, mais elle est aussi aux commandes de la fable : n'est-ce pas elle

[1] *Ibid.*, p.158.
[2] *Ibid.*, p.159.
[3] Nous empruntons ici la formule récurrente tirée du récit *Mon Compagnon de songes*.
[4] *Ibid.*, p.159.

qui a interdit à Antonin de parler au mur, comme pour se prémunir de toute concurrence imaginaire ? Le jeu qui s'installe entre Antonin et sa créature est bien un jeu de désir et de frustration, et lorsque le soir tombe et promet des retrouvailles, les rôles désirant-désiré pourraient bien s'inverser, en vertu, toujours, du même procédé de miroir qui fait de chaque personnage la créature de l'autre.

> Je mourais d'impatience. Vingt fois j'eus envie de courir jusqu'au fond de l'impasse. Mais je me retenais. […] Le soir descendit enfin, et cinq heures sonnèrent au coucou, dans la cuisine. Je restai volontairement immobile. Je fus même tenté de ne pas aller dans l'impasse. Un retour d'imagination me montra Marie m'attendant, le visage collé contre la grille. Marie, agitée, impatiente, inquiète… Et moi qui n'arrive pas ; moi, absent, me promenant ailleurs, très loin de là… Pauvre Marie !... J'ai pitié d'elle… Mais il faut qu'elle attende ; il le faut ; c'est bien fait… Rêve admirable de toute-puissance[1] !

Antonin désire inverser les moteurs de l'attente et désire, en fait, inverser les postures car qui, sinon lui, est en réalité agité, impatient, inquiet ? Et qui, sinon Marie, est absent ? On peut noter également que l'imagination reprend ses droits lorsque l'heure de Marie approche. Elle est bien la fiction en marche. Or, en « jetant un coup d'œil rapide sur la grille »[2], au fond de l'Impasse, Antonin reçoit un choc au cœur : il n'y a « personne »[3]. L'enfant désespéré sifflote tout doucement pour prévenir Marie ou mieux encore, pour l'attirer et précise très finement « l'appel à Marie devenait une confidence que je me faisais à moi-même »[4]. Une nouvelle fois l'auteur laisse poindre les plus belles images du double imaginaire qui est un thème sciemment travaillé, tout au long des enfances bosquiennes[5]. Lorsque l'enfant seul face au mur de l'Impasse suppose que « tout était fini »[6], une voix perce le silence par une « petite toux »[7] et brusquement Marie se tient là, à l'exacte manière de la première fois : « C'était elle.

[1] *Ibid.*, p.160.
[2] *Ibid.*, p.160.
[3] *Ibid.*, p.160.
[4] *Ibid.*, p.161.
[5] Jean Onimus citait cette page, centrale pour nous, du *Diaire* de Bosco daté de 1954 : « D'où vient que mes personnages principaux, tous (ou presque), ont *leur double* ? Cette apparition de l'autre, je la trouve pour la première fois dans le Quartier de Sagesse. Et plus tard, que de doubles ! Dans *Hyacinthe*, dans *Le Jardin d'Hyacinthe*, dans *Malicroix* […] Doubles réels, doubles intérieurs, les uns projetés au dehors et devenant des personnages autonomes, les autres incapables de s'évader et divisant, en lui, l'unité du héros. Ce n'est pas artifice mais besoin impérieux – quelquefois conscient, quelquefois involontaire. A chaque personnage je crée son ombre. Mais l'ombre peut devenir un personnage. » L'article de Jean Onimus s'intitule « Le thème du double » et se trouve dans *Henri Bosco, Mystère et spiritualité*, actes du IIIème colloque International, Nice, 1986, José Corti.
[6] *Antonin*, p.161.
[7] *Ibid.*, p.161.

Elle, le petit visage. Toujours au même endroit, à la grille »[1]. Réminiscence de la première rencontre, les deux enfants se font face et s'échangent reflets et échos :

> Pendant un moment, chacun observa le silence. Et puis Marie me demanda, sur un ton indéfinissable :
> - Tu es venu ?
> - Je suis venu[2].

Antonin, avec son habituelle rudesse, enjoint la fillette de sortir et la créature se dégage des grilles qui jusque-là l'avaient retenue comme hors de portée :

> Elle sortit. On eût dit qu'elle n'attendait que cela. Elle avait une façon de sortir qui m'emplissait d'étonnement. Pas une hésitation. Un air décidé et quelque défi dans l'allure[3].

Aussi est-ce avec plaisir que nous voyons une nouvelle fois un créateur être fasciné et dépassé par la réalité tangible et presque autonome de sa créature, bien qu'au fond cette dernière ne fasse rien d'autre que répondre à un ardent appel. Alors Antonin s'empare à nouveau de la fillette[4] et rejoue la scène de promenade de la veille en s'extasiant d'avoir « rétabli le rite »[5] : « Elle prit un air pincé et très supérieur, mais régla très docilement son pas sur le mien »[6]. On le voit, le dédoublement androgyne est infiniment plus travaillé dans le récit *Antonin* que dans d'autres aventures qui ont pourtant vu des narrateurs se mirer dans les yeux immobiles des fillettes imaginaires. Les émotions profondes sont à ce point similaires chez les deux enfants miroirs, et leurs jeux si entièrement liés à la création d'un monde parallèle qui leur serait commun, que nous citons encore ce passage primordial, pour mieux affirmer combien la créature jaillit toujours du mur des songes :

> - J'étais là à cinq heures, dit Antonin au cours de leur promenade rituelle.
> Sans le vouloir, j'avais dû dire ce qu'il fallait dire. Car, d'un ton très ému, elle me répondit :
> - Tu es méchant.
> Je la regardai. Elle avait baissé la tête. Comme j'avais moi-même le cœur gros, je n'eus pas de peine à comprendre qu'elle l'avait aussi. Mon émotion devint si forte qu'à son tour Marie en perçut quelque signe, et, la tête toujours baissée, elle me dit, mais à voix si basse que je l'entendis à peine :

[1] *Ibid.*, p.161.
[2] *Ibid.*, p.161.
[3] *Ibid.*, p.161.
[4] *Ibid.*, p.162 : « Je lui pris rudement la main ».
[5] *Ibid.*, p.162.
[6] *Ibid.*, p.162.

- Antonin, moi aussi, j'étais là, à cinq heures. Tu as gratté le mur. […] Tu n'en finissais plus de gratter le mur, Antonin[1]…

À cette révélation, qui précise combien la créature se soumet aux gestes et aux maîtres-mots qui la font exister, Antonin se déclare heureux, un sentiment de toute-puissance et donc de sécurité vient remplacer son courroux. Lorsque la nuit noire les sépare, Antonin rentre chez Laïde « en pensant avec confiance au lendemain »[2]. On le comprend, le texte ne suspend encore aucune épée de Damoclès au-dessus des deux têtes enfantines, leur fable commune ouvrant pour l'instant les portes d'un paradis rêvé, une fiction chère à Bosco mais que la fillette cette fois-ci apporte à l'enfant narrateur. C'est bien Marie qui narrera les détails du Paradis caché de l'autre côté du mur, mais pour l'heure, c'est Antonin qui fait d'elle déjà son « nocturne trésor »[3]. Comme pour Hyacinthe, Marie est la créature féminine constitutive du Paradis – nécessaire à sa recréation – en même temps qu'elle en est issue. Et si Constantin ou Pascalet peinent à décrire la tendresse qu'ils ressentent pour leurs reflets féminins, Antonin, pour sa part, a de touchantes paroles pour évoquer Marie : Peut-être avais-je conscience de la brièveté de mes rencontres avec Marie. Elles duraient trop peu […] »[4], dit-il. Aussi jouit-il seul de l'attente qui promet le retour secret de la fillette.

« Il me reste encore à revoir Marie. Ce n'est pas fait » ; et j'étais heureux qu'il en fût ainsi. J'avais mon trésor nocturne devant les yeux, encore intact. Avec sa puissance cachée de déceptions inattendues et de tendresses inespérées, c'était, en effet, un trésor qui luisait doucement dans la troublante pénombre du soir[5].

Le trésor nocturne se révèlera fidèle, chaque soir, à son créateur, et nous passons rapidement sur les nombreux échanges qui successivement réunissent ou divisent les deux figures enfantines, très affectueuses, qui craignent sans cesse un désamour soudain et brutal heureusement toujours repoussé[6]. Un seul désaccord les oppose durablement, lorsque Marie décrète que le mur, qu'elle a déjà banni, est « un mur sale »[7], peinant profondément Antonin qu'on sait si fortement attaché à sa surface friable et fabuleuse. Il eût voulu quitter Marie pour ne plus jamais la revoir mais il ne peut :

[1] *Ibid.*, p.162.
[2] *Ibid.*, p.163.
[3] *Ibid.*, p.165.
[4] *Ibid.*, p.165.
[5] *Ibid.*, p.165-166.
[6] Marie interroge soudainement Antonin : « - Antonin, tu ne m'aimes plus ? » et avoue un instant plus tard être « seule » (p.166.), délaissée par des figures parentales au demeurant inexistantes, imaginaires.
[7] *Ibid.*, p.167.

> Rien au monde ne m'était plus doux que de me tenir là, à côté d'elle, la main dans la main. Mais un désir amer de me peiner me gonflait le cœur, tout à coup, qui d'un acte irrémédiable, la peinerait aussi, en même temps que moi. Le grand mur noir nous dominait, et il semblait réclamer, après les paroles sacrilèges de Marie, ce douloureux sacrifice[1].

On remarque ici, en même temps qu'un nouveau jeu de mimétisme affectif, le retour du vocabulaire religieux qui laisse poindre l'idée prochaine d'une Faute. C'est alors que Marie déploie la fable du Paradis, de l'au-delà du mur, celle bien sûr qui mènera irrévocablement à franchir les frontières de l'Impasse Taillefer. Selon la fillette, fabuliste à son tour, « quelqu'un est venu, tout à l'heure, derrière le mur… C'était une dame… Elle sentait bon… »[2] Curieuse idée que celle d'un parfum de femme capable de franchir un haut mur de pierre, et Antonin affirme que la fillette lui ment. Pourtant, il la laisse poursuivre ; n'est-elle pas désormais capable de créer le monde fictif où elle est appelée à vivre ? Le glissement vers une fiction imbriquée est amorcé. Nous nous permettons d'en citer de longs passages, tant les pages qui vont suivre sont centrales pour notre étude. En effet, la fiction qu'offre Marie à Antonin est une genèse fabuleuse, *réécriture* du paradis du premier couple biblique. Marie recrée et dépasse le mur de l'impasse et entraîne insensiblement Antonin de l'autre côté, en rejouant pour lui le couple édénique, mais en fournissant également – et peut-être à son insu – un parfait aboutissement à la fable biographique d'Antonin. Car si l'autre côté du mur est un paradis biblique à peine revisité, il offre surtout à l'Enfant trouvé la famille légitime idéale par qui il pourra enfin être reconnu. Voici *l'histoire* de Marie :

> - La dame a mangé une pomme, puis elle a appelé un monsieur et elle lui a dit : Mange avec moi la pomme. Le monsieur est venu tout de suite. J'ai entendu ses pieds dans le gravier. Ils ont un beau jardin avec des allées droites et, dans les allées, du gravier tout rose. C'est comme ça[3]…

Un jardin soigné au joli gravier rose… voilà de quoi ravir l'enfant emmuré dans la grisaille de sa condition sociale, pauvre et ferreuse ! Marie bien sûr ne peut que tomber juste. Le mimétisme absolu des deux figures s'accentue encore dans cet échange de songes, car bientôt Antonin reconnaît qu'il rêve à travers elle et qu'il s'écoute en l'écoutant :

> Nos mains se resserraient insensiblement et, de l'une à l'autre, l'émotion se communiquait à nos mondes imaginaires. Le mur mystérieux avait pris Maris sous son ombre, et Marie

[1] *Ibid.*, p.167.
[2] *Ibid.*, p.167-168.
[3] *Ibid.*, p.168.

commençait à passer du mensonge au songe, à son insu. Ce qu'elle avait cru inventer d'abord, pour me retenir auprès d'elle, devenait peu à peu ce que j'eusse inventé, moi-même, pour me consoler de ma solitude. Je m'écoutais en l'écoutant ; le vieux mur des consolations épandait sur nos têtes enfantines la toute-puissance de ses sortilèges[1].

Un tel passage, si finement ciselé, ne manque pas de nous émerveiller tant Bosco semble perfectionner, de page en page, la description du phénomène de dédoublement imaginaire. La fusion des chairs – les mains jointes en sont l'innocente image – et des songes est ici totale car à son tour Antonin entre dans la fiction de Marie, « men[t] »[2] à « [son] tour »[3] et bientôt, voit le paradis retrouvé, Éden entièrement issu de la réunion des deux figures d'enfants. Il poursuit le rêve de Marie :

Tout ce que j'avais, jusqu'alors, pris aux mondes imaginaires, pour en peupler l'au-delà du mur sombre, colora ma fiction ; et ce fut un tel jardin de délices qui s'épanouit soudain dans mes yeux que je m'y perdis. Je n'inventais plus, je voyais. Tout ce que je peignais pour enchanter Marie m'enchantait moi-même, à mesure que je parlais à l'oreille de ma compagne[4].

L'enfant bientôt se trouve comme chez lui, dans ce paradis éblouissant dont les deux êtres partagent la vision :

Plus mes visions devenaient improbables, plus j'y ajoutais foi. Et il me venait à l'esprit des oiseaux inconnus aux plumes éclatantes, qui me regardaient gravement du milieu des feuillages. Et il y avait aussi des faons naïfs et des biches craintives qui traversaient les allées du jardin, en hésitant sur leurs pattes délicates[5].

En fait, le paradis semble à ce point à portée de main que Marie franchit une limite symbolique en déclarant : « - C'est certainement un très beau jardin. J'aimerais m'y promener avec toi »[6]. Or l'on sait combien l'âge d'or est sensible à tout désir excessif, combien l'hubris en marque le terme définitif. Antonin pourtant s'y laisse prendre, en narrant à Marie que « la nuit, [il] grimpe sur le mur »[7] pour voir « ces choses… », ces mystères, en un mot pour *savoir*. Et Marie, rusée, de surenchérir, devant la folle entreprise de franchissement du mur : « - Tu

[1] *Ibid.*, p.168.
[2] *Ibid.*, p.168.
[3] *Ibid.*, p.168.
[4] *Ibid.*, p.169.
[5] *Ibid.*, p.169.
[6] *Ibid.*, p.168.
[7] *Ibid.*, p.169. Comme son double Pascalet, dans l'enclos des Lopy !

aurais pu, tout de même, faire un trou dans le mur… »[1], pour en faciliter la violation, pour s'y immiscer à deux mais aussi et surtout pour détruire entièrement ce dernier rempart du réel, encore dressé contre la fiction montante, et forcer les portes du Paradis[2]. Connaissant l'obsession des narrateurs bosquiens pour l'ailleurs imaginaire, on ne s'étonnera pas que l'idée de Marie ait fait mouche. Pour conclure ce chapitre dédié à l'âge d'or de l'androgynie retrouvée, nous citons un passage certes long mais décisif qui laisse si bien percer, par la faille imaginaire du mur, la faute enfantine et la chute hors du paradis. Voici la scène :

> […] pendant la nuit, où je dormis peu, cette idée ne me quitta guère. Je la trouvais à la fois merveilleuse et terrible. De ne l'avoir pas eue ne me donnait aucun regret. Au contraire ! Elle était diabolique. […] Je ne redoutais pas de ne point découvrir, par cette percée dans le mur, un pays moins beau que celui dont j'avais créé les délices. Je savais cette création imaginaire, mais j'avais une telle envie d'un monde de merveilles, que j'étais presque sûr que le jardin caché par le mur de l'impasse répondrait à l'attente passionnée de mon désir[3].

Aussi la tentation du dépassement des frontières et l'invasion définitive de la fiction dans la réalité entraîneront-elles Antonin vers la Faute, qui le privera de son double féminin. Au demeurant, c'est bien la fillette qui, tentatrice et séductrice, proposa de percer le mur qui jadis retenait l'enfant en son sein protecteur, sans le priver du rêve. Mais le songe a lui-même ses désirs de puissance et cette fois l'enfant est entraîné à rêver *plus grand que lui*. C'est bien là le crime d'hubris par excellence et l'on ne s'étonnera donc pas qu'une androgynie accomplie se trouve bientôt brisée par le châtiment divin. Et c'est l'amour, humain, incomplet et frustrant qui naît de la punition divine abolissant l'androgynie[4]. L'enfance double et androgyne s'achève dans la même violence déchirante et conjugue à nouveau deux mythologies des origines : en même temps que l'être androgyne se brise, le petit couple désuni se voit, comme dans le mythe biblique, exclu du paradis, de son Jardin paisible et de ses murs protecteurs. Pour retrouver leur *Autre* originel et absolu, les narrateurs bosquiens n'auront de cesse de rechercher « Almuradiel » et tous ses avatars.

---

[1] *Ibid.*, p.170.

[2] Pour Jean Onimus, il y a bien là une géographie sacrée qui se retrouve aussi bien dans le mur de l'Impasse cachant le Paradis, et dans le mur d'Almuradiel : « Et qui ne voit tout ce qu'implique alors la « brèche » dans le mur qui encercle Almuradiel ! Pas une porte ! Non : il faut forcer l'entrée du paradis. D'où aussi l'attrait qu'exercent les haies, fossés, murailles : n'est-ce pas l'obstacle qui exalte – parfois crée – le désir ? », « L'enfant et l'enfance dans *Antonin* », *Cahiers Henri Bosco* numéro 35/36, 1995/1996, études : *Antonin ou le Mystère de l'enfance*, p.81.

[3] *Antonin*, p.170.

[4] Au regard de l'amour, Bosco donne raison à Shakespeare et à Frère Laurence : « les joies violentes ont des fins violentes, et meurent dans leur triomphe » (*Roméo et Juliette*, Acte II, sc.6), et cela s'applique à Antonin et Marie comme jadis à Roméo et Juliette.

Le prochain chapitre de cette étude promet donc de retrouver les personnages enfantins de Bosco confrontés à l'hubris et à l'identité tronquée. Si, pour les personnages adultes, « la tentative de retour au paradis n'est que trop souvent une descente aux enfers »[1], pour l'enfant bosquien elle peut être l'expression d'une quête infinie et infiniment belle, celle de l'*autre* absolu et mystérieux où la valeur du féminin se pare d'un mysticisme proche de celui qui entoure le Graal.

[1] Sandra Beckett, *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, *op.cit*. p.169.

2. C. Crime d'hubris et identité tronquée.

Introduction

Ce chapitre voit évidemment la fin de l'âge d'or pour les narrateurs et leur dédoublement androgyne. Les trois récits dont nous poursuivons la lecture, *L'Âne Culotte*, *Mon Compagnon de songes* et *Antonin*, se situent alors sur le seuil d'un basculement, à l'aube d'une nouvelle ère. Dans la dynamique dramatique de Bosco, la quête du Paradis perdu compte certainement beaucoup plus que la période sacrée qui a précédé la Chute. Si le dédoublement de l'être et de l'âme émerveille l'auteur, il nous semble que la perte du double et de l'androgynie prolonge bien davantage la rêverie bosquienne. L'exaltation du Jardin ne dure qu'un temps. En revanche, la quête dure « toute la vie » ; il y a bien là une expansion du songe. Nous l'avions par ailleurs longuement mis en relief dans le cycle de Pascalet qui voit l'insaisissable Gatzo devenir le moteur de toute rêverie, et de toute frustration pour le jeune Pascalet. Le temps des « eaux dormantes » constituait le temps sacré et fabuleux des origines, mais la perte de Gatzo et la quête infinie pour le *rejoindre* nourrissait la trame de toutes les fictions de Pascalet. Il en ira de même pour Constantin et Antonin, bientôt privés de leur double. C'est l'inconcevable « plus jamais » qui retient désormais notre attention pour comprendre le parcours des jeunes narrateurs bosquiens.

Nous l'avions précédemment annoncé, la Chute des enfants bosquiens se trouve étroitement liée à la *libido sciendi*, puisque le désir de savoir, la volonté de percer les « mystères » si chers à Bosco précipitent les narrateurs hors de l'état de perfection de l'enfance. Le dépassement des frontières semble bien, en effet, indiquer que sortir de l'Impasse équivaut à sortir de l'enfance. C'est d'ailleurs l'idée qui avait frappée Benoît Neiss :

> La configuration de l'espace romanesque chez Bosco se ramène finalement à une figure simple, qui se compose de deux domaines sis de part et d'autre d'un mur (le fameux mur d'Antonin, au fond de l'impasse !), qui représente la césure essentielle : d'un côté le monde préservé, le bonheur doublé de sécurité, à la fois de l'enfance et de ses substituts ; de l'autre, l'espace ouvert de la vie adulte ou aventureuse, le grand vide de la nouveauté – et l'exil hors de l'Eden[1].

Cependant, cette analyse mérite d'être nuancée : la posture psychique des narrateurs, qui s'est construite dans un mouvement de fuite vers la rêverie, fuite qui protège l'enfant des rugueuses réalités de la vie « réelle », se poursuit et même se durcit de l'autre côté du mur. La

[1] Benoît Neiss, article « L'Enfance », *Cahiers Henri Bosco*, numéro 29, 1989, p.90.

quête infinie pour retrouver l'autre intime et le paradis perdu maintient et confine à nouveau l'enfant dans une posture qui semble le détourner définitivement des nécessités de l'âge adulte. Il nous semble à ce titre que les jeunes narrateurs bosquiens font davantage semblant de quitter l'enfance[1]. Dans la structure même des récits bosquiens l'enfance est peut-être représentative de ce temps qui ne veut ou ne peut pas passer.

Ce chapitre suivra donc Constantin, Pascalet et Antonin tout au long des trois grandes étapes d'un cheminement qui, paradoxalement, mène inlassablement au même. Il s'agira de cerner la *libido sciendi* des enfants ou leur crime d'hubris, entièrement conçu comme un dépassement des frontières. Nous découvrirons ensuite la punition qui en découle, celle bien sûr de la perte du double et du retour à une identité tronquée, pour voir finalement se mettre en place une quête infinie visant à retrouver l'état de grâce, une quête motrice et mystique qui cherche le retour au sein maternel. Le Graal bosquien pourrait-il correspondre à l'*imago* d'une féminité absolue et insaisissable ?

1. *Libido sciendi* et crime d'hubris.

L'Âne Culotte

Dans le récit *L'Âne Culotte*, le premier à s'emparer pleinement de la thématique du Paradis perdu, le temps sacré de l'androgynie est beaucoup plus bref qu'au sein des œuvres postérieures qui reprennent cette rêverie. Bosco n'a pour ainsi dire pas encore déroulé entièrement cet aspect de la fable. C'est sans doute pour cela que Constantin profite si peu de son amitié avec Hyacinthe avant que la chute ne divise le jeune couple imaginaire. À la page 70 du récit, le mal est déjà fait. La figure tentatrice d'Anne-Madeleine a, souvenons-nous, déjà poussé l'enfant élu à trahir le mage Cyprien. Constantin avouait un désir secret – et sacrilège – de retourner « là-haut »[2], dont le chantage d'Anne-Madeleine n'était que le reflet. Le « mystère »[3] entrevu dans la demeure de Cyprien attire irrévocablement l'enfant, pris au piège d'une *libido sciendi* démesurée. La figure bienfaitrice de Hyacinthe avait beau, dès lors, se « multiplier »[4] devant Constantin, il n'était pas en son pouvoir de détourner l'enfant de son *désir*. On notera ici que le désir, moteur implacable des aventures enfantines, n'est pas partagé par Hyacinthe, quand, plus tard, le lecteur de Bosco verra un désir *commun* s'emparer

[1] Peut-être est-ce à nouveau une image de *jeu* : « faisons comme si nous avions quitté l'enfance »
[2] *L'Âne Culotte*, p.71.
[3] *Ibid*., p.71.
[4] *Ibid*., p.71.

d'Antonin et Marie, ou de Pascalet et Balbine[1]. *L'Âne Culotte* ne propose donc aucune image de couple qui, main dans la main, s'en va dépasser les frontières[2]. Aussi est-ce seul que Constantin « résolu[t] de monter à Belles-Tuiles »[3] et de perpétrer sa faute. L'ascension fautive de Constantin se fait sans l'aide de l'âne Culotte et sans l'apparat de sacré qui avait entouré la première élévation. Le pont de la Gayolle est désormais une frontière abolie, incapable de retenir l'enfant : « Un quart d'heure plus tard je franchissais le pont de la Gayolle et m'engageai résolument dans le sentier de Belles-Tuiles »[4]. La maison de Cyprien est « close » ainsi que le verger : « La barrière en était fermée »[5]. Le texte laisse évidemment entendre que, guidé par un tel dessein, le narrateur ne peut plus être l'enfant du Paradis, dont le Jardin se tient clos. Constantin doit pousser un loquet pour en violer l'entrée et se trouve alors pris de crainte et prend conscience de la posture blasphématoire qui est la sienne ; l'innocence se situe désormais du côté des arbres fruitiers et l'enfant s'en trouve dépouillé : « Les arbres, encore tout fleuris, si beaux, sans défiance, s'offraient à moi, qui venais les mutiler sauvagement »[6]. L'enfant voudrait s'enfuir, reculer, mais puisque le verger est désormais le lieu de la trahison, voici qu'il songe à Anne-Madeleine et fait de la fillette la seule motivation de son acte sacrilège : « si je ne cédais pas au désir d'Anne-Madeleine […] je savais qu'elle me trahirait »[7]. Il n'est plus question ici de céder à un désir secret et intime de percer les mystères de Belles-Tuiles ; la faute en incombe entièrement à la fillette tentatrice qui manipule l'enfant. Constantin craint d'être dénoncé, mais plus encore d'être exilé. « Grand-mère Saturnine me parlerait sans doute, comme elle ne l'avait jamais fait ; après quoi on m'enverrait en exil »[8], explique Constantin, conscient que la punition réside toujours dans l'exclusion. L'enfant semble bien sûr évoquer la crainte du pensionnat, mais la thématique de l'exil est trop intimement liée ici au mythe biblique pour que

[1] Selon Jean Onimus, « le désir peut se déchaîner en nous, malgré nous, comme un double démoniaque : ceux qu'il agresse perdent tout contrôle et ne se reconnaissent plus. Cette puissance transpersonnelle du désir joue un rôle dramatique, trop souvent méconnu, dans l'œuvre de Bosco. Il convient donc d'insister sur cette modalité du double. » Jean Onimus, « Le thème du double », *Henri Bosco, Mystère et spiritualité*, actes du IIIème colloque International, José Corti, Nice, 1986, p103.
Le désir dont parlent Constantin, Pascalet et Antonin pousse en effet nos narrateurs, via leurs doubles, à franchir les limites, les interdits. Il joue donc un rôle dramatique semblable au phénomène décrit par Jean Onimus Cependant le désir lié au double féminin est amoindri dans *Mon Compagnon de Songes* et de fait, Pascalet ne perd pas le contrôle. Cette nuance rappelle combien la modalité du double est différente pour Pascalet qui ne s'attache pas à l'*imago* féminin mais à une instance masculine sauvage. La « perte de contrôle » dont parle Jean Onimus nous semble intimement liée aux figures féminines, enfantines ou adultes, qui hantent l'œuvre et aliènent les narrateurs.
[2] À la différence d'Antonin et Marie qui fomentent ensemble leur fugue hors de l'Impasse Taillefer, à la différence, également, de Pascalet et Balbine franchissant ensemble le mur du jardin des Lopy.
[3] *L'Âne Culotte*, p.71.
[4] *Ibid*., p.72.
[5] *Ibid*., p.72.
[6] *Ibid*., p.72.
[7] *Ibid*., p.72.
[8] *Ibid*., p.72.

le lecteur s'y laisse prendre. D'ailleurs, dans ce Jardin d'avant la chute, précisément *juste avant la chute*, l'image du serpent vient hanter Constantin. Du désir interdit on glisse vers le plaisir, mais le plaisir est lui-même prisonnier de la peur qui sinue :

> Dans le plaisir que j'éprouvais par moment serpentait comme un trouble. Je m'égarai dans le verger, j'allai jusqu'à la grotte, je m'assis sur le banc et j'y oubliai quelque peu mon dessein sacrilège, et l'heure[1].

Il y a chez Constantin, plus que chez les autres narrateurs bosquiens, la conscience profonde de la faute à commettre, quand Pascalet et Antonin ne réalisent l'importance de leur « crime » qu'une fois la faute consommée, lorsque la punition vient bouleverser leurs vies. Cependant, plaisir et acte sacrilège sont toujours profondément liés, comme on le verra aussi pour Antonin et Marie. C'est pourquoi sans doute il est si difficile de renoncer. Constantin sur son banc, au Paradis, fait semblant d'oublier, mais ne renonce pas. Et si l'heure passe, en ces lieux pourtant hors du temps, c'est que l'enfant attend les ombres de la nuit pour reprendre le fil de sa fiction intime. Aussi indique-t-il que « le soir était tombé »[2] lorsqu'il « perdi[t] la tête »[3]. La scène montre un enfant comme hors de lui abattre une main coupable sur l'arbre du Paradis :

> Je revis les yeux inquiétants d'Anne-Madeleine. Je saisis une branche, la plus proche, et je tirai. Elle résista, plia, craqua, mais tint bon. Je dus la tordre, l'arracher fibre par fibre. Mes doigts s'engluaient dans la gomme. Tout à coup la branche se détacha et tomba à terre. Je fus effrayé de sa grandeur ; elle était formée de plusieurs rameaux. En tombant, presque tous les pétales s'en étaient envolés et maintenant, sous elle, ils formaient un tapis éblouissant[4].

Une panique obscure s'empare de l'enfant qui accomplit son crime sans raisonner, et c'est bien l'hubris, la démesure, qui partout entache le tableau. La grandeur de la branche effraye l'enfant qui se figure ainsi la démesure de son geste. La violence de l'acte lui-même est démesurée, la résistance de la branche sacrée est empreinte de souffrance, on la voit qui plie, craque, se tord et cède fibre par fibre entre des mains criminelles qui sont salies par sa sève. L'enfant est alors marqué : le sang de la plante tache si bien les mains qu'il désigne et dénonce. On ne s'étonnerait pas de le voir maculer le blanc manteau des pétales qui jonchent le sol. « La

[1] *Ibid*., p.72-73.
[2] *Ibid*., p.73.
[3] *Ibid*., p.73.
[4] *Ibid*., p.73.

peur, dit Constantin, me cloua sur place »[1]. On retrouve bien ici l'image figée de Perceval, fasciné par les trois gouttes de sang sur la neige. Cependant, le mythe biblique continue sa réécriture et le serpent vient cette fois « en personne » admirer la faute et assister à la chute :

> Sur le pilier gauche, il y avait une bête. Je ne la distinguais pas nettement, à cause de l'ombre. Je voyais cependant une masse sombre, enroulée, et des yeux étincelants. La bête ne bougeait pas. Elle me regardait. Son col noir immobile dardait vers moi sa tête triangulaire. Elle paraissait de forte taille. Je n'avais jamais rien vu de pareil. Il ne pouvait s'agir d'une bête de nos pays. Déroulée, elle eût occupé toute la largeur du chemin, et au-delà. C'était un serpent de la mort, grand et noir, gardien des arbres[2].

On ne manquera pas de remarquer l'obscurité qui rend la scène plus chimérique encore. Le serpent lui-même est une bête à demi fabuleuse, venue d'ailleurs, et qui darde l'enfant de ses yeux « étincelants » venus mettre en lumière, et donc dénoncer, l'action secrète de Constantin. En barrant le chemin de Constantin, elle le prend « au piège »[3] de sa faute. L'enfant se trouve immobilisé, « larcin à la main, en face de ce monstre calme »[4]. Le texte évoque encore le serpent fabuleux mais cette description appelle déjà la figure de Cyprien, qui intervient immédiatement après lui sous la forme d'une « ombre »[5]. Le mage dresse le même effroyable silence face à l'enfant, et n'a d'arme que son regard qui, comme celui du serpent, dénonce la faute. La scène de l'exclusion du Paradis est belle et terrible, et si centrale pour notre étude que nous en citons ici de longs passages :

> Mon épouvante monta en moi comme une panique et la honte en activait les mouvements. Je ne pleurais pas. J'étais incapable de ces manifestations grossières ; je baissais la tête ; j'avais perdu mon corps ; je me bornais à être là ; car il n'y avait plus, en moi, et de moi, que mon être[6]…

Fascinante dislocation de l'enfant qui, incapable d'être encore l'élu du paradis, ne sait plus faire corps avec lui-même. On devine ici que son ombre, son double imaginaire pourrait bien ne plus lui appartenir non plus. C'est peu dire si la punition de l'hubris ramène toujours à l'aliénation de l'identité. « Alors je vis M. Cyprien qui tendait le bras. Il me reprit la branche, puis, me touchant l'épaule, doucement il me poussa vers le portail »[7]. La bête alors semble

[1] *Ibid*., p.73.
[2] *Ibid*., p.73.
[3] *Ibid*., p.73.
[4] *Ibid*., p.74.
[5] *Ibid*., p.74.
[6] *Ibid*., p.74.
[7] *Ibid*., p.74.

grossir sur le chemin tandis que l'enfant prend conscience de son exclusion du Paradis. Constantin veut résister à son tour, échapper à la terrible sentence :

> Je m'arrêtai ; mais la main de M. Cyprien m'obligea à marcher et je sentais dans la chair de mon épaule le contact de ses grands doigts volontaires. Je passai. J'étais sur la route. Maintenant j'avais envie de pleurer[1].

Si le mage avait d'abord agi « doucement », sa poigne inflexible se referme désormais sur l'enfant. La main de fer de Cyprien répond à l'image de la main tachée de Constantin. La scène est à son tour extrêmement violente et l'enfant se déchire comme la branche arrachée à l'amandier en fleurs. La solitude, punition suprême, n'est pas loin et voici que l'enfant perd le dernier lien – pourtant terrifiant – qui le retenait au Paradis :

> Je le distinguais mal. C'était une Ombre, un vieillard irréel, détaché de moi et perdu pour toujours. […] cette vieille main calme, maintenant ne me touchait plus, et j'étais seul. J'avais oublié Peïrouré, ma maison, ma famille, Anne-Madeleine ; et mon désespoir me retenait là, dans l'attente d'une parole de pardon, pour me détacher de ma faute et me rendre à moi-même[2].

Le discours religieux est désormais prégnant, et l'enfant qu'on exclut du Paradis se trouve dès lors en posture de prière, pénitent silencieux qui n'avait jusqu'alors jamais connu la faute. Un nouveau rapport au sacré s'est installé, entre un dieu qui punit et un être coupable. Jusqu'alors l'enfant voyageait sur un âne enchanté et se rendait à l'église de l'abbé Chichambre comme on va au spectacle. La violence inhérente au sacré et à ses dogmes vient de fondre sur Constantin. La prière de Constantin – et son repentir foncièrement sincère – n'obtiennent aucun pardon ; Cyprien au contraire « marmonn[e] des mots confus »[3], hors de portée de l'enfant. Peut-être sont-ce là les maîtres-mots de l'exclusion divine. Au moment de quitter définitivement Belles-Tuiles, la souffrance de l'enfant est à son comble et le pousse à supplier le mage qui reste de marbre :

> La douleur me tordait la gorge.
>
> - Monsieur Cyprien ! implorai-je encore.
>
> Il secoua la tête, puis je l'entendis qui me disait :
>
> - Pour moi, je te pardonne ; mais, vois-tu, mon enfant, il ne faut pas toucher au Paradis[4].

[1] *Ibid*., p.74.
[2] *Ibid*., p.74.
[3] *Ibid*., p.74.
[4] *Ibid*., p.75.

Sentencieuse et hypocrite affirmation émise par un homme dont l'entreprise prométhéenne ne cesse de violer les lois divines.

> La tentative de M. Cyprien, affirme Michel Suffran, est à la fois démiurgique et prométhéenne ; par là même, elle présuppose le désir de rivaliser avec Dieu, de dérober au moins une syllabe de la parole créatrice. Orgueil luciférien, mais qui procède d'une soif spirituelle insatisfaite. L'âme, dès lors, se retourne vers d'autres voies. C'est par la route d'ombre qu'elle prétend atteindre la lumière[1].

Cyprien désire étendre son entreprise sur toute la terre, « Et les hommes seront des dieux », assure-t-il ! La scène de *L'Âne Culotte* que nous venons de détailler exprime aussi que les enfants seront coupables. Constantin est ici doublement victime d'une entreprise qui n'est pas la sienne : élu glorieux qui n'a pas désiré la gloire, il voyageait entre deux figures du sacré – Cyprien et Chichambre – et héritait d'un songe adulte et prométhéen de reconquête du paradis terrestre. Le voici qui choit, bouleversé et coupable, du haut d'un désir qui n'était pas le sien.

Constantin rentre chez les Saturnin et dîne sans incident. Pourtant l'inquiétude ronge l'enfant qui n'a pas pu satisfaire la cruelle requête d'Anne-Madeleine. En se rendant en cachette vers la demeure du bourrelier, Constantin découvre stupéfait « un rameau d'amandier couvert de fleurs »[2] qu'un bras – celui de la tentatrice – s'empresse de dérober. Miraculeusement, Constantin se voit soulagé de sa part du marché et suppose que le silence de la fillette couvrira ses fautes. Mais, cette branche, Constantin se demande qui l'avait apportée. De retour au Mas, le texte semble livrer la réponse, sous les traits inhumains de Hyacinthe :

> Je rencontrai Hyacinthe dans l'escalier. […] Je la regardai. Elle ne baissa pas le regard, ce regard d'une pureté inhumaine, et qui paraissait sans secret. Je lui demandai :
> - D'où viens-tu, comme ça, avec cette bougie ?
> […] Hyacinthe parut hésiter à me répondre ; elle s'effaça davantage contre le mur, puis murmura :
> - Comme vous, monsieur Constantin, du Paradis[3].

Il est amusant de remarquer ici que la fillette s'efface contre un mur dont elle pourrait bien avoir été tirée ! La venue de La Péguinotte, devant qui cet échange ne peut vraisemblablement pas se tenir, met fin à la réunion des deux figures enfantines, couple issu et

[1] Michel Suffran, « Le thème du Paradis perdu », actes du colloque « « Le réel et l'imaginaire dans l'œuvre de Henri Bosco », José Corti, Paris, 1976, p.110-111.
[2] *L'Âne Culotte*, p.75.
[3] *Ibid*., p.76.

exclu du Paradis de Cyprien. Hyacinthe est pourtant innocente, la branche d'amandier n'a pas été dérobée par elle à Belles-Tuiles. Mais la faute de Constantin ne trouve pas le pardon et dès l'aube, la punition s'abat sur Hyacinthe et Constantin : ils seront séparés. La perte du double occupe la prochaine étape de ce chapitre. Aussi quittons Constantin et Hyacinthe pour retrouver Pascalet et Balbine, à l'heure de franchir le mur de jardin des Lopy[1].

Mon Compagnon de songes

Les nuits de Pascalet chez les Lopy sont longues mais très habitées. Dans ce récit, Bosco fait perdurer à l'envi la réunion des deux figures enfantines et Pascalet et Balbine sont sans doute les personnages pour qui le temps de l'androgynie et du Jardin a le plus d'ampleur. Pascalet s'empare du discours amoureux lorsqu'il évoque Balbine qui chaque nuit vient « [le] retrouver »[2]. La fillette pour lui se « livr[e] tout entière »[3], « s'abandonn[e] »[4] et lui « devient chère »[5], au cours de « quelques nuits inoubliables »[6]. Cependant, pareille union ne peut symboliser, surtout dans l'univers bosquien, qu'une brève harmonie prête à être brisée. Le dépassement des frontières, et littéralement ici du *mur*, est un projet qui s'amorce sur la proposition de Balbine, fillette poussée par un immense *désir de savoir*[7]. Mathias hante la ruelle que le mur sépare du « jardin d'Hortense » et toute la famille Lopy brûle de *démasquer* l'inconnu qui les guette. Pascalet, lui, est celui qui sait. La fillette qui propose de passer le mur pour *voir* est identifiée par le narrateur comme une tentatrice ; l'enfant pressent qu'un destin irrévocable n'attend que ce simple dépassement pour se mettre en branle. Voici la scène de la tentation :

> Elle connaissait les mots de la tentation. Mais j'étais sur mes gardes.
> - Moi, Balbine je fais comme toi. J'écoute, j'attends… Je suis prisonnier…
> - Et si vous repassiez le mur, comme vous l'avez passé pour entrer ici, vous pourriez peut-être voir…

[1] En suivant la piste du double enfantin dans l'œuvre de Bosco, on découvre à quel point le mur et l'enfance littéralement emmurée sont partout présents. Le mur se pare de toute la complexité de son rôle : obstacle infranchissable qui maintient d'abord l'enfant dans un en-deçà, il permet et motive la création imaginaire de l'*Autre* et dessine ensuite une obsédante frontière délimitant le Paradis qu'à deux les enfants désirent ardemment explorer et posséder. Une fois franchi, le mur offre un bref « au-delà », un paradis rapidement perdu. L'exclusion du paradis est une nouvelle façon de franchir le mur ! Alors, finalement, le mur qui enserre le Jardin perdu représente l'objet physique d'une quête dont Almuradiel est le parangon.
[2] *Mon Compagnon de Songes*, p.174.
[3] *Ibid*., p.174.
[4] *Ibid*., p.174.
[5] *Ibid*., p.174.
[6] *Ibid*., p.174.
[7] La *libido sciendi* est sans doute l'apanage des fillettes bosquiennes.

- Si je passais le mur je ne reviendrais plus. On ne le repasse qu'une seule fois, ce mur, pour s'en aller… C'est un mur difficile[1].

La fillette bien sûr connaît son métier et use de « Maîtres Mots »[2], à la manière de Cyprien, mais les mots de la féminité sont évidemment ceux de la tentation. Pascalet se méfie du désir de Balbine et rappelle à cette apparition de la nuit qu'ils sont l'un et l'autre dans une même posture, en fait une même identité. Balbine est à ce point issue des rêveries du mur, comme Marie pour Antonin, que Pascalet ne songe pas encore à l'emmener avec lui, de « l'autre côté ». Aussi passer le mur équivaut à la perdre. La perte du double et le dépassement des frontières de l'enfance représentent de symboliques renoncements, de ceux que nécessite le passage à l'âge adulte. C'est pourquoi Pascalet insiste sur la difficulté de l'entreprise. Le récit *Mon Compagnon de songes* est d'ailleurs entièrement construit autour de ce douloureux – et inaccessible – franchissement. L'image d'une frontière qu'on ne passe qu'une fois est très belle et l'on remarque combien Bosco multiplie, à l'heure de voir grandir son personnage, les situations paroxystiques de « juste avant le plus jamais ». Pascalet précise même :

[...] on devine que j'étais sur le point de quitter mon enfance. Car enfant j'aurais tout imaginé, tandis qu'adolescent j'essayais de comprendre. […] Je jouais à l'homme. Mais par bonheur, je n'étais pas encore un homme[3].

Autant dire qu'il s'agira encore d'imaginer ! Cependant le désir de savoir, qu'il nomme ici « comprendre », représente bien ce seuil dont le franchissement entraînera la chute hors de l'éden. Constantin ne disait-il pas déjà « du moment qu'on raisonne on est perdu »[4] ?

À la différence de Constantin et d'Antonin, Pascalet a toujours besoin d'un passeur, qui fut jadis Bargabot et qui se retrouve ici sous les traits de Mathias. Une fois encore, une voix perce le mur avant de proposer un personnage de chair : « Une nuit, quelqu'un m'appela à voix basse. La voix venait de la ruelle. Mathias sûrement… »[5]. Et ce murmure qui l'appelle de l'autre côté du mur va mettre fin aux nuits avec Balbine, qui semblaient se répéter à l'infini dans l'enclos du jardin. Si Pascalet ne répond pas encore à l'appel nocturne de Mathias, c'est qu'il attend d'être mu par la fervente passion de Balbine pour « l'au-delà du mur ». La *libido sciendi* de la fillette va en s'amplifiant : « je voudrais savoir… Je suis curieuse… Même si c'est mal,

[1] *Ibid*., p.176.
[2] *L'Âne Culotte*, p.165.
[3] *Mon Compagnon de songes*, p.177.
[4] *L'Âne Culotte*, p.38.
[5] *Mon Compagnon de songes*, p.178.

je le suis… »[1], affirme-t-elle. La désobéissance et la Faute perce sous ses mots mais Balbine persiste. En cela, elle tient parfaitement son rôle. Rapidement, la structure du récit *Mon Compagnon de songes* reprend à son compte une répartition des rôles que le lecteur a déjà rencontrée chez Antonin et Marie, puisqu'ici comme là le *désir* vient de la figure féminine, tandis que les *craintes* sont du ressort du garçon.

> Elle se passionnait de plus en plus. Et moi, sans le vouloir, comme elle. Peu à peu, mon étrange insensibilité cédait à cette passion partagée, mais la puissance en ramenait de l'ombre ce qui s'attache inévitablement à ces mouvements de violence : l'appréhension, la crainte et les sourdes angoisses[2].

La « passion partagée » provient de la fillette, double ardent d'un narrateur introverti qui, à l'inverse de Balbine, prend plaisir à cette vie recluse et choyée qui tient davantage du nourrisson au sein que d'un jeune aventurier. À la page précédente, alors que Balbine tremble de désir pour l'extérieur, le vaste monde, Pascalet reconnaissait prendre plaisir à la vie dans sa « niche », où les sœurs le choyaient, et ou les « repas étaient délicieux »[3]. La passion de Balbine l'extirpe du sein maternel mais si le désir est communicatif, les craintes hélas le sont aussi. Nous verrons bientôt Balbine trembler de peur. L'évasion se met alors en place, à l'exacte manière de celle d'Antonin et Marie :

> C'est ainsi que l'un poussant l'autre, et avec la complicité de ces nuits dangereuses qui cachaient nos rencontres, je conçus le projet le plus déraisonnable[4].

Le voici qui cède au désir de Balbine et affirme :

> - Si tu veux savoir, tu sauras… Mais je t'avertis, il y a des risques… Savoir ce n'est rien. Ce qu'il faut c'est voir, et voir de ses yeux. […] Tu n'auras qu'à me suivre. […] Dehors. Je t'emmènerai[5].

Le projet insensé du jeune garçon c'est en fait de revivre, ou mieux de revoir, les étapes du cheminement nocturne qu'il fit jadis seul, dans les rue de Vénoves, avant d'être conduit à franchir le mur. Non content d'entraîner la fillette dehors, de l'extraire définitivement de son mur, Pascalet désire partager avec elle ce qu'il avait tant craint de vivre seul. On se souvient qu'au moment du départ, Pascalet craignait que le chemin ne produise aucune des ombres qui

[1] *Ibid*., p.181.
[2] *Ibid*., p.181.
[3] *Ibid*., p.180.
[4] *Ibid*., p.182.
[5] *Ibid*., p.182.

lui étaient chères, lors de ses fugues d'enfant. Le statut de fillette imaginaire fait justement retour à cet instant du récit car Balbine craint de sortir parce qu'il faudra alors montrer son visage :

> […] elle avait la hantise constante de son visage, qu'elle savait laid et qu'elle aimait quand même, parce que ne pouvant en rejeter *le masque* elle l'acceptait bravement. C'est alors que faute de mieux elle y mettait son âme, et il y venait un peu de beauté[1] […]

Cependant, qui, de Pascalet ou de Balbine, donne un peu de son âme pour voir s'animer le masque ? Leur évasion hors du Jardin d'Hortense emprunte un chemin diamétralement opposé à celui qu'avait suivi Pascalet pour pénétrer l'enclos : à l'ascension de Pascalet répond la catabase des deux enfants dans les « caves »[2] de la demeure Lopy. On retrouve alors Pascalet et Balbine dans leurs postures initiales de souris et de rat ! Mais il faudra malgré tout s'extraire des souterrains et entamer une ascension d'abord insignifiante mais qui s'avérera étonnamment longue, la plus longue de l'univers bosquien : Roqueselve est la plus haute destination des enfances bosquiennes. Pascalet enfonce d'abord une porte d'un coup d'épaule et emmène Balbine, dont il tient toujours fermement la main, dans un escalier de pierre en pente douce qui ouvre finalement sur un « terrain tout broussailleux, entouré d'une haie d'épines. »[3] La thématique du refuge d'enfance dans les bras paradoxalement piquants et blessants des aubépines est un *leitmotiv* des épisodes de fugue chez Bosco. Dans la ruelle qui se resserre « entre deux murs »[4] les deux enfants se trouvent enfin de l'autre côté du Jardin – comme Antonin et Marie – et Pascalet s'étonne, face à l'obstacle monumental du mur, de « l'avoir franchi si facilement »[5]. Nous l'avancions tout à l'heure, voici que Pascalet *rejoue* en compagnie de Balbine les scènes de son voyage qu'il avait d'abord vécues sans elle. Au sein d'un roman qui dit se consacrer au passage à l'âge adulte, on sera sensible à ce jeu de répétition du même qui habite foncièrement Pascalet et ses songes. D'ailleurs lorsque Balbine demande ce qu'ils sont venus faire dehors, Pascalet réplique de façon péremptoire : *Voir*. Balbine est spectatrice de l'aventure que Pascalet rejoue pour elle. Sans doute ne l'avait-elle pas bien saisi car le jeune garçon s'efforce de préciser :

[1] *Ibid*., p.182. C'est nous qui soulignons.
[2] *Ibid*., p.183.
[3] *Ibid*., p.184.
[4] *Ibid*., p.184.
[5] *Ibid*., p.184.

> - Pour voir. Je te l'ai dit, pour voir, pour voir avec toi ce que j'ai vu seul. Et ça te semblera peut-être quelque chose qu'on voit tous les jours, n'importe où. Et bien, foi de Pascalet, je t'assure Balbine, tu verras tout de même ce qu'on ne voit pas[1]…

À ces mots, la fillette se fige. « Sa main était inerte »[2], raconte Pascalet. On retrouve ici la poupée qui sommeille en tout compagnon imaginaire et voici que le narrateur s'empare de son pouvoir sur Balbine, figure de créature inanimée, pour affirmer encore « - Eh bien, cette nuit, tu feras ce que je voudrai que tu fasses, sans poser des tas de questions. Tu sauras après… Sinon je te quitte »[3]. Et la créature docile de répondre « je vous suivrai partout où vous voudrez aller, cette nuit… Vous le savez bien… »[4]. S'amorce alors une promenade nocturne du côté de la gare, et devant le café où Pascalet avait rencontré Mathias et écouté ses secrets. Les scènes se reproduisent et Pascalet accompagné de Balbine rencontre à nouveau la serveuse du café – qui lit *La Clef des songes* de Tante Martine – et amie de Mathias. Finalement, Pascalet est au rendez-vous pour achever les desseins du passeur. Mathias déclare aux enfants :

> Je savais que vous étiez là pour voir et pour entendre… Maintenant le plus dur est fait… Suivez-moi et surtout ne posez pas de questions… Nous allons voyager presque toute la nuit… Mais soyez sans crainte, Mathias vous guide[5]…

Le passeur l'affirme lui-même, il ne sera jamais question de *comprendre* et la pauvre Balbine, bien qu'elle fasse partie du voyage, de la longue ascension vers Roqueselve, ne fait pas partie du plan de Mathias. Pascalet l'ignore sans doute mais en quittant le jardin d'Hortense c'est bien la petite Balbine qu'il abandonne. La jeune fille d'ailleurs est lentement rendue à son statut immatériel, figée et simple spectatrice, à mesure que leurs pas les éloignent du mur des Lopy. La longue ascension vers Roqueselve voit finalement la figure de fillette retourner dans les limbes, grâce au sommeil de plomb qui s'empare d'elle. Son rôle dans l'aventure de Pascalet s'amenuise et disparaîtra bientôt. La perte du double, dans ce récit atypique, emprunte d'autres sentes et n'entraîne pas, comme pour Constantin et Antonin, le jeune narrateur dans une quête effrénée. C'est que le dédoublement fondateur chez Pascalet demeure prisonnier de la figure de

[1] *Ibid*., p.184. On notera combien le désir de *voir* chez Pascalet répond au désir de *savoir* chez Balbine. Or les desseins de la fillette sont sans doute floués ici, puisque Pascalet a si bien abandonné l'idée de comprendre, idée foncièrement adulte à laquelle il n'est pas encore en mesure d'adhérer, selon son propre aveu. Savoir lui est impossible. Aussi renvoie-t-il sans cesse le savoir au simple fait de voir, de voir des ombres, de rêver.
[2] *Ibid*., p.184.
[3] *Ibid*., p.185.
[4] *Ibid*., p.185.
[5] *Ibid*., p.190.

Gatzo et, immanquablement, c'est l'enfant sauvage qui hantera les hauteurs de Roqueselve. Balbine s'efface.

Avant de voir en détail les divers aspects de la perte du double chez nos jeunes narrateurs, il nous reste à franchir, en compagnie d'Antonin et Marie un autre mur barrant l'accès au Paradis.

Antonin

Nous avions laissé Antonin à l'agitation de la nuit où, sans repos, il avait songé à percer le mur de l'Impasse pour Marie. Le désir qui, de Marie, est passé dans la tête d'Antonin est aussi un défi de taille, car en passant le mur, l'enfant se confronterait « aux filles ». Le couple d'Antonin et Marie a cela de très particulier dans l'œuvre dédiée à la jeunesse qu'il fait véritablement état d'une relation amoureuse et sexuée – même si les images sexuelles sont symboliques ou édulcorées. Antonin tient donc régulièrement des propos sur « les filles »[1] et s'inquiète de briller devant Marie, car il les sait « moqueuses »[2] et veut garder la face : « Et, avec elles, il faut réussir à tout prix, surtout quand il s'agit de tirer d'un songe des lieux et des êtres conformes au monde mental inventé pour voiler ce réel d'insolites chimères »[3]. Par amour et par orgueil donc, on ne déçoit pas les rêves des filles. Mais les filles ont également un rapport éminemment sacrilège au songe, et pas seulement à l'interdit, comme Antonin l'explique :

> Je n'avais jamais eu, tout seul, l'idée d'aller voir au-delà du mur, non par crainte de désillusion, mais par amour du mur lui-même. Amour et respect religieux. C'était un sanctuaire[4].

Le désir de dépassement des frontières vient donc de Marie, et d'elle seule. Au « respect religieux » dont l'enfant entoure son culte des songes, Marie oppose un désir impie, celui d'effriter « l'obstacle inébranlable »[5] qui pour Antonin représente « l'avertissement muet du destin »[6]. Les désirs féminins et le danger ne font qu'un, et le mur semble à cette heure dresser sa protection contre l'hubris de Marie, incapable d'en respecter la « grandeur sacrée »[7]. Antonin

[1] *Antonin*, p.170.
[2] *Ibid*., p.171.
[3] *Ibid*., p.171.
[4] *Ibid*., p.171.
[5] *Ibid*., p.171.
[6] *Ibid*., p.171.
[7] *Ibid*., p.171.

comprend que le mur lui a permis de « dédoubler [sa] vie solitaire »[1] en lui permettant d'y « contempler l'enfance qu'[il] n'avai[t] pas eue »[2]. Pourtant, le désir est implacable et si Antonin a renoncé à « parler au mur », il refuse de renoncer à Marie. Pour elle, il doit percer le mur. Le destin du petit couple est donc en marche. « Nous envisageâmes, le lendemain, les moyens de percer le mur. Mais ce fut en paroles »[3]. Incapables d'obtenir la barre à mines nécessaire à la destruction réelle du mur, l'aventure se prolonge d'abord par le songe, au grand soulagement du jeune garçon. Le Paradis non profané a encore quelques heures devant lui et voici que la fiction se rejoue, une dernière fois :

> On imagina ce qu'on aurait vu par ce trou ; et, faute de la voir, on créa, à nous deux, une flore, une faune, des habitants, un langage, des mœurs, semblables aux visions que j'avais inventées déjà, pour mon seul usage. Mais la présence de Marie leur conférait une nature plus concrète[4].

Bien sûr, l'enfance bosquienne rêve toujours mieux à deux ! Ensemble, les deux enfants rêvent plus grand, rêvent mieux, et acquièrent une si forte conviction de la réalité de leur songe qu'Antonin croit pour un temps qu'il sera inutile de passer le mur pour en vérifier la véracité. Fait amusant, Marie utilise son grand-père pour assurer ses mensonges – afin de mieux les croire – et raconte que sa maison partage un « mur mitoyen »[5] avec le « domaine enchanté »[6], si bien que le vieil homme aurait entendu les habitants du Paradis « planter des clous »[7] ! Grand-père est, selon notre lecture, un personnage parfaitement imaginaire, qui offre à Marie l'épaisseur d'une famille, plus ou moins adoptive et donc assez proche de l'éloignement parental qui retient Antonin entre les murs de l'Impasse[8]. Aucune scène ne présente le personnage, si ce n'est lors de ces songes à deux, où Grand-père joue un rôle éminemment

[1] *Ibid*., p.171.
[2] *Ibid*., p.171.
[3] *Ibid*., p.171.
[4] *Ibid*., p.171-172.
[5] *Ibid*., p.172.
[6] *Ibid*., p.172.
[7] *Ibid*., p.172. Si Antonin trouve cette idée « prosaïque » et seulement bonne à rendre « vraisemblables » les mensonges de Marie, il faut reconnaître que la réécriture biblique dont se sont emparés les deux enfants laisse envisager un tragique destin : on y entend davantage les clous de la crucifixion ! Mais Marie assure qu'on plante des clous en Paradis pour « faire grimper les liserons » ! Soit. (p.172.)
[8] Antonin imagine même sa jeune amie dire au vieil homme « Ô grand-père, j'ai un ami. C'est Antonin. Il n'a pas de grand-père…. » (p.178.) De nombreux aspects présentent ce personnage comme un élément imaginaire de l'histoire qui se joue avec Marie. À la page 177 par exemple, il est imaginé de fabuleuse façon, « vieux voyageur sous la lampe » qui permet aux deux enfants de rêver l'ailleurs sur une carte du monde! Ensuite, lorsqu'Antonin s'inquiète d'être surpris si grand-père venait à se réveiller, Marie affirme « - Des fois, il dort, des fois il fait semblant. C'est pareil. » (p.178). Nous pourrions ajouter que le narrateur va jusqu'à préciser : « Sur le fait de l'invisibilité de ses grands-parents, Marie ne me fournit jamais d'explications. Ils étaient invisibles ; cela entrait dans l'ordre des choses prévu, pour cette famille, où probablement devaient avoir cours bien des songes. » (p.178.)

fictionnel : « pour affermir notre confiance, nous avions souvent recours à grand-père »[1], avoue Antonin. Lors de la disparition brusque et brutale de Marie, Grand-père s'effacera à la manière d'une chimère ; il n'était qu'un pan de la fiction nommée Marie.

La fiction que poursuivent les deux enfants – suppléés par « grand-père » – eût largement suffit à Antonin, certainement, mais pas à la fillette qui, finalement, déclare : « - Antonin, nous irons les voir tous les deux [les habitants du paradis], en cachette de grand-père… »[2] Le répit fut de courte durée ; Marie insiste, le mur doit être franchi. Franchi, et non pas percé. La nuance est d'importance pour Antonin qui se voit « soulagé du souci d'y porter une main sacrilège. »[3] Le mur était sauf, conclut-il. Cependant, le destin des « habitants » du Paradis – qui ne peuvent être qu'Antonin et Marie eux-mêmes – est enclenché malgré tout. Le petit couple fait bien de jouir du dernier beau soir de leur enfance, poursuivant longuement la silencieuse promenade « dans le fond de l'impasse »[4], car bientôt l'enfance double et androgyne se trouvera sacrifiée. La faute incombe à Marie qui persiste à désirer « l'au-delà » : elle « n'oublia pas le projet qu'elle avait formé d'aller, tous les deux, à l'insu de grand-père, en exploration aux lieux inconnus dont le mur défendait l'accès, du côté de l'impasse. »[5] Marie décide de suivre le chemin de « La Violette »[6] indiqué par Grand-père, pour pénétrer les secrets du jardin défendu, en forcer l'entrée. À cette seule évocation, Antonin avoue : « Déjà, j'étais inquiet. »[7] On retrouve ici la répartition inchangée des rôles ; « J'inclinais à la prudence et Marie à l'audace. Elle était dévorée de curiosité. Quant à moi j'étais retenu par une crainte que je n'aurais su définir. »[8] Antonin, dévoué comme Pascalet au culte des ombres et sensible au sacré qui entoure les songes et le mur lui-même, pressent l'inquiétant sacrilège que contient la proposition de Marie. Longtemps, Antonin cherchera en vain à nommer la faute commise et pour laquelle la punition ne se fera pas attendre. Le danger, précise l'enfant, ne se situe pas au Paradis où les créatures seront vraisemblablement sensibles à l'amour que les deux enfants portent à leur jardin. Le danger se situe bien avant les portes du paradis, il est tout près, « entre l'Impasse et le chemin

[1] *Ibid*., p.172.
[2] *Ibid*., p.174.
[3] *Ibid*., p.174. Nous sommes sensible ici à la superposition des voix enfantines, car c'est Constantin qui jadis porta un « main sacrilège » sur le paradis de Cyprien.
[4] *Ibid*., p.174.
[5] *Ibid*., p.174. Pour Michel Suffran « […] cette quête du paradis passe fatalement par l'attrait du fruit défendu ». article « Le thème du Paradis perdu », actes du colloque « Le réel et l'imaginaire dans l'œuvre de Henri Bosco », *op.cit*. p. 97. Il est évidemment nécessaire que Marie n'abandonne pas son désir défendu et que, comme le fait la femme de l'histoire qu'elle invente, elle invite Antonin à croquer la pomme.
[6] *Antonin*, p.175.
[7] *Ibid*., p.175.
[8] *Ibid*., p.175.

de La Violette »[1]. On comprend alors que le premier pas, celui qui fait franchir les limites de Taillefer, constitue à lui seul le danger, et bientôt la faute !

> Il me semblait que, tant que nous resterions dans l'impasse, [le danger] ne nous menacerait pas. Elle nous était tutélaire. Le mur nous aimait. Mais, loin de lui, qui nous protégeait paternellement, nul n'aurait soin de notre amitié sans défense. Nous serions livrés à nous-mêmes, et, seuls, comment nous diriger[2] ?

Si Antonin désire si peu fuguer hors de Taillefer, c'est qu'il y a trouvé refuge et que Marie y est venue combler une solitude écrasante. Ainsi habitée et sûre, l'impasse représente une forme d'éden pour Antonin. On sera sensible à la clairvoyance d'Antonin puisqu'il craint pour leur « amitié » qui, sans le mur, se trouverait sans défense, à découvert, et mieux encore dépouillée de son autel. Antonin laisse entendre que Marie et le mur ne font qu'un et qu'au-delà du mur il pourrait bien être à nouveau seul. Marie ne peut pas partager cette crainte. De la même façon que Gatzo ne pouvait partager avec Pascalet le souvenir merveilleux du sauvetage dont il avait été l'enjeu. De fait, les petites créatures ne s'attachent pas au sacré de leur naissance, c'est pourquoi Marie respecte si peu le mur, son giron maternel, et pousse l'enfant à le dépasser. Antonin cède finalement, grâce à un « argument majeur »[3] avancé par la fillette, un argument si essentiel à toute fiction d'enfance chez Bosco que le lecteur attentif pouvait lui aussi l'attendre : ce soir « il y a lune… […] et lune pleine encore ! »[4] Le puissant attrait pour les clartés lunaires emporte Antonin dans une fable qu'il veut bien poursuivre. Il se fascine pour les « ondes lunaires »[5] et décrit un tout nouveau décor, bien différent de l'habituelle grisaille de Taillefer :

> Elles épandaient sur les toits la lumière bleuâtre la plus pure ; et, au fond de l'impasse, sur la crête du mur, les feuilles du lierre luisaient doucement. Sous cette effusion de clarté laiteuse, il n'y avait plus rien qui n'exhalât un charme. Tout nous attirait. J'étais pris moi-même, et mes craintes, sans se dissiper tout à fait, cédaient à cette impression de sécurité quasiment matérielle que nous offrait la nuit claire et tiède de septembre[6].

La pureté lunaire transforme l'impasse en décor merveilleux et l'on notera que pour la première fois c'est bien la crête du mur qui attire le regard de l'enfant, c'est-à-dire son potentiel

[1] *Ibid*., p.176.
[2] *Ibid*., p.176.
[3] *Ibid*., p.176.
[4] *Ibid*., p.176.
[5] *Ibid*., p.176.
[6] *Ibid*., p.176.

« au-delà », plutôt que l'habituel crépi écaillé de son flanc. La géographie imaginaire de l'aventure d'Antonin ne se situe plus dans les failles et les effritements du mur, elle se situe « au-delà », sur des terres inconnues et cachées que la lune baigne de lumière, juste derrière le mur. Marie a entraîné Antonin vers une rêverie démesurée, mais c'est la lune seule qui peut mettre en mouvement le dessein sacrilège. Elle offre justement, et paradoxalement, le semblant de sacré dont l'entreprise semblait dépourvue, aux yeux d'Antonin. Voici donc la scène de franchissement du mur, centrale à notre étude aussi bien qu'à l'économie du récit :

> Ma répugnance instinctive n'avait cessé de faiblir devant le désir croissant de Marie, et nous fîmes, hors de l'impasse, le premier pas. Il devait nous être fatal. Je le pressentais, et Marie aussi. Elle affichait trop ostensiblement son audace ; ses airs de défi ne me trompaient guère, car elle avait (autant que moi et plus peut-être) le pressentiment d'un vague danger. Moi, laissé seul à moi-même, j'en aurais tenu compte et n'aurais pas risqué de l'affronter coûte que coûte. Elle, qui était une fille, en subissait la fascination. […] un obscur et irrésistible instinct l'entraînait aux démarches sacrilèges. Elle allait toujours au fruit défendu. Ainsi elle aimait le bonheur au point de le détruire. Nous étions heureux. De l'être comme nous l'étions me suffisait, mais la laissait insatisfaite. Et, hélas ! je ne pouvais plus que la suivre[1].

La réécriture enfantine du mythe biblique est ici presque aussi évidente que lorsque Marie racontait l'histoire du couple croquant la pomme, de l'autre côté du mur. Il est amusant de constater à quel point l'aventure imaginaire d'Antonin revisite ouvertement les récits sacrés du christianisme. Pascalet et Constantin s'y soumettent également, mais d'une façon beaucoup plus diluée, en un fil plus ténu. Le paradis y rencontre des nuances inattendues, la perte du double est une punition qui apparaît en filigrane. Au contraire, le Paradis, la Faute féminine et l'exclusion, l'exil dans le récit *Antonin* se réactualisent comme des strates de l'inévitable destinée humaine. À travers les mots d'Antonin, on serait tenté de croire que Marie ne pouvait en aucun cas réaliser une autre histoire, et tenir un autre rôle que celui de la femme originelle croquant la pomme de la connaissance. « Elle allait toujours au fruit défendu » assure Antonin qui précise que le bonheur d'avant la démarche sacrilège était complet, et que seule la fillette n'avait pas été en mesure de s'en contenter[2]. Le *destin* irrévocable est en marche et le narrateur adulte reprend un instant la parole à son double enfantin pour expliquer ce qu' « aujourd'hui » il sait de leur union, de leurs deux cœurs :

[1] *Ibid*., p.177.
[2] L'image modelée, réécrite, de la fillette croqueuse de fruits défendus trouvera plus tard un étonnant écho lorsqu'une vision paradisiaque d'Almuradiel peindra la fillette croquant voluptueusement un abricot !

> Ces deux cœurs qu'on allait séparer, pouvais-je croire qu'ils devaient, un jour, oublier ces dernières nuits de septembre, où nous inclinaient au malheur, la douceur de la nuit, la clarté apaisante de la lune, et le désir secret de nous créer, pour les jours fatals de l'absence, un souvenir impérissable. De Marie et de moi, enfants tentés par l'aventure, que reste-t-il, sinon, dans ma mémoire, une image incertaine de nous-mêmes, et de nos petites ombres, côte à côte, dans la lumière de la lune, au moment même où nous attendait le destin[1] ?

La structure du récit, on le voit, annonce la rupture, la séparation des deux âmes comme l'aboutissement de l'aventure sur le point de basculer. Il n'y est jamais question de suspens, il n'y a pas d'attente de la part du lecteur ; tout est là. L'ouverture du récit annonçait un titre évocateur : « Premiers exils », en voici la suite inéluctable. L'exil suprême, c'est la perte de Marie. L'exclusion d'un Paradis du double et de l'androgynie, la Chute hors du songe que le grand mur offrait et protégeait tout à la fois. La voix du narrateur âgé est venue suppléer un instant l'enfant narrateur, encore incapable de *comprendre* la direction fatale qu'il empruntait, entraîné par Marie. La fillette reprend la parole et place à nouveau Antonin « juste avant le plus jamais », en annonçant « Et maintenant, allons »[2]. Le récit propose alors l'image d'une union qui va s'éteindre : « la main dans la main, nous partîmes »[3].

Intimidés par la route qui s'ouvre au bout de l'impasse, les enfants repoussent plusieurs nuits un « destin »[4] qu'ils ne bravent plus, mais qu'ils attendent avec solennité. Au troisième jour « nous l'affrontâmes », explique Antonin. Et voici qu'en un pas la Faute est commise :

> Ce fut un pas qui nous parut facile. Mais dès que nous fûmes sortis de notre impasse, la peur nous saisit. Une peur purement morale. Nous étions en faute. Cette peur en était le signe obscur. On ne pouvait pas s'y tromper. Nous nous sentions coupables. De quoi ? Ni moi ni Marie n'aurions pu le dire : notre culpabilité nous semblait évidente. Nous tremblions[5].

Faute morale et culpabilité reprennent encore, sans même les voiler, les thématiques chrétiennes qui parcourent le récit[6]. Le prénom de Marie n'est d'ailleurs pas innocent – si l'on peut se permettre une assertion aussi paradoxale – puisque la fillette condense en son sein la

[1] *Ibid*., p.179.
[2] *Ibid*., p.179.
[3] *Ibid*., p.180.
[4] *Ibid*., p.180.
[5] *Ibid*., p.180.
[6] Benoît Neiss explique à ce propos : « C'est la désobéissance, c'est le fait de se cacher, d'être épié, d'être surpris, c'est surtout le drame d'être expulsé d'un état d'innocence qui font naître le sentiment de culpabilité qui imprègne toute l'œuvre. La profonde signification de celle-ci ne se découvre que si l'on recherche la clef des problèmes qu'elle pose dans l'œuvre, et en elle seule ». « L'enfance », *Cahiers Henri Bosco* numéro 29, 1989, p.95.

faute originelle d'Ève et la rédemption offerte par la vierge Marie. Sandra Beckett précise à ce propos que le « culte de la Sainte Vierge » honore la « nouvelle Ève, mère du Dieu Sauveur, qui s'oppose à l'ancienne Ève, responsable du péché originel »[1]. Elle ajoute :

> Pour Bosco, la femme resta toujours un mystère, et cette nature mystérieuse est indispensable à la femme, selon le romancier, pour qu'elle devienne un symbole de l'autre amour, pour qu'elle donne un prolongement mystique à l'amour. Dans l'œuvre de cet écrivain qui oriente sa vie et son œuvre dans la voie de l'approfondissement de l'amour, « l'amour terrestre » se transfigure très souvent en l'autre amour, « l'amour mystique. »[2]

La petite Marie qui dédouble Antonin est un parfait exemple de transfiguration de l'amour : d'Ève tentatrice elle deviendra, par sa disparition, l'amour idéal perdu que l'âme déchirée du jeune garçon n'aura de cesse de rechercher, en une quête éminemment mystique.

Au sein des trois récits, la thématique de l'hubris est liée à la *libido sciendi* des personnages. Nous y avons vu Constantin abattre une main sacrilège sur l'arbre du Paradis, Pascalet entraîner Balbine hors du Jardin, non pas pour *savoir* mais pour *voir* et rejouer inlassablement les mêmes scènes, et nous avons enfin suivi Antonin et Marie jusque dans leur irrévocable destin coupable. Il faut désormais suivre les enfants jusqu'au bout de leur *faute* pour voir les couples d'enfants frappés par la punition divine qui met fin à l'harmonie du double androgyne.

2. Punition et perte du double.

L'Âne Culotte

Nous avions quitté Constantin la nuit de son crime à Belles-Tuiles. L'enfant n'a pas obtenu le pardon de Cyprien et craint toute la nuit le châtiment qu'appellera nécessairement sa faute. Au coucher, il avait vu Hyacinthe s'enfoncer contre le mur qui menait à sa chambre et, à l'aube, c'est encore la petite figure immobile qui se dresse sur le seuil. Grand-mère Saturnine veut parler à l'enfant qui saute alors du lit « épouvanté »[3], et glisse au passage : « En sortant de ma chambre, je vis Hyacinthe sur le palier. Elle me fit un signe, mais je passai outre »[4]. Le visage immobile du double féminin est partout présent, mais une désunion est déjà à l'œuvre.

---

[1] Sandra Beckett, *La Quête du spirituelle chez Henri Bosco, op.cit.* p323.
[2] *Ibid.,* p.324. Beckett cite dans ce passage les termes de l' « Entretien du 8 octobre 1962 » que l'on peut lire dans Jean pierre Cauvin *Henri Bosco et la Poétique du sacré*, Paris, Klincksieck, 1974.
[3] *L'Âne Culotte*, p.77.
[4] *Ibid.,* p.77.

Constantin n'a plus qu'un faible accès à la fillette dont il sera immédiatement séparé, ce matin-là. Voici donc la punition du petit Constantin :

> […] voici ce que j'ai décidé, dit Grand-mère Saturnine. Tu partiras à trois heures, pour Costebelle, chez les cousins Jorrier. Tout est prêt pour ton voyage. C'est moi qui t'accompagnerai. Et tu resteras là-bas jusqu'aux grandes vacances. Va ranger tes affaires. J'ai dit[1].

La punition est sans appel et Constantin n'ose plus « ouvrir la bouche »[2]. L'enfant choqué cherche un soutien malheureusement refusé par La Péguinotte qui « sans un mot »[3] lui fait « signe de sortir »[4] de sa cuisine. Le silence et l'exclusion que rencontre le petit coupable rappelle le sort terrible qui fut le sien, à Belles-Tuiles. Le même silence et les mêmes gestes l'avaient déjà chassé du Paradis de Cyprien, et voici que l'enfant perd le refuge familial et son entourage aimant. « Cette fois, les larmes me vinrent aux yeux »[5], avoue Constantin qui place son dernier espoir en Anselme, le vieux berger de la famille. Anselme, à la différence des autres adultes qui ont rejeté l'enfant, se porte à la rencontre de Constantin et « ne paraissait pas fâché »[6]. Avec lui, la parole est encore de mise et voici qu'il interroge : « Pourquoi as-tu arraché cette branche à l'amandier majeur de notre jardin ? »[7] Constantin, innocent, écarquille les yeux et tremble de stupeur. Anselme explique qu'Anne-Madeleine aurait « tout raconté à son père »[8] et le bourrelier, honnête, aurait rapporté la branche à leur propriétaire. Elle ne provient donc pas de Belles-Tuiles. Anselme poursuit : « Alors de bon matin, on est allé au verger ; et on a vu que, le grand amandier, quelqu'un l'avait mutilé, cette nuit »[9]. Qui, de Hyacinthe ou d'Anne-Madeleine est coupable de ce geste terrible ? Est-ce l'amie imaginaire, qui a voulu suppléer Constantin face au chantage d'Anne-Madeleine ? Est-ce Anne-Madeleine elle-même, qui aurait fomenté ce terrible plan pour accuser coûte que coûte le petit garçon ? Constantin jure que ce n'est pas lui et Anselme semble le croire. Il prononce alors de troublantes paroles :

[1] *Ibid.*, p.77.
[2] *Ibid.*, p.77-78.
[3] *Ibid.*, p.78.
[4] *Ibid.*, p.78.
[5] *Ibid.*, p.78.
[6] *Ibid.*, p.78.
[7] *Ibid.*, p.78.
[8] *Ibid.*, p.78.
[9] *Ibid.*, p.78.

> Si tu dis vrai, finit-il par me répondre, c'est encore plus grave… Dans tous les cas, il vaut mieux que tu partes… […] Je vois ce que c'est. Mais il ne faut pas avoir de la peine. Adieu, petit. Je gronderai Hyacinthe[1]…

Anselme est le seul adulte qui accepte d'entourer l'enfant de sa tendresse malgré ses « fautes » – d'ailleurs assez faibles pour mériter pareille exclusion ! – et promet à l'enfant de gronder son double… Est-ce ce lien imaginaire qui semble « encore plus grave » à Anselme ? L'exil reste de mise et le narrateur précise que la demeure Jorrier qui l'attend est « la plus triste maison du plus sombre quartier de Costebelle »[2]. Là-bas, il sera séparé de Hyacinthe, qui n'est pas du voyage, et isolé dans le plus parfait anti-paradis. C'est le temps de l'identité tronquée qui commence, et sa violence dépasse l'enfant qui en pleure toute la nuit. Le matin offre pourtant un « furieux ravissement »[3] à l'enfant coupable, exclu, exilé : celui de penser à Belles-Tuiles avec un plaisir redoublé. On comprend alors que l'enfant qui a entrevu les beautés et les mystères du Paradis peut s'en trouver chassé, certes, mais la passion pour cet *ailleurs* fabuleux ne pourra jamais s'éteindre. La passion des hommes pour le paradis perdu, ardemment recherché, « là-bas, à l'Est », trouve son exact reflet dans l'exaltation de Constantin. Le silence et l'exil, les châtiments et la culpabilité ne peuvent en aucun cas éteindre une obsession. Les narrateurs bosquiens en connaissent presque tous le puissant moteur ; ce n'est pas un ressort propre aux récits d'enfance. Passionné par le Paradis perdu, Constantin peut bien, comme Antonin, se voir exilé dans une famille indigne et illégitime[4], son esprit et son appétit se tourneront toujours vers les hauteurs de Belles-Tuiles. Du reste, les exils d'Antonin prouvent combien les noirceurs de l'exclusion et de la claustration motivent l'obsession pour le Paradis. Constantin à Costebelle, puis à Gripault, annonce déjà la figure d'Antonin, tant les lieux de réclusion et les attitudes de repli des deux garçons y sont semblables :

> […] c'était bien le plus mélancolique habitat du monde. Une ruelle étroite, des maisons noires et hautes, pas de jardin, des cours, quelques fenêtres grillées, privées de soleil. J'y vécus fort malheureux. […] je restais seul, à ne rien faire, assis contre un mur, au bout du jardin[5].

[1] *Ibid.*, p.79.
[2] *Ibid.*, p.79.
[3] *Ibid.*, p.79.
[4] Constantin dira des cousins Jorrier : « en dépit de leurs bonnes intentions, pour moi, ils restèrent toujours des étrangers. » (p.79.)
[5] *Ibid.*, p.80-81.

Dans la grisaille de Gripault – lieu du second exil avec les Jorrier – Constantin reçoit enfin une lettre signée de « La petite Hyacinthe »[1]. L'enfant que les Jorrier trouvaient « pâlot »[2] reçoit de la petite fille un appel au secours renversant les situations de mal-être : « Monsieur Constantin, votre grand-mère est bien malade. Venez vite »[3]. Le courrier met en branle la fugue que l'enfant avait ardemment désirée. Ce voyage de retour au Paradis de Peïrouré, et plus encore vers Belles-Tuiles où le destin de l'enfant ne peut que le conduire, doit se faire à pied. Le train ou la diligence l'auraient facilement dénoncé, bien sûr, mais l'on reconnaît là le puissant *leitmotiv* bosquien de la fugue pédestre, seul véhicule fiable de la rêverie enfantine. C'est à la tombée de la nuit – évidemment – que l'enfant entreprend le périple qui doit durer deux jours. Si l'enfant dit vouloir « marcher toujours vers l'ouest »[4], la géographie imaginaire l'emporte rapidement sur la réalité des points cardinaux. Constantin s'arrête à un carrefour et fait alors le choix des hauteurs ; la direction du rêve l'emporte sur la logique directionnelle. Le lecteur comprend qu'il bifurque dans le rêve : « De là partaient deux routes : l'une qui descendait bêtement vers la plaine, l'autre qui allait Dieu sait où, mais qui montait. Je la choisis »[5].

« Un paquet d'étoiles filantes »[6] berce l'enfant qui s'endort dans le sein rocailleux de la terre. Au réveil, l'enfant marche à perdre haleine, avec une grande « constance »[7] et avoue ses motivations qui, on le voit, n'excluent pas le secret désir de revoir Belles-Tuiles. Le Paradis du mage est bien le point de mire de la démarche de l'enfant qui précise « à marcher droit vers l'ouest, j'atteindrais la bastide de M. Cyprien »[8]. Quelques lignes plus loin, la fugue ne tend plus que vers ce seul but :

> […] je partis, sous le bois déjà sombre, à la recherche de Belles-Tuiles »[9]. La nuit accompagne le retour de l'enfant en Paradis et voici que sous son voile, il peut admettre : « j'avançais à l'estime vers un ouest imaginaire[10].

La structure du récit revisite alors la première ascension à Belles-Tuiles et l'enfant se sent emporté, dans l' « odeur mordante de la résine »[11], à travers les pinèdes, et le temps se

[1] *Ibid.*, p.81.
[2] *Ibid.*, p.80.
[3] *Ibid.*, p.81.
[4] *Ibid.*, p.82.
[5] *Ibid.*, p.82.
[6] *Ibid.*, p.83.
[7] *Ibid.*, p.83.
[8] *Ibid.*, p.84.
[9] *Ibid.*, p.85.
[10] *Ibid.*, p.85.
[11] *Ibid.*, p.85.

suspend : « Combien de temps marchai-je ?... Je l'ignore »[1], confie-t-il. L'esprit à l'abandon, Constantin sort de lui-même à mesure que ses pas le rapprochent du domaine enchanté. L'enfant mécanique, qui ne ressent plus que la « conscience purement musculaire de la marche »[2], tombe dans un trou, et ne s'éveille que sous les reflets d'une lune déjà levée. Le rêve, sous pareil éclairage, prend le pas sur la fragile réalité. Ce phénomène est commun à nombre de récits bosquiens, et voici que Constantin l'exploite à son tour.

> Je m'éveillai très doucement, à peine touché par […] la première clarté de la vieille planète ; si doucement que je ne repris point de contact matériel avec la vie environnante. Entre mon sommeil et les formes à peine éclairées de ce bois, j'hésitais sans doute longtemps à détacher du monde antérieur où me tenaient encore les puissances obscures, ce monde jeune et frais baigné d'une paisible lumière qui sans secousse m'avait fait simplement changer de rêves. Car je ne me souviens pas de m'être parfaitement éveillé, tant ce qui m'arriva ensuite reste encore aujourd'hui enveloppé d'étrangeté et contredit aux habitudes de ma raison[3].

Raisonnable, Constantin ne l'est plus depuis son ascension sur le dos de l'âne Culotte, à l'aube du récit. L'argument final est donc d'assez peu de poids ! En revanche, Constantin exclu, exilé, partage désormais avec le commun des mortels un même accès au Jardin paradisiaque : celui de la rêverie. « Trois notes brèves » tirées d'un instrument mystérieux – le « roseau magique »[4] de Cyprien – signalent le basculement dans l'invraisemblable et font également jaillir un « esprit de violence »[5] qui n'appartient qu'au mage. Cette nuit, à Belles-Tuiles, Constantin verra le vrai visage du mage, ou mieux, sa face infernale, car l'entreprise prométhéenne de Cyprien s'effondre à cause du renard rétif, et l'homme dans sa folie laisse le crime envahir et redéfinir sa création.

L'enfant égaré assiste à la mise à mort du renard et la flûte enchantée de Cyprien prend bientôt les « tons plus graves de quelque enchantement barbare »[6]. Les « bêtes invisibles »[7] répondent par centaines à l'appel du mage et le rêve de Constantin prend les accents d'un cauchemar que la lune encore basse ne peut pas alléger. La transe animale terrifie l'enfant qui voit désormais Cyprien jouer « comme un démon »[8] pour soumettre le renard « argenté par la

[1] *Ibid.*, p.85.
[2] *Ibid.*, p.86.
[3] *Ibid.*, p.86-87.
[4] *Ibid.*, p.87.
[5] *Ibid.*, p.87.
[6] *Ibid.*, p.87.
[7] *Ibid.*, p.88.
[8] *Ibid.*, p.89.

clarté de la lune »[1]. Constantin admire « un renard irréel »[2] dont la mise à mort abat également l'enfant qui perd connaissance, et sera sauvé au matin par le berger Anselme. La violence de la scène qui voit le renard sacrifié par le mage rappelle et surtout amplifie chez l'enfant le souvenir de la Chute ; Constantin a déjà subi le châtiment divin pour une faute qui diffère peu de celle du renard. L'enfant, comme la bête, s'est écarté des volontés du mage. Lors de son réveil au Mas des Saturnin l'enfant est à nouveau entouré des figures positives du récit, au rang desquelles on compte non seulement Hyacinthe, mais également l'abbé Chichambre qui affirme que « sans l'âne nous n'aurions rien su… »[3] L'Âne enchanté a donc su ramener l'enfant sous terreur auprès de Hyacinthe, et l'abbé conclut que « le démon est passé par là, cette nuit. »[4] Le véritable damné de l'imaginaire bosquien est bien le mage Cyprien. « Il y a donc, dans l'œuvre de Bosco, explique Sandra Beckett, comme dans la révélation judéo-chrétienne elle-même, un appel à l'union d'amour avec Dieu : « Celui qui n'aime pas n'a pas connu Dieu, car Dieu est amour » (Premier épître de Jean IV, 8.) Cyprien [… est] de ceux qui agissent sans amour. « Et ceux qui n'aiment, ce sont des damnés ceux-là », affirme Bosco. »[5]

Le récit de *L'Âne Culotte* emprunte aussi volontiers les sentes du paradis que les méandres des enfers. Jean Onimus précise, dans son étude sur *le Mal* dans l'œuvre de Bosco, « c'est ce type d'angoisse (peur d'une implosion du monde humain et d'un retour à la sauvagerie) qui a engendré dans nos esprits les dieux infernaux et les démons (le refoulé, l'innommable, l'horreur) : ils sont très exactement le *verso* du rêve paradisiaque »[6]. Le récit *L'Âne Culotte* se rapproche des récits bosquiens adultes en laissant jaillir ce *verso* ténébreux et diffère en cela des autres narrations enfantines, moins marquées par l'inhumaine sauvagerie de Cyprien. L'anéantissement de l'âme de Hyacinthe y sera partout présente, cependant, à notre avis, nul autre récit ne confronte à ce point l'enfance à la violence des désirs adultes. Constantin et Hyacinthe sont les deux grandes victimes du désir blasphématoire de Cyprien. Sa *libido dominandi* s'empare des âmes enfantines qu'il soumet à un dessein qui lui est propre et que l'abbé Chichambre avait lui-même mal interprété. Car plus que le Paradis recréé, c'est l'enfance retrouvée que cherche inlassablement le vieux mage. La suite du récit nous en apprendra davantage. Il est toutefois important de comprendre ici que les rebondissements, et l'alternance entre lumière et ténèbres sont plus fréquents dans *L'Âne Culotte* que dans les autres récits

[1] *Ibid.*, p.90.
[2] *Ibid.*, p.90.
[3] *Ibid.*, p.91.
[4] *Ibid.*, p.91.
[5] Sandra Beckett, *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, *op.cit.*, p.334.
[6] Jean Onimus, « Le Mal », *Cahiers Henri Bosco* numéro 29, 1989, p139.

d'enfance qui nourrissent notre étude. Et lorsque l'on croit l'enfant et l'enfance tirés d'affaire, il n'en est rien. L'aventure de Constantin et de Hyacinthe ne s'arrête pas là ; apparition et disparition du double sont ici plus présentes qu'ailleurs.

La convalescence de Constantin dure « trois semaines »[1] et lorsque enfin l'enfant s'aventure dans le jardin dont il n'ose plus franchir les limites, il y retrouve la petite Hyacinthe avec qui il partage « le culte des refuges, la religion des caches, comme tant d'enfants qui se créent pour eux seuls de petites retraites, où ils vivent plus familièrement qu'ailleurs avec les *compagnons imaginaires* de leur âge »[2]. Cet extrait, central pour notre étude, est aussi le seul passage qui, dans toute l'œuvre bosquienne, emploie les termes de compagnons imaginaires. Constantin l'emploie non pour parler de Hyacinthe elle-même, mais pour envisager un compagnonnage secret que la fillette pourrait bien entretenir à Noir-Asile, « énorme niche à chiens désaffectée »[3] dont Hyacinthe s'est emparée, au fond du jardin. La fillette, selon le narrateur, n'y pénètre qu'à condition d'être seule, sans la présence gênante de témoins, bien que Constantin la voie faire ! Ce « lieu d'asile »[4] est laissé à la pleine jouissance de Hyacinthe. Après avoir été « déplacée » sous les combles, pour l'éloigner de Constantin, la fillette finit par être « chez elle » dans une niche désaffectée où nul témoin, hormis Constantin, ne la voit ! Constantin donne au lecteur cette amusante précision, qui définit les territoires respectifs des enfants-miroirs:

> Je n'allais pas chez Hyacinthe et Hyacinthe ne venait pas chez moi. Mais quelquefois on se rencontrait sous le cyprès. Ces rencontres, le hasard seul les combinait, car Hyacinthe comme moi nous continuions, comme avant mon absence, à vivre quasiment sans avoir l'air de nous connaître[5].

Constantin s'agace de voir perdurer un état d'amitié taciturne et secret, et ne comprend pas le désaccord profond entre l' « aveu d'amitié passionnée »[6] que constituait la lettre envoyée à son attention chez les Jorrier pour implorer son retour, et la tranquille « indifférence »[7] de Hyacinthe. Sommes-nous ici témoins d'une limite inattendue des pouvoirs du petit créateur ? Constantin est-il frustré de ne pouvoir rendre plus humaine sa petite créature ? Sa fugue a permis la réunion de leurs deux figures mais n'offre aucune ampleur nouvelle au personnage

[1] *L'Âne Culotte*, p.92.
[2] *Ibid.*, p.93-94. C'est nous qui soulignons.
[3] *Ibid.*, p.93.
[4] *Ibid.*, p.94.
[5] *Ibid.*, p.94.
[6] *Ibid.*, p.95.
[7] *Ibid.*, p.95.

imaginaire, aussi l'enfant affirme-t-il sa déception de la retrouvée inchangée : « Elle, n'avait pas changé : même couette, même tablier à carreaux, *mêmes joues vernissées*, même regard. »[1] C'est bien la poupée Hyacinthe que Constantin retrouve, malgré son désir acharné de lui donner chair.

L'Âne Culotte est davantage un récit d'exils que sa lecture ne le laisse d'abord supposer, et c'est un nouveau départ loin des terres du paradis qui va renouveler le compagnonnage frustrant entre Hyacinthe et son créateur. Constantin, en cela très semblable à Antonin, va à nouveau être déplacé, puisque Grand-mère décide « d'aller finir sa convalescence dans une petite ville maritime que je ne connaissais pas, mais qui, à ce que je compris, était située à l'autre bout de la France, près d'une mer que je jugeai d'avance triste et inhospitalière »[2], déclare Constantin. Les enfances bosquiennes ont de fait l'habitude viscérale de situer le paradis tant désiré tout au bord du territoire premier de l'enfance. L'*ailleurs* fantasmé est finalement un lieu limitrophe ; c'est un chemin vicinal qui mène au Jardin, et non ces longs voyages qui éloignent et qui rompent avec les racines de l'enfance. Tout comme le Mas-du-Gage a sa rivière voisine, Belles-Tuiles surplombe le Mas des Saturnins. On y accède simplement, le paradis est une terre que l'on foule à pied ou à dos d'âne. Antonin lui-même envisage Almuradiel de l'autre côté du chemin de fer qui marque la limite du quartier de Monclar. S'il faut certes quitter les habitats du commun pour le rejoindre, le Paradis bosquien ne se situe jamais sur les confins d'une terre immense, il reste à portée de fugue pédestre. Le voyage organisé, raisonné, pour tout dire *adulte*, et qui éloigne démesurément est un déracinement qui tourne le dos au Paradis. Face à ce sentiment de perte qui s'annonce à nouveau, Constantin fuit sous le cyprès, lieu de rendez-vous secret avec la petite Hyacinthe. L'amie ne se fait pas attendre puisque dans ce récit cyclique, ce sont les éloignements physiques qui rapprochent les deux figures enfantines. La fillette qu'il juge distante et inaccessible est en réalité vissée à ses pas :

> Quelqu'un bougea au pied du cyprès, tout près de moi. On y voyait mal mais je reconnus Hyacinthe.
>
> - Tu es là depuis longtemps ? lui demandai-je.
>
> - Oh ! oui, je suis venue quand vous êtes sortis de table[3].

Notons ici que la fillette pourtant recueillie par les Saturnin ne partage pas les repas de la famille. La lettre qu'elle écrivit à Constantin est un pli secret dont Grand-mère Saturnine ignore

[1] *Ibid.*, p.95. C'est nous qui soulignons.
[2] *Ibid.*, p.96.
[3] *Ibid.*, p.96.

l'existence. Enfin, nous remarquerons ici que le voyage de convalescence décidé par la vieille dame ne compte pas la fillette qui se verra ainsi à nouveau abandonnée. Ces aspects somme toute discrets dans le fil du récit rappellent néanmoins que Hyacinthe occupe une place très particulière dans la famille Saturnin et rattache essentiellement son existence à celle de Constantin. La peine liée au départ pour Constantin se situe aussi dans cet éloignement forcé car la fillette pour nous imaginaire est solidaire de ces lieux paradisiaques qui surplombent le Mas. Constantin n'est pas en mesure de l'emmener avec lui. On sait par ailleurs que, dans les autres récits bosquiens, aucune fillette ne peut s'éloigner du lieu de sa création sans disparaître. Par ailleurs, la seule évocation du départ de Constantin suffira ici à la faire disparaître. Nous relevons dans son entier le seul long échange qui se produit alors entre les deux enfants :

> Jamais nous ne nous étions parlé si longuement. Pendant un moment nous restâmes silencieux. Ce fut moi qui parlai le premier.
> - Tu sais que nous partons, Hyacinthe ?
> - Oui, Monsieur Constantin.
> - Grand-mère a besoin de changer d'air.
> - Oui Monsieur Constantin, et vous aussi.
> - Moi ? Qui t'a dit ça ?
> - Personne. Je l'ai entendu raconter[1]…

Le dialogue a ceci de très intéressant qu'il montre, d'une part, la limite des mots que peut produire la fillette, mécanique jusque dans son attitude langagière. D'autre part il confirme que la fillette connaît par des voies souterraines, secrètes, les besoins profonds de Constantin. Lui-même malade il devrait, comme Grand-mère, changer d'air. Cependant l'enfant suppose qu'on a parlé de lui à Hyacinthe, mais c'est impossible. La fillette rappelle elle-même que personne ne lui parle, si ce n'est son petit créateur. Poursuivons l'échange :

> De nouveau nous nous tûmes ; mais cette fois, ce fut elle qui rompit le silence.
> - Vous avez du chagrin ? me demanda-t-elle, très doucement.
> Je ne répondis pas, mais, au bout d'un moment, je lui dis :
> - Pourquoi es-tu venue[2] ?

On croit ici entendre les mots qu'échangeront un jour Antonin et Marie dans l'Impasse Taillefer ! Marie craint souvent, on l'a vu, de peiner Antonin et Antonin s'interroge davantage

[1] *Ibid.*, p.97.
[2] *Ibid.*, p.97.

sur les raisons de la présence féminine dans son refuge. Il en va de même pour le petit couple du Mas des Saturnin.

> Elle prit son temps, puis avec une voix que je ne lui avais jamais entendue, elle me dit :
> - Il n'y a plus personne à Belles-Tuiles.
> Un coup sourd m'ébranla le cœur, et je suffoquai. Cela dura peu ; je me repris et vivement je me tournai du côté de Hyacinthe. Mais elle n'était plus là.
> Le lendemain je ne parvins pas à la revoir. J'eus beau la chercher ; il semblait qu'elle eût disparu de la maison[1].

Après pareille disparition, simplement invraisemblable – en se retournant vivement Constantin ne trouve personne appuyé comme lui au tronc du cyprès, alors même que la fillette vient de parler dans l'ombre ! – on ne peut plus imaginer Hyacinthe que comme une création profondément liée au Paradis de Belles-Tuiles. On se souvient que le récit attendait l'ascension de Constantin sur les hauteurs sacrées pour voir apparaître Hyacinthe dans la famille Saturnin. Il suffit ici que Belles-Tuiles ne soit plus pour que disparaisse la fillette, pourtant ardemment recherchée. Lors du départ pour la mer, « La Péguinotte pleura, mais on n'aperçut pas Hyacinthe »[2]. Et pour cause…

L'éloignement dans ce pays « triste et inhospitalier »[3], comme Constantin prend soin de le rappeler, dure de longs mois ; les grandes vacances s'y écoulent, puis Octobre et, au lieu de rentrer à Peïrouré, on place l'enfant au collège. La menace première de l'exil a finalement eu lieu. Une lettre de Peïrouré inquiète violemment Grand-mère « quatre jours après Noël »[4], mais on tient Constantin éloigné de tout savoir, concernant le Mas et ses habitants. Il faut attendre le 15 juillet, une année presque pleine, pour que l'enfant retrouve la demeure des Saturnin. La même absence de Hyacinthe se fait sentir puisqu'Anselme et La Péguinotte accueillent les maîtres, mais pas elle : « La maison me parut triste. Je ne voyais pas Hyacinthe »[5], précise Constantin. On notera ici que l'enfant est triste ne pas la voir, mais qu'il pourrait bien, au fond, ne pas s'attendre à sa *présence*.

Laissé seul avec La Péguinotte, jadis si aimante, l'enfant constate que la vieille femme ne lui accorde aucune attention et s'emporte silencieusement contre son feu qu'elle tisonne

[1] *Ibid.*, p.97.
[2] *Ibid.*, p.97.
[3] *Ibid.*, p.97.
[4] *Ibid.*, p.98.
[5] *Ibid.*, p.100.

violemment lorsque Constantin va jusqu'à lui demander « - Où est Hyacinthe ? »[1]. La question dérange. Le narrateur se lance alors à la recherche de son double. La fillette ne se matérialise pas sous le cyprès où pourtant son maître l'appelle. De plus « Noir-Asile était vide »[2]. Les combles de la maison offrent le même désolant spectacle[3], et l'enfant subitement comprend : « A quoi bon interroger grand-mère, Anselme ou La Péguinotte ? Personne ne me répondrait. »[4] L'enfant tombe malade de chagrin et refuse de sortir de la maison. L'absence de Hyacinthe est bien la source de ces maux, car Constantin précise :

> […] la maison restait vide et c'est pourquoi, sans doute, je n'avais plus envie d'en sortir. Je m'y attachais parce qu'il y manquait quelqu'un. Combien rares pourtant, brefs et peu aimables, mes rapports avec cette pauvre fille que je ne retrouvais nulle part et dont personne ne voulait me parler. Cependant sans elle la maison n'était plus la maison[5].

Aucun adulte, fût-il aimant, ne peut combler le vide laissé par la fillette et si personne ne l'évoque, Constantin décide d'écouter aux portes pour voler des bribes d'informations. Déjà, l'enfant se met en quête d'une figure féminine qui semble manquer à un cœur amoureux. C'est ainsi qu'il apprend que la fillette aurait « commencé à se languir »[6] après leur départ. L'effet de miroir est évident ici. La Péguinotte décèle l'action de « Satan » derrière la maladie de Hyacinthe et explique pourquoi elle ne peut plus désormais aimer Constantin. « Je l'aimais !... Maintenant !... Pour moi, on leur a donné la maladie !... Et c'est l'âne ! Madame ! Parfaitement cet âne en pantalons, cet âne fadé ! Ah ! misère !... »[7] La violence de l'abandon est partout présente autour de Constantin, et cette violence renvoie toujours à la figure maléfique de Cyprien. Grand-mère traite cet homme de fou mais l'abbé Chichambre, venu éclaircir cette affaire, peine à le rendre coupable. Si les récits de Pascalet et d'Antonin focalisent l'aventure sur le dédoublement enfantin, celui de *L'Âne Culotte* est plus profondément travaillé par le mythe du Paradis terrestre recréé par l'homme ; l'histoire de Cyprien se mêle profondément à l'aventure enfantine et voici que l'on apprend que le vieux mage a ramené des colonies le « secret »[8] du Paradis et le « pouvoir de le faire renaître, partout »[9], jusque dans les « jardins barbares »[10]. Dans la création bosquienne, l'histoire de Cyprien racontée dans ce récit précède

[1] *Ibid.*, p.100.
[2] *Ibid.*, p.101.
[3] *Ibid.*, p.101. « D'Hyacinthe il ne restait, dans cette chambre, que le pot de grès où elle mettait ses fleurs. »
[4] *Ibid.*, p.102.
[5] *Ibid.*, p.105.
[6] *Ibid.*, p.105.
[7] *Ibid.*, p.106.
[8] *Ibid.*, p.110.
[9] *Ibid.*, p.110.
[10] *Ibid.*, p.110.

les autres narrations d'enfance. Elle en est en quelque sorte la source. Partout où Pascalet mènera ses rêveries futures, l'homme aveugle et ses pouvoirs maléfiques sur Hyacinthe seront présents. C'est pourquoi il nous est nécessaire ici de faire ce détour par Cyprien, puisqu'il est la source du long rêve de paradis qui parcourt tant de récits bosquiens.

Rentré des colonies, Cyprien est venu tenter sa première recréation dans le fief de l'abbé Chichambre, qui ne s'y est pas opposé. Le mage a dégagé une source des terres rocailleuses de Belles-Tuiles et fait jaillir son Paradis. Rien ne laissait alors présager que l'enfant était le vrai paradis désiré par le vieil homme. Le récit, à ce stade, ne l'annonce pas encore cependant deux enfants sont victimes des sorts que le mage gardait jusqu'alors pour asservir les bêtes ! Chichambre avait mis Cyprien en garde contre l'hubris – « il arrive un jour où l'on peut céder à l'orgueil »[1] – mais s'en tient là et accepte, par la suite, les offrandes du paradis pour l'autel de la Vierge[2]. Cyprien a fait jaillir la source, un Jardin fabuleux a fleuri et les bêtes, toutes exceptée une, se sont laissées apprivoiser. Le renard, toujours lui, contrecarrait les plans prométhéens du mage. Grand-mère Saturnine a invité l'abbé pour l'entendre révéler les faits qui ont entraîné « l'aventure des deux enfants »[3]. Constantin, toujours à l'écoute de cet échange normalement privé entendra donc ce qu'il advint de Hyacinthe : les hommes « l'ont retrouvée là-haut, blottie dans la grotte, grelottante »[4]. L'enfant apprend alors qu' « elle est vivante »[5] et s'en trouve fou de joie. Par miracle, « Hyacinthe reparut trois jours plus tard »[6]. Leur rencontre suit la trame habituelle ; ils se croisent dans l'escalier qui mène aux chambres et se trouvent stupéfaits mais, fait central, la fillette a grandi et « deux yeux clairs qui vivaient »[7] éclairent désormais son visage. On sera amusé de relever que, dans leur stupéfaction commune, la fillette prend la parole pour rejouer l'exacte scène qui les avait vus réunis pour la dernière fois, un an auparavant :

> - Tu es fâché, Constantin ? me dit-elle. Même sa voix avait changé. Elle me toucha si profondément que je ne sus que répondre. Mais Hyacinthe ne parut pas s'en apercevoir[8].

Cependant les sentiments de Constantin ont changé également et le langage amoureux envahit les pages du récit. L'escalier sombre qui abrite leur réunion laisse entrer le bruit d'une

[1] *Ibid.*, p.112.
[2] Le premier message envoyé à dos d'âne disait ceci : « Pour l'autel de la Vierge, le premier rameau du Paradis ». (p.113.)
[3] *Ibid.*, p.114.
[4] *Ibid.*, p.115.
[5] *Ibid.*, p.115.
[6] *Ibid.*, p.115.
[7] *Ibid.*, p.116.
[8] *Ibid.*, p.116.

petite fontaine et la quiétude de l'air de l'été, créant autour du petit couple « un bien-être à la fois rustique et tendre d'où [Constantin] ne pouvai[t] plus [se] détacher »[1]. Il interroge alors Hyacinthe qu'il désire voir revenir à Noir-Asile. La fillette s'en détache et peine profondément le garçon qui célébrait déjà leurs retrouvailles. Hyacinthe a mûri et son rapport à Constantin prend une tournure plus mature, plus sexuée aussi, qui trouble l'enfant que Constantin est encore. Hyacinthe revient au Mas en qualité non plus de servante mais de « convalescente »[2] ! La fillette tend encore un si parfait miroir à Constantin que le narrateur va jusqu'à confier :

> Hyacinthe était devenue un esprit invisible. Elle n'apparaissait, par miracle, que pour disparaître, non moins merveilleusement, aussitôt ; et ces disparitions m'irritaient[3].

On retrouve bien là les *scenarii* mille fois revisités de l'enfance double, chez Bosco. La quête nommée Hyacinthe a bel et bien commencé pour l'enfant qui jusqu'alors ne rencontrait la fillette que par le jeu du « hasard ». Il pénètre le « territoire d'Hyacinthe » mais n'y découvre qu'un « abandon » qui lui serre le cœur. Aussi se tient-il des heures entières[4] face à Noir-Asile, la cabane qui « avait abrité les mystérieux conciliabules d'Hyacinthe avec elle-même. Après l'étrange, l'inoubliable Belles-Tuiles, c'était pour moi l'un des plus graves habitats de l'enfance »[5].

L'attente, préambule à une longue quête amoureuse, s'est installée pour Constantin. L'ultime séparation que représentera, en fin de récit, l'enlèvement de Hyacinthe sous les yeux terrifiés de Constantin occupera la dernière partie de ce chapitre, consacrée aux enjeux de la quête amoureuse et mystique des jeunes garçons bosquiens privés de leur double. La souffrance et les punitions toujours associées à l'exil de l'enfant ont déjà largement envahi le récit de Constantin. Il nous faut dès lors les découvrir chez Pascalet puis chez Antonin.

Mon Compagnon de songes

Dans leur fuite vers Roqueselve, Pascalet et Balbine sont guidés, pour ne pas dire menés, par Mathias à travers une « forêt inconnue d'une extraordinaire puissance végétale »[6], un « monde vivant et sombre à travers lequel nous allions tous les trois vers nos destins »[7], précise finement Pascalet. Il faut dire que l'enfant est coutumier du fait et sait que les fugues qui

[1] *Ibid.*, p.119-117.
[2] *Ibid.*, p.117.
[3] *Ibid.*, p.118-119.
[4] On connaît la passion des enfants bosquiens pour le guet, l'attente de l'événement.
[5] *Ibid.*, p.119.
[6] *Mon Compagnon de songes*, p.200.
[7] *Ibid.*, p.200.

emportent de l'autre côté de hautes murailles végétales sont de ces aventures qui portent la marque du destin, qui influencent toute une vie. Cependant, alors que Balbine déjà à demi effacée dort contre Pascalet, le narrateur a l'intelligence de différencier leurs destins. Songe-t-il déjà à oublier la fillette ? Pour l'enfant qui conte cette histoire, la fillette l'accompagne, certes, mais ils ne s'élèvent pas vers Roqueselve pour y vivre un destin commun. La suite du récit prouvera que Balbine, immatérielle et effacée, n'avance pas en ces lieux comme vers un destin, mais retombe bel et bien dans les limbes d'où Pascalet l'avait tirée.

La longue ascension vers les hauteurs de Roqueselve occupe presque toute une nuit de voyage, menée par une bête qui rappelle l'âne Culotte menant Constantin au Paradis de Belles-Tuiles : « [le mulet] suivait intérieurement un itinéraire connu avec cette raisonnable sagesse des bêtes accordées depuis longtemps aux hommes »[1]. La voiture n'a pour ainsi dire pas besoin d'être guidée et c'est vers Cyprien qu'elle s'élève ! Le lien est ténu mais présent. Le décor qui entoure la calèche de Mathias change peu à peu, jusqu'à retrouver l'aspect à peine modifié d'une ruelle – certes naturelle – qui rappelle combien l'imaginaire du mur et des trésors cachés dans ses failles est encore à l'œuvre :

> Le chemin pendant quelque temps s'est enfoncé entre ces parois qui se resserraient peu à peu à frôler notre carriole. Les falaises prenaient une extraordinaire hauteur sur nos têtes. Puis tout à coup, entre ces deux murailles, s'est ouverte une fente, et nous avons vu luire en contrebas une petite lampe[2].

Le récit *Mon Compagnon de songes* se nourrit, on le voit, de thèmes et d'images qui furent ceux des précédents récits de Constantin et d'Antonin. L'œuvre de Bosco est une œuvre chorale qui va nécessairement en s'amplifiant. La lampe qui guide l'errance nocturne ne saurait contredire ce propos.

Le voyage prend fin ici même, le passeur quitte l'enfant à l'instant de toucher au but du périple, et Pascalet se trouve délesté de Balbine, par un homme inconnu qui s'approche d'eux et qui emporte la fillette « toujours endormie, dans ses bras »[3] et disparait à son tour. L'enlèvement de Balbine est à peine un évènement pour Pascalet qui laisse faire. La fillette est emportée telle une poupée immobile et légère, et le texte ne la présentera plus. Cet instant de « plus jamais » glisse sur Pascalet qui n'a décidément pas le tempérament passionné de Constantin et d'Antonin. Sauf, précisément, lorsqu'il est question de Gatzo. Balbine fut à la

[1] *Ibid.*, p.195.
[2] *Ibid.*, p.203.
[3] *Ibid.*, p.203.

fois un moteur et un enjeu de la rêverie de Pascalet, sans elle et son désir ardent de *savoir*, eût-il entrepris de quitter le jardin des Lopy ? La fillette qui voulait connaître l'histoire d'Hortense se trouve finalement exclue du dénouement et disparaît elle aussi, comme le fantôme de sa maîtresse, Hortense. Moteur d'une ascension en Paradis, Balbine et l'androgynie qu'elle produit ne correspondent finalement pas au dessein du jeune narrateur. Sur les hauteurs de Roqueselve, c'est toute l'aventure originelle avec le double Gatzo qui se *rejoue*. Il n'y a pas de paradis de l'androgynie pour Pascalet. C'est pourquoi, en ces lieux enchantés, l'enfant retrouve Cyprien, figure si éloignée des enjeux admis jusqu'ici par le récit. Et rappeler Cyprien c'est évidemment convoquer l'âme d'Hyacinthe et plus encore, faire renaître le petit sauvage qui la poursuit inlassablement. Porté jusque-là par une volonté féminine – ce qui est surprenant venant de Pascalet – l'enfant en fugue reprend rapidement et très naturellement les sentes d'une rêverie passée, qui fait fi des femmes. Cet aspect structurel du texte montre à quel point Bosco ne peut pas conduire Pascalet vers un âge psychique plus avancé. Le seuil de l'âge adulte est un mensonge qui permet de rêver encore, sans basculer dans la Chute si fatale aux autres personnages bosquiens. Balbine retirée lestement du récit, c'est désormais le corps d'un très vieil homme, « immobile et muet »[1] qui attire l'enfant narrateur. Celui-ci reconnaît volontiers qu'une « telle immobilité, un tel silence, créent facilement d'étranges fantômes »[2] et se dit « sujet à les attirer vers [lui], par nature, depuis les premiers jours de [son] enfance… »[3] Le texte ne masque pas sa belle dérive et pourrait facilement annoncer, à ce stade, que l'adolescent rentre définitivement en enfance. Dans la demeure de Mathias où se tient Cyprien, captivé par le feu de la cheminé, Pascalet dîne en silence sans plus se soucier du sort de Balbine. Ce n'est qu'au moment du coucher que l'enfant se souvient de la fillette mais Mathias la renvoie inexorablement dans les limbes, qu'elle n'a plus quitté depuis le voyage vers Roqueselve : « Balbine dort. Elle ne s'est pas éveillée. »[4] Pascalet alors partage une nuit très tendre, non pas avec la fillette qui s'était jadis donnée à lui, mais avec son âme de petit garçon ! Le discours que tient Pascalet est sensiblement celui du langage amoureux mais aucune fusion avec l'autre intime n'est à l'œuvre, le jeune garçon fusionne passionnément avec lui-même :

> [Mon âme] dormait comme moi, contre moi et prenait le même plaisir. A ce moment-là elle m'était chère, plus chère qu'au plus beau jour où elle s'exalte, et plus chère surtout qu'au fond de mes rêves où quelques fois ses mystérieux sortilèges m'épouvantent… Mais

[1] *Ibid.*, p.204.
[2] *Ibid.*, p.204.
[3] *Ibid.*, p.204.
[4] *Ibid.*, p.206.

> cette nuit-là, elle s'appuya si affectueusement à mon jeune corps qu'elle en partagea la jeunesse. Chacun y conserva sa propre vie, et nous laissâmes en repos le plus loin possible de nous ce qu'avaient ces deux vies de passion et de turbulence pour jouir seulement d'être près l'un de l'autre… Nous nous sommes aimés sans un mot, sans un geste, sans une pensée étrangère[1] […]

Curieuse nuit d'amour qui ne convoque pas la figure d'une fillette pourtant décidée à partager ses nuits avec le jeune garçon… C'est dire combien Pascalet n'a pas besoin de Balbine, et ceci annonce parfaitement qu'aucune quête amoureuse vers cet Autre absolu tant désiré n'est à l'œuvre pour ce personnage. Le seul amour de Pascalet, c'est le double sauvage, et c'est pour le revoir, peut-être, qu'il ouvrit cette nuit-là les volets clos de sa chambre. La nuit bien sûr est propice aux retrouvailles avec l'ancienne fiction du double. Le Jardin de Roqueselve, sous l'éclairage typique de la lune, produit le tableau d'un Paradis retrouvé que Cyprien et Gatzo sont appelés à hanter.

> Ce n'était pas la planète invisible qui se levait sur un jardin, c'était un jardin encore inconnu qui montait religieusement vers la planète. A mesure qu'il s'en rapprochait la lumière qu'elle propageait au-delà des falaises et qui retombait par coulées et rayonnement sur le jardin, cette lumière à son aurore inventait un monde irréel et phosphorescent de branches et de feuilles. La création en était calme et graduelle[2].

La longue description du Paradis se poursuit sur plusieurs pages, dont nous citons encore les passages les plus typiques de l'univers bosquien :

> Le peuple des arbres était de cristal et de neige. Le monde de la nuit tout autour des clartés lunaires n'était qu'un empire d'étoiles. Il semblait que l'on se trouvât enchanté entre deux jardins, l'un posé sur le sol natal où croissent les vergers des hommes, et il semblait imaginaire, l'autre dans les splendeurs du ciel où la nuit l'avait suspendu comme s'il eût été un miroir de la terre, et des deux c'était le jardin le plus réel[3].

Pascalet enivré par d'antiques rêveries se trouve néanmoins pris d'un « bizarre malaise »[4] devant « des plantes artificielles imitant les plantes vivantes à la perfection »[5]. La magie de Cyprien est évidemment à l'œuvre mais si Constantin et Gatzo s'y trouvent régulièrement confrontés, il est vrai que Pascalet n'est pas coutumier du fait. Néanmoins, l'artifice qui imite

[1] *Ibid.*, p.207.
[2] *Ibid.*, p.209.
[3] *Ibid.*, p.210.
[4] *Ibid.*, p.210.
[5] *Ibid.*, p.210.

à la perfection la vie réelle ne devrait pas inquiéter l'enfant, passé maître en matière de compagnonnage imaginaire ! La lune a, une nouvelle fois, entraîné insensiblement l'enfant « vers l'autre monde »[1], qui fut jadis celui de « l'autre rive » et qui demeure à jamais celui de l'autre intime : Gatzo.

Le « verger de cristal »[2] est traversé par Cyprien, lui aussi étincelant, vieil homme aveugle désormais incapable de retrouver l'arbre dans lequel le signe de la terre a enfermé l'âme de Hyacinthe. Face au vieillard qui cherche « la forme des âmes »[3] dans les arbres, Pascalet songe subitement à Balbine, son double féminin, et s'inquiète inutilement pour son sort. C'est en fait lui-même qui a besoin du secours de Balbine, convoquée en pensée dans le seul but d'échapper à la folie que transmet si bien le vieux Cyprien :

> Je pensais à Balbine et je me disais : « Pourvu qu'elle ne vienne pas ! il ne faut pas qu'elle voie ce vieillard. Il détruirait son âme… Il a dû en détruire tant, et surtout d'aussi pures… » Cette pensée me défendit, pour invraisemblable que cela paraisse. J'appuyais ma vie menacée sur Balbine. Je suppose qu'elle m'a sauvé de la mort, ou de la folie, cette nuit-là[4].

La proposition est pour le moins étonnante mais rappelle combien l'enfance en générale, et pas seulement les pures âmes féminines, est menacée par la folie de Cyprien. La mainmise du vieux mage sur l'enfance n'est plus à démontrer. Le sauvetage que permet la figure de Balbine rappelle aussi que les compagnons imaginaires ont un rôle précis à jouer et ne s'articulent, bien souvent, qu'autour de la détresse enfantine, et contre les menaces adultes qui pèsent sur l'enfant. Pascalet décrira ce phénomène en ces termes :

> Il me semblait que chaque fois qu'un danger obscur s'approchait de moi, Balbine s'approchait aussi. Elle se plaçait entre moi et la menace. Je ne la voyais pas. J'entendais son nom. Je le situais. Il occupait la place de son corps. Son nom, ce n'était pas sa voix qui le prononçait, mais en moi, une voix à l'accent inconnu, une voix très claire. Et aussitôt ces trois syllabes devenaient un être. Un être cher, un être menacé, lui aussi, comme moi. Visé par la même menace[5]…

Mathias revient auprès de Pascalet pour lui révéler les desseins obscurs de Cyprien, et raconte à nouveau l'histoire de Hyacinthe, enfant coquille-vide qui devait permettre à Cyprien de posséder son paradis. Mais Pascalet reste insensible, comme à son habitude, à la quête de

[1] *Ibid.*, p.210.
[2] *Ibid.*, p.211.
[3] *Ibid.*, p.212.
[4] *Ibid.*, p.213.
[5] *Ibid.*, p.224.

l'âme errante de Hyacinthe, si ce n'est pour y lier fermement les pas de son double d'autrefois. Pascalet reste donc quinze jours dans la demeure de Roqueselve, seul, alors que « Mathias avait disparu. Balbine aussi »[1]. Nous l'annoncions par avance, aucune quête amoureuse ne se déclenche suite à la perte de Balbine. Sa disparition laisse simplement la place nécessaire au retour de Gatzo, que Pascalet appelle de ses vœux. C'est pour revoir l'enfant sauvage qu'il perdure sur les hauteurs de Roqueselve. Le narrateur, en ces lieux, se fait écrivain en puissance et note événements et commentaires dans un journal qu'il nomme « mémento »[2]. L'oubli est le grand ennemi de cette enfance qui ne peut pas finir, aussi est-ce parfaitement logique que Pascalet l'écrive et la réécrive à l'envi. Dans l'univers paisible et immobile de Roqueselve, Pascalet « fini[t] toujours par inventer des rêves »[3] et précise même : « je pensais à l'un deux, celui auquel je tiens le plus volontiers… Tout le long de ma vie il m'a hanté et il me hante encore… »[4] Le narrateur marche désormais dans les sentes d'un même rêve, revisité et réécrit depuis l'enfance, le rêve de Gatzo. « Il avait commencé au bord d'une rivière. »[5]

Mon Compagnon de songes a vu un narrateur, sur le seuil de l'âge adulte, s'emmurer dans un jardin sécurisant qu'une fillette issue des fentes du mur a voulu dépasser. Pascalet, dans ce récit, a connu la claustration, la création imaginaire d'une figure féminine et les temps sacrés de l'androgynie retrouvée. Poussé par une *libido sciendi* qui n'était pas la sienne, Pascalet a dépassé les limites confinées du rêve et s'est trouvé séparé de la fillette qui le dédoublait. Cependant, la seule quête passionnée qui meut ce narrateur éminent des enfances bosquiennes, c'est celle Gatzo, le double sauvage. Aussi devrons-nous reprendre en fin de chapitre la quête de Pascalet, tournée vers Gatzo et non vers la fillette rendue à ses limbes. Pour l'heure, la punition doit encore s'abattre sur Antonin et Marie qui ont franchi les limites de leur impasse.

Antonin

Le couple d'enfant qui a franchi les limites de l'Impasse Taillefer jouit d'abord d'un bref plaisir au clair de lune, « sous la voûte des plantes »[6] qui protège leurs « entreprises clandestines »[7]. Le narrateur confie s'être déjà fait « banalement peur »[8] dans cette rue, de nuit. L'ivresse vient expressément du dédoublement : « Or, maintenant je m'y trouvais avec Marie.

[1] *Ibid.*, p.218.
[2] *Ibid.*, p.220.
[3] *Ibid.*, p.226.
[4] *Ibid.*, p.226.
[5] *Ibid.*, p.226.
[6] *Antonin*, p.181.
[7] *Ibid.*, p.181.
[8] *Ibid.*, p.181.

Nous étions deux ; et de là venait cette ivresse inattendue. Elle était née d'une double crainte, et, dans l'ombre, d'une double présence. »[1]

Comme le pont de la Gayolle pour Constantin, la route qui met fin à l'Impasse n'est pas parcourue entièrement dès la première fugue ; elle obsède les deux enfants qui y retournent chaque nuit pour la parcourir toujours un peu plus. Sur ce chemin qui ouvre sur la campagne, Antonin évoque son paradis familial, le Mas-du-Gage où un jour il emmènerait Marie. Le sacré envahit le discours du petit couple qui foule d'un pied heureux les terres défendues :

> […] encore juré. Car tout l'était. On ne pouvait pas prononcer une parole qui ne fût sacramentelle. Nous ne parlions d'autre langage que celui du sacré. Une gravité religieuse nous imposait le ton des engagements solennels et redoutables. Notre avenir imaginaire reposait tout entier sur des serments, et ainsi nous pensions unir nos espérances par des liens indestructibles. La foi nous était tellement naturelle que tout ce que nous désirions nous paraissait croyable. Le monde n'était qu'innocence et promesse de merveilles[2].

Le narrateur semble ironiser tendrement sur les serments de l'enfance et ses promesses indestructibles. Cependant, l'envahissement de la foi dans la relation des deux enfants indique déjà qu'une séparation serait de l'ordre du déchirement et qu'une quête mystique inébranlable pourrait aisément tenir les engagements de « liens indestructibles ». Car c'est bien « toute sa vie » qu'Antonin cherchera Marie. Il y a là un acte de foi profonde.

Les enfants encore unis ont pour l'heure simplement agrandi le terrain de leur promenade, de leur procession, de leur va-et-vient : « Entre l'impasse et l'épicerie, dont nous n'osions pas encore approcher, nous allions et venions, la main dans la main, en nous dandinant »[3]. Nul mot n'est nécessaire entre la petite créature et son créateur qui précise que « l'accord des cœurs, [les] dispensaient de ces paroles superflues qui eussent affaibli le sens de toutes ces choses si calmes, dont en [eux] la pénétration était favorisée par le silence »[4]. Leur « foi »[5] toute entière est tournée vers « la bienveillance du monde »[6] où la culpabilité d'abord ressentie s'est vue abolir par leur « innocence »[7]. On est bien là en Paradis, même si le Jardin des Maillet, de l'autre côté du mur, semble pour un temps échapper aux enfants de la nuit. Bosco, à travers Antonin,

[1] *Ibid.*, p.181.
[2] *Ibid.*, p.182.
[3] *Ibid.*, p.183.
[4] *Ibid.*, p.183.
[5] *Ibid.*, p.183.
[6] *Ibid.*, p.183.
[7] *Ibid.*, p.183.

livre alors l'idée centrale du roman et *a fortiori* de notre thèse : « C'est le temps d'élection de la promesse, l'âge d'or des fiançailles enfantines »[1].

Dès que l'âge d'or du double est nommé, le voici qui s'effondre au son de la « flûte » des rainettes qui offrent au lecteur attentif un bel écho des trois notes de flûte de Cyprien, dans les autres aventures enfantines. Le désir de trouver une rainette – c'est-à-dire de rejoindre le joueur de flûte – attire les enfants dans la direction du jardin de M. Maillet, mais il faut alors passer la « sinistre devanture »[2] de l'épicerie des deux bossus maléfiques. Leur présence angoissante sur le banc de la rue, dans l'ombre de la nuit, terrifie la fillette qui avance alors « en somnambule […] les yeux immobiles et comme fascinés »[3]. En cet instant de grand danger, Marie redevient une poupée mécanique, un masque vide d'âme : « Cette face frappée d'insensibilité n'exprimait plus rien »[4]. Une fois rentrés dans l'impasse, suite au péril des deux bossus sur le banc, Antonin veut quitter Marie avec tendresse, en lui prenant la main. Cependant « elle ne fit pas un geste. Je touchai seulement son bras. Il resta immobile » confie Antonin qui s'inquiète devant la réification de sa compagne. Ce soir-là, Marie disparait sous la tonnelle de son jardin en annonçant « Demain, on sera sage »[5]. Le texte alors, en une simple phrase, tranche dans le rêve et Antonin affirme : « Je ne devais plus jamais la revoir »[6]. La faute et la délation des deux bossus entraînent la punition suprême, la perte de l'autre intime, le retour à l'isolement d'une identité tronquée. Antonin et Marie viennent de choir du paradis retrouvé, « l'âge d'or des fiançailles enfantines ». L'androgynie s'achève et la culpabilité, la peine, le repentir envahissent le texte, comme lorsque Constantin s'était vu chassé de Belles-Tuiles.

Le jour de la disparition de Marie, Laïde « avait un air préoccupé qui ne lui était pas naturel »[7] et Antonin décèle là un premier signe de changement. Le soir promet les retrouvailles habituelles avec la fillette et Antonin se moque du souhait de Marie. Il affirme « sage ou non, je n'avais, en fait, qu'un plaisir, et c'était d'être avec Marie. Je m'en rendais parfaitement compte et, comme elle tardait à paraître, je fus pris d'une crainte subite. Allait-elle venir ?... »[8] Inquiet, l'enfant va jusqu'à appeler la fillette, mais en vain. L'enfant a si bien admis le plaisir d'être deux que le châtiment qui doit nécessairement punir la faute ne peut être que la solitude, violente et définitive. La maison de Marie ne renvoie nul écho à l'appel de l'enfant et retrouve

[1] *Ibid.*, p.184.
[2] *Ibid.*, p.185.
[3] *Ibid.*, p.186.
[4] *Ibid.*, p.186-187.
[5] *Ibid.*, p.189.
[6] *Ibid.*, p.189.
[7] *Ibid.*, p.190.
[8] *Ibid.*, p.190.

son état originel : « La maison était parfaitement close. »[1] Laïde, que tout avait tenu loin des enfantillages d'Antonin, sort au soir dans la ruelle pour dire à l'enfant « Il faut que ça finisse. Je ne veux plus te voir flâner contre ce mur »[2]. On notera alors que si les trois récits dont nous parcourons l'âge d'or et la chute diffèrent en bien des points, un aspect demeure identique au moment de perdre le double : les adultes jusqu'alors effacés interviennent dans le récit. Antonin comme Constantin subit de fait une délation, injuste, qui vient percer le monde jusqu'alors clos des ententes enfantines et secrètes. Alors que Laïde s'endort, Antonin emprunte les « pas de loup » communs à tout enfantin bosquien, pour « escalader la grille »[3] du domaine de Marie, bien que ces hauts « barreaux finissent en fer de lance »[4]. Nul besoin de préciser alors combien l'enfant bascule à nouveau dans un âge de fer dont on avait détaillé la violence et la solitude. La maison de Marie est vide et l'enfant doit à nouveau se contenter *d'imaginer*, à défaut de *raisonner*. La scène imaginaire du départ de Marie se déroule alors sous ses yeux. Le départ, l'éloignement, en fait la déchirure, fut décidée par grand-père et grand-mère bourrus et nerveux, pressés de quitter les lieux pour une autre ville. Devant ces faits imaginaires mais aux conséquences émotionnelles réelles, la souffrance emporte Antonin tout entier. L'enfant peine à comprendre cet événement obscur dont « la nature [lui] échappait »[5]. L'aube apporte à Antonin une connaissance confuse, dérobée aux adultes, à l'exacte manière de Constantin épiant les paroles de l'abbé Chichambre chez les Saturnin. Il apprend ainsi de la bouche de Laïde qu'on a « emmené » la petite voisine. Bénichat livrera à l'enfant, plus tard, que la faute en incombe aux « deux macaques »[6] malfaisants de l'épicerie : « - Hé oui, c'est eux. Ils vous ont vus. Et ils ont tout raconté à la vieille… »[7]. Antonin, victime des deux bossus – c'est en cela qu'ils le persécutèrent – comprend qu'il a fauté et que le châtiment n'est autre que la disparition de Marie. Cependant la faute n'est pas nommée et la peine en est plus forte :

> […] quel crime avions-nous commis pour qu'aussitôt elle m'eût enlevé Marie ?... Je cherchais en vain. Mais pour qu'ils eussent dénoncé notre promenade nocturne, il fallait bien que nous fussions en faute. […] de cette faute je ne doutais pas. Leur geste, je le sentais vil, mais ma culpabilité me semblait certaine. J'avais fait le mal ; cela était sûr. Mais quel mal. Qu'il fût grave, comment le nier, puisqu'il avait provoqué le départ de toute la famille

[1] *Ibid.*, p.191.
[2] *Ibid.*, p.191.
[3] *Ibid.*, p.193.
[4] *Ibid.*, p.193.
[5] *Ibid.*, p.194.
[6] *Ibid.*, p.196.
[7] *Ibid.*, p.196.

de Marie. […] Forcément, elle avait un nom – un nom détestable – du moment qu'on avait éloigné de moi, si rapidement, mon amie[1]…

Antonin comprend qu'en partant en silence, sans un mot, Marie s'était rangée au « parti des grandes personnes »[2], bonnes ou mauvaises. Cette trahison de la fillette confirme à Antonin la légitimité du châtiment : « Aussi, à ma douleur d'avoir perdu Marie, s'ajoutait le remords et le désespoir insensé d'avoir mérité de la perdre »[3]. Le temps réel s'empare à nouveau de l'enfant, qui compte les mois et raconte qu'Octobre le place dans une classe aux lourdes odeurs de « fer »[4]. Marie ne quitte pas sa pensée et l'enfant avoue « Je m'isolai donc, de nouveau, dans cet autre monde d'où avait disparu Marie ». Laïde un jour traite les deux bossus de « canailles »[5] et précise qu'ils ont fait du mal à Antonin, permettant ainsi à l'enfant d'envisager de leur part une « action abominable »[6] et injuste. Cette inversion des valeurs du bien et du mal – puisque le mal vient désormais des bossus, Antonin en est délesté – tient un rôle central dans le récit. Grâce à elle, la quête de Marie est rendue possible : « Obscurément, dès lors, ce que j'avais cru impeccablement juste, se troubla et perdit de sa pureté. Il fallait retrouver Marie et lui faire part de ma découverte. Elle me pardonnerait »[7]. Le pardon de Marie annonce la quête d'Antonin. Quelques lignes plus loin, le soulagement de l'enfant face à son crime devient plus évident encore : « Tout était devenu simple, facile : il suffisait de retrouver Marie. Le monde, de nouveau, s'illuminerait sur nous deux »[8]. Le dénouement tant espéré, l'absolution des péchés tient tout entier dans ce prénom, prémices d'une quête qui durera « toute ma vie », précise le petit pénitent.

3. La quête du double perdu.

L'Âne Culotte

La quête de Hyacinthe s'est désormais installée dans le quotidien de Constantin sous une forme d'abord passive ; celle de l'attente. Le désir de la retrouver est partout présent et, en son absence, c'est Noir-Asile, l'ancien refuge de la fillette, qui exerce un pouvoir d'attraction sur

[1] *Ibid.*, p.198.
[2] *Ibid.*, p.199.
[3] *Ibid.*, p.199.
[4] *Ibid.*, p.200.
[5] *Ibid.*, p.201.
[6] *Ibid.*, p.202.
[7] *Ibid.*, p.202.
[8] *Ibid.*, p.203.

Constantin : « je sentais aussi, mais obscurément, que cette cabane croulante contenait une active puissance de séduction »[1], et le narrateur précise à plusieurs reprises que son désir n'a pour l'instant qu'une seule forme, l'attente. À force d'attendre, une agitation profonde s'empare du garçon, prisonnier du désir de retrouver la figure perdue de l'*autre*.

> Je devins bientôt si nerveux que, si bien caché cependant et si loin des familiers de la maison, je m'imaginais quelquefois que l'on m'épiait. Je me disais : quelqu'un forcément va venir. […]
> - Du reste, pensais-je, ici n'est pas une vraie cachette, puisque Hyacinthe y est venue. Au fond de moi, cela voulait dire qu'elle pourrait y revenir encore et, plus profondément, qu'elle allait *apparaître* d'un moment à l'autre[2].

On reconnaît bien là que l'attente de Constantin est entièrement tournée vers la *réapparition* tant désirée du double, que la violence adulte a déjà anéantie plusieurs fois. Mais le pouvoir démiurgique de l'enfant touche à ses limites et, comme Pascalet dans le récit *Bargabot*, Constantin se trouve confronté à l'inefficacité de ses vœux. Il met en place un rituel, occupe à longueur de journée l'asile de Hyacinthe et se tient volontairement sur leurs lieux de rendez-vous sans parvenir, néanmoins, à la voir apparaître. L'attente est chaque jour plus ardente et le sentiment amoureux émerge finalement d'un tel manque affectif. « […] j'attendais et je souffrais qu'elle n'eût pas répondu plus tôt à cette attente »[3]. La frustration est, elle, au rendez-vous. Finalement, Constantin dévoile sa passion en reconnaissant que Hyacinthe est profondément « associée à [ses] secrets d'enfant et liée aux puissances obscures. Je l'aimais »[4]. conclut-il. Ce sentiment fort le pousse à se cacher mieux encore et recommencer une attente « chargé[e] de désirs et d'espoirs »[5]. La longue attente reste infructueuse : « Hyacinthe restait invisible »[6]. Cependant, un autre enchantement semble s'être éteint : celui de l'âne Culotte, redevenu un âne comme tous les autres et hébergé en secret à Noir-Asile par Grand-père Saturnin. Ce phénomène de réalité, qui vient stopper la rêverie du paradis, met l'enfant au désespoir. Mais cette fois, son désespoir est entendu et voici qu'à minuit on gratte à sa porte. Hyacinthe est de retour et, prenant la main de l'enfant, l'entraîne avec elle[7]. La fillette miraculeusement apparue emmène Constantin vers le cyprès, celui de leurs rendez-vous secrets,

[1] *L'Âne Culotte*, p.119.
[2] *Ibid.*, p.120. C'est nous qui soulignons.
[3] *Ibid.*, p.120.
[4] *Ibid.*, p.120.
[5] *Ibid.*, p.120.
[6] *Ibid.*, p.124.
[7] « Elle me prit la main […] Suis-moi, me dit-elle. » p.125.

et se blottit contre Constantin. La tête posée sur son épaule, elle avoue sa « peur »[1]. L'événement est de taille ; jusqu'alors, aucun contact physique n'avait jamais eu lieu entre les deux enfants. Cependant, un aveu plus saisissant encore va suivre : « - Pourquoi tu y allais, toi, tous les jours, à Noir-Asile ? me dit-elle »[2]. Aussi sommes-nous désormais assurés que Hyacinthe est bel et bien une présence, imaginaire et immatérielle, qui suit pas à pas les déambulations du jeune garçon. Hyacinthe avoue se trouver « toutes les nuits »[3] à Noir-Asile et sa peur, ce soir-là, est liée à la présence d'un « homme »[4] qui rôde là depuis que l'âne Culotte a été recueilli. Bien sûr, il s'agit de Cyprien, qu'Anselme et Saturnin ont dépossédé de son âne enchanté mais pis encore, de son roseau magique, celui qui ensorcelle les bêtes et les enfants[5]. La fillette, et cela ne nous étonnera pas, veut « savoir qui c'est »[6]. La *libido sciendi* de la figure féminine va finalement basculer le récit dans la perte, cette fois définitive, et entraîner Constantin dans la quête amoureuse vers laquelle tout le récit semble tendre. Juste avant la déchirure, le petit couple se tient plus uni charnellement qu'il ne l'a jamais été, et marche « main dans la main »[7] avant de s'allonger « dans les hautes touffes d'herbe, derrière un genêt »[8]. Le désir de savoir ne se trouve pas assouvi et Hyacinthe décide alors de leur retour sur les hauteurs du Paradis : « Demain, me murmura-t-elle, il faudra que nous montions, tous les deux, à Belles-Tuiles. Je viendrai te chercher »[9]. La fillette qui mène l'aventure se tient « serrée contre » Constantin et cependant les traits de son visage restent indistincts : « à peine une blancheur »[10]. Le rapprochement amoureux ne comble pas tout à fait l'immatérialité de ce compagnon de songe. Ensemble, les deux enfants vont découvrir l' « étrange désolation » de Belles-Tuiles, ravagé par les flammes. Les plantes et les bêtes ont déserté le lieu, « les amandiers étaient morts »[11]. L'entreprise de recréation de Cyprien a totalement avorté et l'on suppose le vieil homme, bientôt coutumier du fait, d'avoir lui-même réduit en cendres ce premier Jardin. Les enfants fouillent la demeure abandonnée du vieux mage et s'y tiennent « serrés follement l'un contre l'autre »[12]. De retour au village à la nuit tombée, « Hyacinthe disparut. Elle se défit dans la pénombre par

[1] *Ibid.*, p.125.
[2] *Ibid.*, p.126.
[3] *Ibid.*, p.126.
[4] *Ibid.*, p.126.
[5] La référence au joueur de flûte de Hamelin est évidente et sera effective lors de l'enlèvement de Hyacinthe qui se fera, on le verra, au son de la flûte retrouvée.
[6] *Ibid.*, p.126.
[7] *Ibid.*, p.127.
[8] *Ibid.*, p.127.
[9] *Ibid.*, p.128.
[10] *Ibid.*, p.128.
[11] *Ibid.*, p.129.
[12] *Ibid.*, p.130.

enchantement, comme toujours, presque sous mes yeux »[1], précise le narrateur. La fillette reste « invisible » pendant trois jours, alors qu'Anselme cache toujours dans sa chambre la flûte enchantée de Cyprien. Les Caraques, soupçonnés « d'enlever les enfants »[2] s'installent alors au village. On les voit faire « danser un ours »[3] et Hyacinthe, fascinée, veut les suivre. La scène est d'importance tant elle annonce la scène du campement de Caraques dans le récit *L'Enfant et la rivière*. La fillette en haillon qui dort près d'un ours apprivoisé ne pourra être que Hyacinthe, après son enlèvement. Pour l'heure, on gronde Hyacinthe qui renonce à suivre les Caraques. L'ensorcellement de Hyacinthe n'attendait cependant que la venue des Caraques pour se mettre en branle et Constantin surprend alors la fillette dans la chambre d'Anselme, dérobant la flûte magique de Cyprien. À Noir-Asile où l'enfant a discrètement suivi Hyacinthe, on ne distingue rien, si ce n'est une présence :

> Qui donc rôdait autour de moi ? Était-ce la bête, l'enfant, ou quelque autre coureur de nuit ? Je cherchais Hyacinthe et cependant je me sentais observé par d'autres yeux[4].

Dans la nuit, Constantin distingue finalement « deux ombres »[5] dont l'une, petite, ne peut correspondre qu'à Hyacinthe. On assiste alors à la soumission de la fillette, exploitée par le mage pour retrouver son bien. Il la dirige à l'aide d'un seul roseau, dont il tire un son proche de l' « appel du crapaud »[6]. Grâce à cela, Constantin comprend l'emprise terrible du mage sur la fillette : « Je compris tout à coup qu'elle ne pouvait pas s'échapper. Il l'avait enchantée comme une bête »[7]. La scène de rapt s'ouvre alors, sous les yeux horrifiés de Constantin qui, passif, ne fait rien pour délivrer la fillette. Au reste, qu'aurait-il pu faire ? Son immobilité même provient peut-être d'un sortilège de Cyprien. Le narrateur entend Hyacinthe pleurer et l' « appel[er] doucement »[8] mais reste « fou », brisé : « Je ne bougeai pas »[9]. Voici une incapacité à agir et une culpabilité qui pèseront lourd dans l'ardent désir de retrouver Hyacinthe. La scène amplifie la violence du rapt :

> C'est alors que monta de la prairie le premier appel, ce souffle… Pur soupir du roseau magique, à peine distinct du silence, et doux comme un appel de crapaud à la lune… Hyacinthe se rua contre le pilier, l'enlaça sauvagement, de sa bouche se collait à la pierre.

[1] *Ibid.*, p.130.
[2] *Ibid.*, p.133.
[3] *Ibid.*, p.133.
[4] *Ibid.*, p.136.
[5] *Ibid.*, p.137.
[6] *Ibid.*, p.137.
[7] *Ibid.*, p.138.
[8] *Ibid.*, p.138.
[9] *Ibid.*, p.138.

> Elle gémissait et sa voix tout à coup devenait un râle. Elle semblait ivre, en proies aux démons opposés de la magie et de l'amour, pantelante. Elle tomba[1].

On remarque ici combien la fillette lutte, corps et âme, pour échapper au sortilège qui le sépare de son petit maître. L'*amour* cherche désespérément à s'opposer à la *magie*. Et l'on se souvient que le mage, justement, ne sait pas aimer. Incapable de dominer le sortilège, et privée du soutien de Constantin pourtant tout proche, la fillette tombe inanimée :

> Dans l'herbe, étendu de tout son long, son corps tressautait. Je m'agenouillai près d'elle. Elle me parut évanouie. Je n'osai la toucher. Ce corps frémissant me faisait peur[2].

L'enfant retrouve ses esprits un bref instant et décide de chercher de l'aide auprès d'Anselme. Ce faisant, il abandonne Hyacinthe à son linceul d'herbe et de pénombre et s'endort dans la cabane du berger ! La sentence est sans appel : « On ne retrouva jamais Hyacinthe »[3], pas plus que l'âne, que son maître a repris. On cherche alors du côté des nomades mais « Personne ne les avait aperçus. Cela tenait du prodige. Ils s'étaient évanouis »[4]. Le « regret »[5] et l' « horreur »[6] envahissent alors l'enfant, le poussant dans sa quête. Constantin déambule sans « surveillance visible »[7] et suppose : « Peut-être pensait-on que Hyacinthe partie, moi, je ne risquais plus aucun danger »[8]. Cette hypothèse très sensée rappelle qu'au début du récit, nul Caraque voleur d'enfants n'inquiétait les entités parentales pourtant folles d'inquiétude. Hyacinthe seule, et son compagnonnage étrange avec Constantin nourrissaient des craintes et justifiaient les exils imposés à l'enfant. Il serait donc sensiblement logique que la disparition définitive de la fillette rassérène tout le monde. Désœuvré, l'enfant confesse toute l'histoire à l'abbé Chichambre qui conclut le récit de Constantin en ces termes : « Quant au Paradis, me dit-il, tu ne le trouveras qu'au Ciel »[9]. L'enfant est ainsi amené à renoncer à l'âge d'or et à l'identité androgyne, qui ne sont définitivement pas de ce monde. Mais, a-t-on jamais vu un enfant bosquien accepter pareille réalité, grise et rugueuse ? Renoncer à Hyacinthe est strictement impossible et les mots de Chichambre invitent au contraire à chercher « toute la vie ». Et si le récit de Constantin s'achève ici, c'est que s'ouvre, en fin de récit, les pages du

[1] *Ibid.*, p.138-139.
[2] *Ibid.*, p.139.
[3] *Ibid.*, p.139.
[4] *Ibid.*, p.140.
[5] *Ibid.*, p.141.
[6] *Ibid.*, p.141.
[7] *Ibid.*, p.142.
[8] *Ibid.*, p.142.
[9] *Ibid.*, p.144.

« Journal de Cyprien »[1]. Ce journal tient mal ses alléchantes promesses et n'offre que peu d'informations sur le déroulement de l'aventure. Il s'agit davantage de « notes mutilées »[2] plutôt que d'un récit structuré. On y découvre en partie les desseins sacrilèges de Cyprien et son amour obscur pour le jeune Constantin. Une fois « Fleuriade » jailli de la roche[3], sur les hauteurs, le mage comprend qu'il faudra un « Dieu »[4] pour « garder la porte du Jardin »[5], et ce dieu, ce sera l'enfant. Dès lors, le désir sacrilège de Cyprien se tourne sur Constantin, victime d'un rêve adulte qui n'est définitivement pas le sien !

> Ah ! Cet enfant du pont, qu'il vienne ! Je le veux ! J'irai lui ouvrir le jardin, je lui livrerai l'amitié des bêtes. Un jour, peut-être lui léguerai-je les Pouvoirs, le Souffle juste ; et il t'agrandira, Promesse[6] !

La passion obscure du mage pour l'enfant va croissant et l'abbé Chichambre, qui annote longtemps après les faits le journal du vieux mage, s'inquiète des terribles retombées de ce drame pour Constantin et offre cette très belle conclusion à la folie des hommes :

> Mais Constantin ? Je crains qu'il n'ait pu oublier, que jamais il n'oublie. Ce souvenir marquera-t-il tragiquement sa vie ? Car il a été pris directement : *il a vu*. Quand je relis ce qui est écrit ci-dessus dans le journal, un trouble me saisit l'âme. N'était-ce pas, lui (l'enfant), le vrai Paradis ? Cette idée m'épouvante[7].

L'idée est effectivement épouvantable mais sinuait depuis l'aube du récit. S'il s'agit bien d'un drame, un autre aspect nous interpelle ici : Constantin, victime de la folie de Cyprien, cherchera Hyacinthe toute sa vie. La suite du journal de Cyprien révèle que le mage regrette d'avoir chassé Constantin du Paradis et explique que c'est pour reconquérir l'enfant élu qu'il vole Hyacinthe. Selon notre optique, une question se pose alors. Cyprien est-il assez sorcier pour avoir enlevé le compagnon imaginaire de l'enfant, son double féminin, pour reconstruire le couple originel du Jardin prélapsaire ? Le mage, qui ne possède pas encore l'enfant élu, précise « […] j'ai besoin d'innocence. Car le paradis, le jardin, n'est-ce pas avant tout, autour de nous, étendue d'innocence et, en nous, amour frais ?... […] Je sens que j'ai besoin d'un appui

[1] Le journal de Cyprien s'ouvre à la page 145 et précède les exégèses de l'abbé Chichambre et de Constantin lui-même, 23 ans après les faits.
[2] *Ibid.*, p.148.
[3] « le paradis est sous terre, le vieux jardin d'Adam, englouti après le péché, intact. Depuis des milliers d'années partout, de la pointe des arbres, il travaille l'argile humaine, sans réussir à la briser. J'ai dégagé ses hautes branches, ici, dans le verger de Fleuriade. Il a jailli. » écrit Cyprien, p.167.
[4] *Ibid.*, p.161.
[5] *Ibid.*, p.161.
[6] *Ibid.*, p.168.
[7] *Ibid.*, p.180.

de jeunesse »[1]. Et c'est Constantin, encore retenu par le pont de La Gayolle, que le mage ne quitte pas des yeux. Le malaise s'installe définitivement, à la lecture du désir de Cyprien : « Je suis triste. Il me faut l'enfant »[2], dit-il avant de répéter, quelques jours plus tard « Il me faut l'enfant ». Cyprien est littéralement obsédé et voici le portrait qu'il dresse de son petit élu :

> Il peut avoir une douzaine d'années ; mais déjà grand et fort. Un petit air sauvage. Son visage est court, fermé. Tout y décèle la passion. Parfois il se crispe, comme griffé par une souffrance intérieure ; et puis il se détend naïvement. Entre les yeux et la petite bouche pure, flotte une puissance animale. Elle m'a frappé. Elle apparaît quand la figure est immobile. Un sang noir. Je connais ce sang, le mien. Il coule aussi dans le corps des bêtes[3].

La pure innocence dont souhaite s'emparer le mage est, à l'image des bêtes dont Constantin partagerait le sang noir et sauvage, un *objet de désir* pour Cyprien qui désire les posséder tous, les dominer, les faire siens. Les Maîtres Mots doivent asservir le petit dieu de ce paradis sacrilège. Pauvre Constantin. Les mots de Cyprien ont vraiment de quoi épouvanter l'abbé Chichambre qui a tant défendu Cyprien :

> Cette petite bête humaine, puis-je l'attirer de la sorte ? Faire agir les Mots, le Ton juste, la Musique peut-être ? Ai-je le droit de l'asservir ? Je l'aime, je le sens ; c'est une chose tiède et dure, délicate et terrible, insoumise et fidèle[4].

Et lorsqu'il doute de la fidélité de Constantin, le voici qui le compare au serpent, sa bête la plus fabuleuse et la plus soumise : « Mais y a-t-il un fils de l'homme qui soit aussi pur qu'un serpent ? Et cependant elle est là, l'innocence encore intacte »[5].

Cyprien fait bien de préciser que l'innocence de Constantin est *encore* intacte, mais pour combien de temps ? C'est la violence adulte qui en ternira la « pureté » et l'acte sacrilège de Constantin, portant la main sur le paradis des amandiers en fleurs, se trouve largement relativisé ici. On le comprend, Constantin est exclu du paradis pour avoir fait preuve d'infidélité aux desseins de Cyprien. La leçon, durement apprise par l'enfant – « on ne touche pas au paradis » – mériterait d'être retournée contre Cyprien lui-même qui a fait de l'enfant son paradis : « on ne touche pas aux enfants, à l'enfance », cette main-là est la seule coupable. La folie de Cyprien ne trouve guère de repos et son journal précise encore « J'ai passé la nuit dans l'angoisse. L'image de l'enfant ne m'a pas quitté. Tout le temps, je revoyais, devant moi, sa petite figure

[1] *Ibid.*, p.182.
[2] *Ibid.*, p.184.
[3] *Ibid.*, p.184.
[4] *Ibid.*, p.185.
[5] *Ibid.*, p.185.

sérieuse du pont de la Gayolle »[1]. Ce jour-là, à la date du 16 juillet, la décision fatale est prise et l'âne enchanté ira emporter Constantin dans le Quartier de Sagesse :

> J'ai besoin de l'enfant. Je lui léguerai tout. C'en est fait. Il viendra. Plus cure de ces vains scrupules. Le parti, je l'ai pris. Ma vieille âme sauvage tremble de désir[2].

Le sort en est donc jeté, le dimanche des Rameaux scellera le destin de Constantin. Cependant, après cette ascension enchantée à Belles-Tuiles, Constantin ne remonte pas assez rapidement au paradis, et ce n'est pas du goût du vieux mage qui tremble de désir en attendant son élu qu'il imagine « là, seul, devant [lui], possédé ! »[3] Le journal de Cyprien s'achève le soir de la venue sacrilège de Constantin au Paradis. C'est Constantin, qui annote le journal après l'abbé Chichambre, qui referme ce long récit faussement lumineux, où les ténèbres ont sans cesse menacé l'enfance. En relisant les notes de l'abbé Chichambre, Constantin comprend que les deux hommes étaient de mèche. Au moins l'abbé avait-il saisi l'entreprise de Cyprien sans en arrêter le cours, puisqu'il précise que le paradis de Cyprien était bien destiné à Constantin dont il était « l'espoir et le futur maître »[4]. Douloureux espoir. Cyprien aurait violemment souffert du départ de l'enfant à Costebelle. La trahison de Constantin aurait immédiatement déclenché le meurtre du renard puisque « tout à coup [Cyprien] s'est senti seul et pour jamais »[5]. Chichambre, étonnamment compréhensif, souligne son amour pour Cyprien et imagine « la violence de son désespoir »[6]. Constantin est bel et bien un enfant qui malheureusement circule entre les désirs de deux hommes qui, chacun à sa manière, se prend pour dieu. Chichambre précise néanmoins, dans une note qu'il ajoute au journal de Cyprien, que la capture de Hyacinthe était effectivement liée à une nouvelle tentative de recréation du Jardin : « S'il avait détruit Fleuriade, il n'avait pas renoncé à l'idée de son Paradis. Sinon, eût-il ravi Hyacinthe ? »[7] Pour attirer à nouveau Constantin à lui, il a capturé la fillette qui le dédoublait et qui retenait tout l'amour du garçon. Or Cyprien n'aime que l'enfant « mâle »[8] pour qui il aurait « un respect presque religieux »[9], oui, presque… Chichambre précise : « Il aimait Constantin. Il n'aimait pas Hyacinthe »[10]. Quel que soit le penchant de Cyprien, c'est toute l'enfance qui est menacée par

[1] *Ibid.*, p.185.
[2] *Ibid.*, p.186.
[3] *Ibid.*, p.191.
[4] *Ibid.*, p.201.
[5] *Ibid.*, p.205.
[6] *Ibid.*, p.205.
[7] *Ibid.*, p.206.
[8] *Ibid.*, p.206.
[9] *Ibid.*, p.206
[10] *Ibid.*, p.206.

sa terrible entreprise. Hyacinthe y laissera son âme et Constantin, lecteur de ces pages épouvantables et fascinantes vingt-trois ans après les faits[1], n'a toujours pas renoncé à sauver la fillette de son cœur. On retrouvera Constantin et sa longue quête amoureuse en filigrane des récits dédiés à l'histoire de la fillette : *Hyacinthe* et *Le Jardin d'Hyacinthe*.

Mon Compagnon de songes

Pascalet, qui a perdu sans frémir la fillette qui occupait et partageait jusqu'ici ses rêveries, se trouve désormais dans l'attente de retrouver Gatzo. Le narrateur va jusqu'à insinuer que le songe construit avec Balbine ne menait qu'à retrouver la rêverie des eaux premières, celles dans lesquelles il « [se] complai[t] »[2], dit-il. L' « escapade d'enfant sur les eaux », qu'il fit aux côtés de Gatzo s'accorde, affirme-t-il, « avec [son] aventure nouvelle »[3] qui l'a emporté sur les hauteurs de Roqueselve. La quête de Pascalet est donc irrévocablement tournée vers Gatzo, bien que le récit ait pris le parti trompeur d'emprunter d'abord d'autres voies. Le basculement est ici définitif : « A partir de ce moment-là, ce n'est plus sur notre maison ni sur les miens que j'ai dirigé ma pensée, mais vers cette escapade »[4]. Il est amusant de noter avec quelle facilité les aventures imbriquées et mystérieuses de Mathias, d'Hortense et de la maison Lopy disparaissent aussi facilement qu'elles étaient nées, pour faire place à un retour en enfance rêvée. Cette enfance auprès de Gatzo garde sur l'enfant « une saisissante force de fascination »[5], et l'on comprend que l'enfant sauvage et le temps sacré des eaux-dormantes constituent la seule quête intime et profonde de Pascalet. La seule différence avec le narrateur inchangé des précédents récits, c'est l'incorporation de la figure de Hyacinthe, qui fut jusque-là tellement rejetée par Pascalet. Néanmoins, nous insistons sur ce fait, ce n'est pas pour embrasser cette quête du féminin absolu que Pascalet convoque la fillette, mais pour faire renaître le garçon sauvage qui a dédié sa vie à la sauver. La quête de Pascalet est aussi puissante et irrévocable que celles que mènent, pour des fillettes, Constantin et Antonin. L'oubli, le renoncement y sont impossibles :

> A cette puissance je résistais mal, car ce n'est pas la puissance d'un autre. C'est moi-même qui suis cette puissance. C'est ma mémoire. Elle se lève et m'envahit… Or, elle venait de

[1] A la page 147 Constantin précise « ce cahier rouge […] m'échut vingt-trois ans plus tard ». Il constitue un héritage, cédé par l'abbé Chichambre à sa mort. On comprend d'ailleurs qui ne l'ait pas cédé de son vivant.
[2] *Mon Compagnon de songes*, p.226.
[3] *Ibid.*, p.227.
[4] *Ibid.*, p.227.
[5] *Ibid.*, p.227.

> revivre. Tout à coup devant moi avec une extraordinaire évidence elle m'offrait des souvenirs, et quels souvenirs ! Les plus dramatiques et les plus enivrants de mon enfance… Gatzo et la rivière[1] […]

Le lecteur supposera aisément que Pascalet ne souhaite en aucun cas résister à pareil envahissement du rêve ; sa nature profonde, on le sait, y est fortement attachée. La mémoire puissante dont parle Pascalet est celle-là même qui permet non pas de se souvenir, mais de revivre : « Tout cela pourtant je l'avais vu… Je l'avais si bien vu que je le revoyais, que je le revivais encore… »[2] Aussi est-ce tout naturellement que Gatzo est rappelé à la vie et parcourra bientôt le jardin fabuleux de Roqueselve, puisqu'il suffit à Pascalet de revoir pour revivre. Cet accès à l'autre intime, à l'enfance du double, semble beaucoup plus aisé pour Pascalet que pour Antonin et Constantin qui restent de nombreuses années – voire toute une vie – frustrés, esseulés, endeuillés. Cependant, cet accès à l'autre intime a aussi ses limites et ses frustrations. Car lorsque Pascalet convoque Gatzo dans ce texte, aucune réunification de leurs deux êtres n'est jamais possible. On le comprendra facilement, une quête n'a de valeur – en tout cas littéraire – que lorsque l'objet qu'elle poursuit reste insaisissable. Il suffit de songer à Perceval…

Pascalet a beau s'avancer et assurer : « Gatzo sans doute n'était pas loin »[3], le double sauvage restera si bien à distance qu'aucun contact, aucun échange verbal n'aura lieu entre eux. Balbine est, de fait, la grande oubliée de cette quête du double que poursuit Pascalet, et s'en trouve peinée, voire irritée. Elle revient chahuter Pascalet sous la forme d'une « hallucination »[4]. Dressée sur le seuil de la chambre à coucher, sans oser entrer – comme Hyacinthe devant la chambre de Constantin ! – Balbine tient ces propos à l'enfant qui l'a créée et délaissée :

> - Maintenant, monsieur Pascalet, moi, je regrette nos petites habitudes, et le banc de pierre où nous nous tenions si longtemps, où on se cachait… Et puis souvenez-vous comme nous nous parlions pour qu'on ne nous entende pas…. Si doucement qu'il fallait presque deviner chaque parole… J'avais peur et c'était bon d'avoir peur… Vous aussi, n'est-ce pas ? vous aviez peur et vous preniez du plaisir[5] ?

[1] *Ibid.*, p.228-229.
[2] *Ibid.*, p.229.
[3] *Ibid.*, p.229.
[4] *Ibid.*, p.232.
[5] *Ibid.*, p.232-233.

Tentative désespérée de retrouvailles amoureuses qui restera infructueuse. Pascalet en est si profondément incapable qu'il ne parvient pas à répondre à la fillette, qui, avant de *disparaître*, prononce ces derniers mots :

> - Vous ne m'avez pas demandé pourquoi je suis venue… Il vaut mieux peut-être… Et si ça vous étonne, dites-vous bien que c'était seulement pour vous revoir[1]…

Pascalet est si définitivement hermétique à la sensualité de ce compagnonnage qui a pris fin pour lui dès l'entrée de Roqueselve qu'il précise, indifférent : « J'ai d'ailleurs oublié quelques-unes de ses paroles, surtout à la fin »[2]. On ne peut plus en douter : rien ne détournera le cœur de Pascalet de son ami Gatzo, pas même une fillette si tendre et si entière. Pascalet comprend que sa vision de Balbine était « un adieu »[3], l'exact adieu qu'il lui est impossible de faire à Gatzo, pourtant si distant. L'enfant qui n'ose plus approcher son double sauvage tient encore nombre de propos admirateurs sur son compte ; il le décrit « courageux »[4], « habile »[5], « têtu »[6], et le texte ne manque pas de le présenter capable d' « escalader la muraille qui tombe à pic sur le ravin »[7], au fond du jardin. Ces capacités, ces qualités qui semblent manquer à Pascalet continuent de glorifier un double sauvage qui, lui, n'a besoin de personne pour dépasser un mur invraisemblablement haut et dangereux. On tient là l'image antithétique de la fugue de Pascalet, hors du jardin des Lopy.

Le narrateur reprendra finalement la route du Mas-du-Gage sans s'unir à son double, qu'il laisse à sa propre quête, qu'il laisse à l'âme de Hyacinthe. Il ne faut pas s'y méprendre, il ne s'agit pas là d'un adieu véritable. L'enfant sauvage suit irrévocablement les pas de Pascalet qui, lorsqu'il échappe au péril des flammes[8] et se trouve hébergé chez l'habitant, dans la vallée de Roqueselve, se retrouve miraculeusement sous le même toit que Gatzo, sans oser franchir le seuil :

> Il ne se résignerait pas, j'en étais sûr. Nulle amitié, même la mienne ne serait capable de le retenir et de l'apaiser. Lui seul pouvait inventer son salut. Mais quel salut ?... Je ne voulais

[1] *Ibid.*, p.233.
[2] *Ibid.*, p.233.
[3] *Ibid.*, p.233.
[4] *Ibid.*, p.244.
[5] *Ibid.*, p.244.
[6] *Ibid.*, p.244.
[7] *Ibid.*, p.244.
[8] Roqueselve est-il promis à la destruction par le feu, comme jadis Fleuriade à Belles-Tuiles ?

> pas le revoir. C'eût été inutile. Je le savais. […] D'ailleurs, je craignais de ne plus retrouver le même compagnon[1].

Balbine, Pascalet et Gatzo forment ensemble une chaîne de mal-aimés qui pourrait évoquer la chanson d'Apollinaire, qui raconte d'ailleurs si bien « l'ombre » d'un amour au « regard d'inhumaine »[2]. Pour notre propos, ces entrelacs montrent surtout combien, tout comme Antonin ou Constantin, Pascalet semble destiné à chercher toute sa vie.

Antonin

« Et j'ai cherché toute ma vie »[3]. Ce sont ces mots d'Antonin qui inaugurent, à l'exact milieu du récit, la quête du jeune garçon vers Almuradiel et la figure retrouvée de Marie. Le récit anticipe la durée proprement infinie de la quête amoureuse. Pour l'heure, Antonin est encore accueilli par les Bénichat, dans l'Impasse Taillefer. L'enfance ferreuse reprend ses droits sur l'enfant qui rêvera bientôt de sauver Laïde de ses dettes chez les affreux bossus de l'épicerie. Le souvenir de la petite Marie ne manque pas de tourmenter un narrateur rendu aux dures réalités de la vie :

> Mais tant de choses me serraient le cœur ! La disparition de Marie, la méchanceté des bossus, le danger suspendu sur la pauvre Laïde, l'éloignement des miens, le souvenir de la maison paternelle, perdue à l'entrée de l'hiver, au milieu des champs[4].

La situation familiale et psychique de l'enfant redevient exactement celle qu'elle avait été avant la création de la petite Marie, cependant la fillette disparue nourrit à son tour le désespoir d'Antonin. Les Bénichat, soucieux du bien-être d'Antonin, voient l'enfant morose et taciturne. On décide donc, à la Noël, que l'enfant irait voir le pont, accompagné de Bénichat, entre hommes. Voici que ce pont réactive les rêveries de l'enfant et lui offre une nouvelle frontière à franchir, ainsi qu'un au-delà où placer tous ses désirs, un ailleurs où revoir Marie. « Je savais un peu ce qu'était ce pont, le grand pont du chemin de fer sur la Durance »[5]. Le lieu ne pouvait pas mieux concentrer les réalités et les rêveries de l'enfant, et figure bien cet entre-deux limitrophe qui, s'il évoque majestueusement les difficultés de l'âge de fer, enjambe aussi une « grande et puissante rivière »[6], s'il nous est permis d'emprunter les mots de Pascalet. Le pont du chemin de fer n'enjambe pas n'importe quel cours d'eau et définit par avance le lieu des

[1] *Ibid.*, p.266.
[2] Guillaume Apollinaire, *La Chanson du Mal-aimé*, publié dans Le Mercure de France, 1 mai 1909.
[3] *Antonin*, p.203.
[4] *Ibid.*, p.213.
[5] *Ibid.*, p.215.
[6] *L'Enfant et la rivière*, p.14.

futures rêveries d'Antonin. C'est ce pont qui, dès lors, devra être dépassé. La neige tombe drue en cette nuit de décembre où Bénichat et l'enfant vont se perdre ; « Pas de boussole, pas d'étoile, rien ! »[1], si ce n'est une belle frousse et une nuit initiatique comme les récits bosquiens en proposent parfois. On songe bien évidemment à Martial se perdant dans la tempête de neige qui, le soir de la Noël, s'abat sur La Redousse, et lui permet de renaître sur sa page blanche. Se perdre sous la neige avec Bénichat, massif et formidable, offre à l'enfant une véritable aventure où déjà se dessinent un « naufrage »[2], un cap, une île … Le périple comporte même le péril de mort, et c'est le vieux curé du village mort de froid et d'inanition que rencontrent finalement le garçon et son père adoptif. D'un anticléricalisme virulent, Bénichat se recueille pourtant avec l'enfant devant le pauvre homme qui « a trompé son monde »[3] en cachant sa bonne âme ! Par malheur, la neige et sa lourde tempête rendirent l'enfant gravement malade. C'est ainsi que s'achève l'exil chez les Bénichat et que s'ouvre une ère meilleure, comme le titre du chapitre le laisse augurer : « Monsieur Maillet »[4]. L'âge de fer de l'Impasse Taillefer prend fin pour l'enfant qui passe enfin le mur, recueilli cette fois-ci par le couple du paradis imaginé par Marie ! Les parents d'Antonin n'eurent pas le cœur, après la terrible maladie de l'enfant qui le fit approcher des « confins de la vie et de la mort »[5], de le replacer chez les Bénichat et lui offrent le luxe tant désiré de la demeure Maillet : « Le paradis s'ouvrait à moi. J'étais au-delà du mur »[6], précise Antonin. L'âge d'or de la pension Maillet a de quoi faire rêver tant il reprend et complète le rêve paradisiaque mené jadis avec Marie. Cependant, la fillette vient à manquer cruellement à l'enfant qui ne trouve finalement pas d'intérêt à ce paradis solitaire. La quête du double rêvé ne s'achève donc pas, et reprend plus vivement encore dans le Jardin de l' « au-delà du mur ».

> Dès qu'on m'eut annoncé la grande nouvelle, je vis le mur. Et je ne le vis pas du côté de l'impasse, noir, triste, décrépi. Je le vis tel qu'il se dressait, face au jardin, chez M. Maillet, blanc, fleuri, et en plein soleil. Le mur rêvé ! Je m'en promettais de bien grandes joies[7] […]

[1] *Ibid.*, p.230.
[2] *Ibid.*, p.231.
[3] *Ibid.*, p.247.
[4] *Ibid.*, p.275.
[5] *Ibid.*, p.277.
[6] *Ibid.*, p.283.
[7] *Ibid.*, p.283.

Et pourtant, malgré les délices de ce paradis qui offre à l'enfant une famille – et donc une lignée – quasi divine[1], c'est Marie, toujours, qui obsède. La « voluptueuse »[2] et sensuelle Madame Maillet et l'orgue somptueux dont joue divinement M. Maillet n'y changent rien. Nous passons donc rapidement sur les événements heureux de la pension Maillet pour y appréhender un désir nommé Marie. La rêverie reprend et nous citons dans son entier le passage rêvé du retour de Marie, si délicatement symbolique.

> C'est alors que Marie, honteuse de sa fuite, - car elle avait fui, c'était sûr, - revenue dans l'impasse, par-dessus la crête du mur, m'appellerait. *Ce serait le soir, comme d'habitude*. […] Sa voix se ferait douce, et même de plus en plus douce, à mesure que l'ombre tomberait. Alors je jetterais, par-dessus le mur, une corde, et je la tirerais avec une grande prudence. Marie, arrivée sur le faîte, pousserait un soupir et dirait : « Antonin, regarde, je suis maintenant plus grande que toi. » Je ne répondrais rien et elle descendrait à travers la glycine et le lierre, sans me voir, avec une étrange intrépidité. « Je me suis toute égratignée à tes épines, me murmurerait-elle, en m'embrassant. Et c'est pour toi ! » Je n'aurais qu'à la croire… Et comment en douter[3] ?

Il est important de noter ici combien « l'au-delà du mur », quel que soit le point de vue infernal ou paradisiaque d'où l'enfant se place, reste la grande chimère, le désir profond. Car chez les Maillet, c'est à l'impasse, qui promet Marie, qu'Antonin rêve. Et quel rêve ! Marie passerait enfin le faîte du mur pour se glisser dans les bras symboliquement épineux d'Antonin, en une scène éminemment sexuelle ; L'androgynie primordiale a été rompue par l'hubris des deux enfants, mais dès lors, c'est la mythologie amoureuse – et ses nombreuses images érotiques – qui s'emparent de leur couple. La glycine et le lierre ont fait couler le sang de cet hymen fantasmé et, désormais, la quête de la petite Marie prend les couleurs de la quête amoureuse, significative d'une posture psychique plus avancée encore.

Nous le notions par ailleurs, le paradis chez Bosco n'est pas un ailleurs lointain, exotique, introuvable. Il se situe toujours à portée de regard ou de fugue pédestre, c'est un lieu limitrophe.

[1] Le couple Maillet représente clairement les parents idéaux pour l'enfant qui fabule et décrit volontiers l'or dont se pare le nouveau père de substitution. On est bien ici en un âge d'or revendiqué : « Il prenait sa grosse montre, une montre en or, attachée au gilet par une chaîne, en or, elle aussi, comme le lorgnon et le porte-mine. J'admirais tant d'or et M. Maillet, qui en était l'opulent possesseur. Tout en lui respirait la vie bien réglée, un peu douillette, calme, confortable. Il vous rassurait. » (p.288.) L'enfant se trouve bien loin, en effet, de l'âge de fer – pourtant limitrophe – qui l'avait conduit chez de pauvres cheminots. Chez les Maillet, Antonin reçoit, de surcroit, de « réelles marques d'affection » (p.297.)

[2] *Ibid.*, p.307.

[3] *Ibid.*, p.283-284. C'est nous qui soulignons.

Antonin, à plusieurs reprises, tient des propos exaltés dont nous relevons ici le plus criant des exemples :

> J'étais sorti du monde noir, charbonneux, misérable de l'impasse, pour entrer au royaume des fleurs, des beaux arbres, de la vie riante et de la musique. Un paradis !... Et cependant mon paradis de délices n'était-il pas contigu à ces lieux de relégation, odieux et secrètement inoubliables[1].

« L'image de Marie »[2] que l'enfant sait avoir « évoquée avec amour »[3] en entrant dans le jardin des Maillet manque néanmoins à ce décor paradisiaque et il lui faudra, pour la retrouver, se mettre en quête d'un nouvel ailleurs, à portée de fugue. En ces lieux trop heureux, dans le sein de cette enfance trop sucrée qu'il mène chez les Maillet, Antonin peine à poursuivre sa rêverie, qu'il désire pourtant retrouver. « […] j'étais impuissant à séduire les images efficaces de l'absente […] qui eussent pu, de nouveau, exalter mon cœur. »[4] Aussi la fillette et ce qu'elle promet de passion secrète compte davantage qu'un paradis où l'enfant est réduit à vivre certes heureux mais seul. La remarque d'Antonin pointe du doigt le goût profond de l'androgynie, sans quoi nul paradis bosquien n'a de valeur véritable. Antonin reconnaît à l'âge de fer la capacité de créer un rêve où, à deux, il fait bon vivre, et désire ardemment un « coup de baguette magique »[5] qui lui rendrait ce que paradoxalement il a perdu, de ce côté-ci du mur. En fait, Antonin doit rêver d'un autre mur, d'un nouveau mur à franchir pour retrouver Marie. Le mur de l'Impasse a épuisé ses charmes, mais « Almuradiel » concrétisera toutes ces promesses perdues. Ce lieu, que le texte ne présente pas encore, est un verger imaginaire habitée par Marie et où la fillette attend le retour de son petit maître. On ne s'étonnera pas que ce lieu magique, dont l'origine arabe *Al Muradal* signifie « le mur », retienne prisonnière la figure féminine qu'Antonin avait tirée des failles de Taillefer ! Cet ailleurs rêvé que constitue Almuradiel donne également son nom au dernier chapitre des exils d'Antonin. Il constitue bien la fin du voyage, ou mieux encore, le but d'une quête qui durera toute la vie.

L'enfant rencontre fortuitement Bénichat sur le pont de fer qui marquera bientôt la frontière symbolique de sa fuite vers Almuradiel. Et cette rencontre serre le cœur de l'enfant qui avait gardé ce grand homme rustre dans son cœur. C'est à Bénichat, surtout, que s'attache

[1] *Ibid.*, p.305.
[2] *Ibid.*, p.305.
[3] *Ibid.*, p.305.
[4] *Ibid.*, p.305-306.
[5] *Ibid.*, p.306.

si fortement le souvenir de Marie. Grâce à lui, l'enfant prend acte de sa longue quête amoureuse et des nombreux « au-delà » qu'il franchira pour elle :

> C'est Bénichat qui m'a rendu Marie, poursuivie toujours, jamais retrouvée : mais ne fallait-il pas qu'elle fût introuvable pour que me fût donné le pouvoir d'explorer un monde où, sans son inlassable fuite, je n'eusse jamais pénétré[1] ?

Lorsque la quête infinie de Marie reprend ses pleins pouvoirs, grâce à la rencontre entre l'enfant et Bénichat, les parents d'Antonin décident de reprendre leur fils au « Mas du Gage »[2]. Ce détail a son importance puisqu'il montre que si Antonin a follement désiré le retour au territoire premier de l'enfance – sa première fugue en était la preuve –, c'est désormais du Mas de son enfance que le narrateur devra fuguer, pour retrouver Marie. L'enfant n'y retrouve pas les enchantements que son désir d'enfant exilé avait prêtés à ce lieu des origines. Il ira jusqu'à dire « c'était là mon père. Mais qui était mon père ?... »[3], et affirme ne partager avec lui que les moments précaires où la maladie s'empare de lui : « Maladies et convalescence à part, je n'avais guère de rapports avec mon père »[4]. On découvre là sans doute l'un des secrets des nombreuses maladies qui parcourent l'œuvre de Bosco. Elles offrent, à en croire Antonin, les seuls rapports affectifs que l'enfant peut attendre de son père… L'amour porté à l'enfant vient, on le sait, de Tante Clarisse, dont le prénom rappelle la clarté symbolique de l'âge d'or d'Antonin[5]. Auprès d'elle, Antonin vit à nouveau un âge de bien-être et pourtant une « inexprimable tristesse »[6] perdure chez l'enfant qui s'interroge :

> Que me manquait-il donc ?... J'aurais pu me le demander longtemps, sans le savoir. Mais ma nostalgie incertaine, ne cessant de grandir, devint plus douloureuse à supporter. Elle amena ma pensée à me dire que jamais je ne connaîtrais l'objet de mon désir si je ne tentais pas quelque aventure[7].

Antonin fugue dès que les « circonstances » s'y prêtent, c'est-à-dire comme pour Pascalet, dès que Tante Clarisse s'enferme dans ses cachettes pour trotter à son aise. La fugue emporte

[1] *Ibid.*, p.332.
[2] *Ibid.*, p.333.
[3] *Ibid.*, p.339.
[4] *Ibid.*, p.346.
[5] « Tante Clarisse m'aimait, et moi j'aimais beaucoup Tante Clarisse » (p.356.) Par chance, c'est elle désormais qui s'occupe de l'enfant quand les parents Ferréol s'absentent. Le personnage de Tante Clarisse rappelle en tout point les caractéristiques de Tante Martine, pour Pascalet. Le lieu de résidence identique, au « Mas-du-Gage » invite d'ailleurs à en superposer les figures, tant enfantines qu'adultes.
[6] *Ibid.*, p.366.
[7] *Ibid.*, p.336.

les pas de l'enfant jusqu'à la clôture d'un verger, bordé de hautes « haies d'aubépines »[1]. On ne pouvait mieux rappeler ainsi le souvenir de l'hymen avec Marie. En pénétrant le « jardin »[2] qui « sentait le miel »[3] l'enfant saisit enfin la portée de son nouveau songe : « Et tout à coup je pensai à Marie »[4]. Le désir est enfin performatif et voici que l'image de Marie se recompose sous ses yeux amoureux :

> Je la vis devant moi. Elle se tenait sous un abricotier. Toujours la même : son petit tablier à carreaux, ses couettes. Elle mangeait un abricot. J'en sentais l'odeur ; et même le goût en venait à mes lèvres. […] Elle mangeait, d'un air distrait, son abricot ; et son plaisir à le manger était si grand qu'elle paraissait privée de pensée[5].

La fillette rêvée reprend alors ses attitudes et ses attributs de poupée, mais le désir et le plaisir qui parcourent ces lignes réaffirment la posture désormais amoureuse d'Antonin face à son petit double. Le narrateur pourtant ne fait aucun geste pour la rejoindre, de peur de briser la réalité de son rêve !

> Je n'osais l'appeler. Elle eût pu entendre mon appel. Mais qu'elle fût l'image désirée, je n'en doutais pas. Je ne doutais pas davantage de sa présence […] Car c'était bien elle, présente, et d'une évidence si forte qu'elle en abolissait l'idée même du souvenir. Nulle hallucination ne m'égarait. Je voyais un être réel. […] Moi-même me sentais tellement là, et non point dans un rêve, que je n'osais faire un geste ni prononcer une parole, par crainte de détruire cette incontestable réalité[6].

Pour ne pas renvoyer Marie à « l'existence fictive des absentes »[7], Antonin prend garde de ne faire aucun geste et pourtant, le « désir »[8] de retrouver Marie dans le verger devient si vif qu'il contraint l'enfant à détourner – chastement ? – les yeux. C'en est fait de l'adorable vision : « Quand je revins à moi, après un moment douloureux où j'atteignis au désespoir, je regardai l'abricotier. Mais Marie avait disparu »[9].

---

[1] *Ibid.,* p.366.
[2] *Ibid.*, p.367.
[3] *Ibid.*, p.367.
[4] *Ibid.*, p.367.
[5] *Ibid.*, p.367.
[6] *Ibid.,* p.367. Pour Michel Suffran, Antonin en cet instant « ne sait pas (il est incapable d'analyser clairement) qu'entre son âme et le monde transfiguré ou révélé d'Almuradiel, il n'existe, en ce moment privilégié, aucun interdit, aucune différence. » Article « Le thème du Paradis Perdu », actes du colloque *Le Réel et l'imaginaire dans l'œuvre de Henri Bosco*, *op.cit.,* p.100.
[7] *Ibid.*, p.367.
[8] *Ibid.,* p.368.
[9] *Ibid.,* p.368. L'extase mystique d'Antonin face à la vision de Marie rappelle la transverbération de Sainte Thérèse. Il y a bien, pour Antonin découvrant cet ange, une forme de transpercement spirituel du cœur par un trait enflammé d'amour. Le plaisir et la douleur sont réunis pour cette union mystique.

« A dater de ce jour, je me mis à sa recherche »[1] affirme l'enfant, péremptoire. D'ailleurs rien ne le décourage, puisqu'il se trouve désormais fort d'une certitude qui lui manquait jusqu'alors : l'objet du désir suprême, c'est Marie. On le voit donc « tous les jours, avec entêtement, recommencer la même *aventure* »[2]. Le terme n'est certes pas choisi au hasard et rappelle combien l'aventure des jeunes héros bosquiens est une réécriture, une fable biographique toujours active. L'enfant est mû par un désir sans frein mais il faut cependant le concours d'une jeune fille, acrobate du cirque des Rapidos, pour qu'Antonin trouve la piste d'Almuradiel. L'enfant avoue chercher Marie et la jeune acrobate, qui se moque tendrement des amours enfantines, assure à Antonin « Tu la retrouveras, petit homme, c'est sûr. On retrouve les filles… En cherchant bien »[3]. Elle le met néanmoins en garde : « Mais, tu sais, petit homme, on peut chercher toute sa vie… »[4] Antonin, pas plus que Bosco lui-même sans doute, n'est « ému de ce présage »[5] pour le moins chevaleresque. Antonin insiste pour savoir « Où on trouve » les filles et la jeune fille répond alors « - Tu n'as qu'à aller à Almuradiel. »[6]

Almuradiel. Ce mot « magique »[7] devient vite une « obsession »[8] pour le jeune garçon qui interroge Tante Clarisse sur sa possible localisation. Tante Clarisse, raisonnable, explique à l'enfant que de « l'autre côté du pont »[9], il n'y a que le village de Barbentane. Qu'importe. La géographie imaginaire l'emporte sur les réalités cartographiques et Antonin décide malgré tout de fuguer, à pied, un lundi[10]. Il s'imagine alors se trouver « au croisement mystérieux des quatre directions de l'âme, hésitant, mais déjà tourné vers le point cardinal du paradis terrestre, Almuradiel »[11]. La quête de Marie, on le voit, a pris toute l'ampleur d'une quête mystique obsédante. Antonin confirme d'ailleurs « je finissais par ne plus regarder rien d'autre »[12] et ce point cardinal d'Almuradiel pointe définitivement Marie, seule direction que son âme enfantine est en mesure de prendre. Son périple est long, et l'enfant fait preuve de courage, ou mieux de *foi* : « Jamais, dit-il, je ne crus vraiment que je m'étais perdu. Jamais je ne doutai d'Almuradiel

[1] *Ibid.*, p.368.
[2] *Ibid.*, p.369. C'est nous qui soulignons.
[3] *Ibid.*, p.375.
[4] *Ibid.*, p.375.
[5] *Ibid.*, p.375.
[6] *Ibid.*, p.375.
[7] *Ibid.*, p.376.
[8] *Ibid.*, p.376.
[9] *Ibid.*, p.377.
[10] La fugue tout comme la Création s'inaugurent un lundi. Bosco s'amuse certainement à détourner ainsi la Genèse de l'histoire d'Antonin.
[11] *Ibid.*, p.389.
[12] *Ibid.*, p.389.

ni de Marie. J'avais le courage de l'innocence, de la foi »[1]. Un « mur » se dresse enfin devant l'enfant, protégeant un verger secret qu'Antonin pénètre, guidé par sa foi :

> Pourquoi donc ai-je fait les pas qui m'ont conduit vers elle ? Malgré mon émotion, quand ai-je passé par la brèche, pour entrer dans ce monde clos, si bien défendu[2] ?

Une brèche, symbolique faille du réel, est évidemment nécessaire pour rejoindre le monde clos de Marie. Antonin foule alors les hautes herbes d'un « verger de cristal »[3] pareil à celui que découvrira Pascalet à Roqueselve. En ces lieux baignés de clarté lunaire, Antonin passe « la plus douce nuit de [son] existence »[4] sans cependant y découvrir la petite Marie, restée introuvable pour mieux permettre à son chevalier d'errer encore vers des terres fabuleuses[5]. L'espérance toute religieuse d'Antonin clôt ce long récit d'exil en une promesse de retrouvailles : « Marie va venir, me disais-je. Et tu n'as qu'à attendre… »[6]

Tous les récits d'enfance, on le comprend, suivent un même schéma, et dessinent un parcours régressif et névrotique que suivent des jeunes garçons résolus à ne plus adhérer à une réalité rugueuse, ferreuse, qui les laissait isolés, captifs d'une impasse – « réelle » ou émotionnelle. Ces parcours, qui symboliquement serpentent d'un âge de fer rejeté à un âge d'or fantasmé, racontent inéluctablement la quête du double, de l'androgynie originelle, du sein maternel, ou encore de l'autre absolu et nécessaire *enfoui* en soi. Les figures de petites filles que nos jeunes narrateurs *découvrent* sous l'écorce du réel retracent, dans un jeu de miroir, le parcours de l'écrivain lui-même, grattant sans cesse le même parchemin, pour voir émerger à nouveau la primordiale figure de l'autre. Ce désir, insensé mais fascinant, est un véritable moteur à l'écriture bosquienne. Ces mots, que l'on emprunte à nouveau à Antonin, pourraient si bien appartenir à l'écrivain se penchant sur son œuvre : « Cependant rien ne me décourageait. Et tous les jours, avec entêtement, je recommençais la même aventure. […] J'allais plus loin

[1] *Ibid.*, p.401.
[2] *Ibid.*, p.402.
[3] *Ibid.*, p.403.
[4] *Ibid.*, p.407.
[5] Robert Baudry, dans le préambule de son ouvrage, *Henri Bosco et la tradition du merveilleux*, *op.cit.*, affirme que l'œuvre bosquienne « renouvelle la longue tradition des récits qui relatent l'aventure d'un héros lancé dans la quête d'un autre monde, grande tradition légendaire qui va d'Apulée à Chrétien de Troyes, de Dante à Andersen, de Nodier à Nerval, etc. »
[6] *Antonin*, p.409.

avec un espoir qui, déçu, enfantait aussitôt un nouvel espoir »[1]. Et l'enfant – ou l'écrivain ? - de conclure : « on peut chercher toute sa vie… »[2]

Les identités en expansion des personnages enfantins, doublés par leurs compagnons imaginaires, sont peut-être en elles-mêmes l'espace du paradis perdu de l'enfance, que l'écrivain ne peut plus capturer, ou seulement *en songes*... Car, finalement, « N'était-ce pas, lui (l'enfant), le vrai Paradis ? »[3] Cette obsession, cette tentation bosquienne forment un aveu qui a épouvanté le brave Chichambre…

Pour retrouver cette enfance rêvée, pour fouler à nouveau ses territoires et retrouver une identité androgyne, Bosco, à l'image d'Antonin, a trouvé – ou créé – une « brèche ». Si Antonin s'interroge : « Malgré mon émotion, quand ai-je passé la brèche, pour entrer dans ce monde clos, si bien défendu ? »[4], nous serions tenté de répondre que *l'écriture* offre à Bosco la possibilité de pénétrer, par un interstice, le monde clos et inaccessible de l'enfance. La brèche est aussi celle qui laisse jaillir la *source*. À la manière de Benoît Neiss, nous sommes désormais plus à même de saisir quelle source d'enfance et quel désir du double féminin travaillent toute l'œuvre bosquienne :

> Mais le ressort le plus général, la force fondamentale qui meut le héros bosquien, n'est-elle pas la reconquête du paradis perdu, ou plutôt l'écrivain qui, derrière mille intrigues diverses, recherchait toujours l'âme d'Hyacinthe, nous voulons dire celle de son enfance perdue[5] ?

Pour clore la seconde partie de notre étude consacrée aux doubles féminins des enfances bosquiennes, il nous faut désormais parcourir les autres récits du « cycle de Hyacinthe », *Hyacinthe* et *Le Jardin d'Hyacinthe.* Habituellement reçus par un lectorat adulte, ces récits peinent à garder la jeune fille hors des sentiers de l'enfance. Cependant, il y sera question de dédoublement *adulte*, car les narrateurs ne sont pas des enfants ; en cela, le « cycle de Hyacinthe » nous permet d'élargir à la sphère des romans adultes le point de vue qui est le nôtre.

[1] *Ibid.*, p.369.
[2] *Ibid.*, p.375.
[3] *L'Âne Culotte*, p.180.
[4] *Antonin*, p.402.
[5] Benoît Neiss, « L'Enfance », *Cahiers Henri Bosco* numéro 29, 1989, p.93.

2. D. Figures de Hyacinthe(s), variations adultes du double féminin.

Introduction

À la manière de l'étude de *Malicroix* qui achève la première partie de nos recherches, consacrée aux narrateurs enfantins, nous souhaitons terminer l'étude du double imaginaire féminin par la lecture des figures de Hyacinthe dans les deux volumes de la trilogie dédiés à un lectorat adulte : *Hyacinthe* (1940) et *Le Jardin d'Hyacinthe* (1945). L'œuvre de Bosco est une œuvre chorale dont les thèmes récurrents tissent un étroit réseau d'images qui transgressent les frontières entre récits d'enfance et récits à destination du lectorat adulte. Une analyse pertinente de l'œuvre bosquienne ne peut en aucun cas séparer abruptement des récits qui font corps indépendamment du lectorat, d'ailleurs flou, à qui ils ont pu être dédiés. Et si notre étude centre son regard sur les enfances bosquiennes, à la recherche du dédoublement enfantin, il est toujours nécessaire d'élargir ce prisme. Dès lors, la figure de Hyacinthe dans les récits menés par Constantin et Pascalet doit être lue et comprise en fonction des échos que propose le double féminin chez les narrateurs adultes de *Hyacinthe* et du *Jardin d'Hyacinthe*. Nous y analyserons la permanence et l'éclatement de la figure de Hyacinthe dès lors qu'elle ne dédouble plus un enfant mais un adulte, irrémédiablement attiré, à son mystérieux contact, par les mondes imaginaires du songe. Ce glissement dans une posture rêveuse évoque déjà celui des narrateurs enfantins – Constantin, Pascalet et Antonin notamment – qui ont rencontré leur *autre*, et leur hôte intime en glissant dans l'*ailleurs* imaginaire du rêve.

Cependant, les récits menés par des narrateurs adultes dessinent une cartographie intime du double bien différente des récits d'enfance. Le sentiment de crainte, de perte de repères et d'inquiétante division psychique sont typiques de la saison imaginaire du double pour l'adulte. Elle se situe, on le verra, au cœur de l'hiver et écrit son histoire sur l'étendue vierge des neiges de la Noël, à la manière du récit *Malicroix*. L'été et son âge d'or ont abandonné les narrateurs définitivement exclus du temps suspendu de l'enfance. Pourtant, le « désir de créature », si l'on reprend les mots d'Antonin, ne s'est pas tari avec l'âge. L'idée même d'une pareille extinction – où la créature imaginaire ne ferait plus figure de moteur, de désir performatif – paraît tout à fait impossible chez un auteur tel que Bosco. Dans la narration adulte, le « désir de créature » prend simplement une teinte plus sombre, engendre une *libido dominandi* plus fortement charnelle[1] et divise dangereusement l'identité psychique du narrateur, au lieu de l'augmenter,

[1] « Selon Bosco, toute femme porte en elle quelque chose de la séductrice ; il suffit de penser à la troublante Geneviève du *Mas Théotime*, « une créature à part, issue de quelque ardeur charnelle de la terre » (*Mas Théotime*,

de la compléter, comme c'est le cas pour l'enfant narrateur. Les abysses du dédoublement adulte rencontrent des ténèbres qui restent à jamais totalement étrangères aux enfances bosquiennes. Celles-ci, quoique douloureuses, persistent à demeurer du côté de la lumière.

Au sein de l'œuvre bosquienne, Hyacinthe est l'une des grandes figures du *retour* ; elle peuple aussi bien qu'elle hante les récits qu'elle traverse, et la matière imaginaire qu'elle offre sans cesse à l'auteur prend finalement les allures d'un mythe, comme le propose Sandra Beckett :

> Trois narrateurs différents se relaient donc pour raconter l'histoire d'Hyacinthe dans cette trilogie qui finit par élaborer une sorte de mythe autour de la jeune fille énigmatique. L'avant-dernière page du *Jardin d'Hyacinthe* réunit enfin Hyacinthe et Constantin, et nous révèle le réveil de la fille ensorcelée, mais le mythe et son mystère n'en persistent pas moins lorsque nous refermons le livre. L'année même où Bosco publie le dernier tome de la trilogie, Hyacinthe réapparaît dans *L'Enfant et la rivière*, qui inaugure un cycle de cinq livres pour enfants, narré par Pascalet, le cousin de Constantin Gloriot. Comme elle avait obsédé les trois narrateurs de la trilogie, Hyacinthe devait hanter le narrateur des cinq livres du cycle, où l'écriture d'un mythe se poursuit[1].

Ce sont les sentes du mythe d'Hyacinthe, mythe, pour notre étude, du *double féminin,* que nous empruntons désormais, aux côtés du narrateur sans nom d'*Hyacinthe* et de Méjan de Mégremut, narrateur du *Jardin d'Hyacinthe*. La lecture croisée de ces récits, et l'attention portée aux nombreux échos qu'ils produisent dans l'œuvre bosquienne permettront de parcourir le versant adulte de la fascination pour le féminin imaginaire. Désir et culpabilité accompagnent à nouveau les personnages masculins qui prolifèrent autour de Hyacinthe, femme-fillette qui circule comme une proie entre des hommes qu'elle contamine. L'être sans nom et sans âme qui narre *Hyacinthe* rencontre – et parfois reproduit – les figures de Constantin, de Cyprien et de Gatzo, avant que Méjan de Mégremut ne vienne reprendre la plume et réécrire le mythe de Hyacinthe, s'ajoutant ainsi à la longue liste des figures masculines qui la cherchent, la désirent, la créent et la perdent ! La fin ouverte des deux récits questionne à nouveau la nécessité du couple androgyne dans la folle entreprise de Cyprien, car Hyacinthe ne saurait exister sans convoquer dans son sillage l'ombre du paradis terrestre.

---

p.30) Ces propos de Sandra Beckett (*La Quête spirituelle*, *op.cit*., p.234) s'appliquent évidemment à la figure de Hyacinthe, inséparable du désir qu'elle provoque chez les personnages masculins de Bosco.

[1] Sandra Beckett, *Voies et voix narratives dans l'œuvre romanesque de Henri Bosco*, Éditions du Gref, Toronto, 1996, p.79.

1. Territoires du retour de Hyacinthe.

Les figures féminines de l'œuvre bosquienne n'ont d'existence qu'à travers le prisme d'un narrateur, toujours masculin. Il n'y a pas de subjectivité du féminin ; le féminin bosquien est un *autre*, un « tiers mystérieux »[1] qui ne peut pas dire « je ». Figure de miroir, la femme ou la fillette – rôles que Hyacinthe endosse successivement dans les deux récits – nous impose de contempler d'abord le personnage masculin qui la convoque. Aussi est-il nécessaire de présenter le narrateur et le lieu qui appellent le retour de Hyacinthe.

La fillette et son histoire sont l'enjeu immédiat du récit de Méjan de Mégremut, qui dit ne prendre la plume que pour corriger les extravagances du narrateur d'*Hyacinthe*. Le *retour* de Hyacinthe sous la plume de Méjan se matérialise dès l'ouverture de *Jardin d'Hyacinthe*. Au contraire, le narrateur anonyme de *Hyacinthe* initie un récit solitaire qui, si ce n'est par son titre même, tarde à annoncer le retour du personnage féminin. Le narrateur anonyme parcourt cinquante pages durant les étendues du plateau de Saint-Gabriel avant de se laisser glisser dans un songe d'enfance qui réveille le *souvenir imaginaire* de Hyacinthe fillette. Il faudra encore une cinquantaine de pages pour que le rêve se matérialise à sa porte. Ce sont ces passages qui précèdent le retour de Hyacinthe qui nous intéressent d'abord.

« Le plateau de Saint-Gabriel », titre prêté au premier chapitre de *Hyacinthe*, est le lieu « solitaire »[2] où le narrateur a élu domicile pour se retirer du monde. La description minimaliste du lieu convoque d'abord l'image d'une « métairie »[3] isolée derrière une « haie de peupliers touffus »[4] qui évoque déjà le futur Mas-du-Gage si central dans l'œuvre dédiée à l'enfance. Le territoire d'enfance de Pascalet (et plus tardivement d'Antonin) se présente également comme un vaste territoire horizontal accueillant une métairie solitaire isolée par de « longues haies de cyprès »[5]. Cependant, dans ce désert[6], brille « dès le soir de [son] arrivée »[7] la lampe d'une métairie jumelle, habitée de fantômes : « Rien ne décelait la présence de ses hôtes »[8], précise le narrateur. La lampe vicinale et solitaire qui perce ainsi l'étendue noir d'encre donne au personnage « l'impression qu['il] voyai[t] la dernière âme »[9]. C'est dire combien l'imaginaire de l'autre intime ne tarde pas à se profiler, à l'horizon du plateau où se jouera le retour de

[1] *L'Âne Culotte*, *op.cit*., p.68-69.
[2] *Hyacinthe*, Gallimard, 1945, coll. « Folio » 1977 pour notre édition, p.9.
[3] *Ibid.*, p.9.
[4] *Ibid.*, p.9.
[5] *L'Enfant et la rivière*, *op.cit*., p.14.
[66] « Je cherchais un désert et je l'avais trouvé. » précise le narrateur, *Hyacinthe*, p.12.
[7] *Hyacinthe*, p.9.
[8] *Ibid.*, p.10.
[9] *Ibid.*, p.10.

Hyacinthe, l'âme errante de la fiction bosquienne. À la lumière de cet *autre*, âme fantomale matérialisée par la lampe, lueur dans les ténèbres, le narrateur s'envisage lui-même comme un « étranger »[1] qui ne doit pas éveiller l'hostilité supposée de ce voisinage. L'effet de miroir entre les deux habitations et leurs deux maîtres ira croissant au fil des pages, mais déjà, à l'aube du récit, le narrateur précise leur inévitable ressemblance : « J'ai moi-même une nature défiante »[2]. Aussi n'est-il pas question de voisiner. Curieuse manière de réfuter une réciprocité déjà évidente ! L'*autre* habite donc « La Geneste »[3] tandis que le narrateur « étranger » loge à « La Commanderie »[4] d'où il mènera les opérations de fuite dans la rêverie. Le plateau de Saint-Gabriel, il faut encore le préciser, repose sur un « sous-sol magnétique »[5] et se trouve traversé par le « souffle [de] l'esprit »[6]. Les « Maîtres Mots » de Cyprien ne manqueront pas d'y faire jaillir une source. La voici qui émerge : « Sur ces terres privilégiées […] affleure, avec les sources, l'odeur inquiétante de la Terre ».[7] En ces lieux propices à la magie, « la démarche la plus familière y tourne facilement à l'aventure »[8], précise-t-on encore. Aussi est-ce en quelques pages liminaires toute la possibilité du rêve et de l'émergence du double qui est présentée, en filigrane.

Si Mélanie Duterroy, servante taciturne toujours précédée du chien Ragui, rencontre brièvement le narrateur chaque semaine, le désert du plateau Saint-Gabriel est bien un lieu doublement peuplé d'êtres fantomatiques. En effet, le maître de La Commanderie ainsi que l'inconnu de La Geneste restent tous deux comme invisibles aux yeux de la communauté villageoise. Les deux bâtisses et leurs occupants sont marqués du sceau de l'oubli si propice à la fiction d'êtres imaginaires[9]. Le narrateur précise donc : « jamais le facteur ne prenait le chemin de ma demeure. Il se tenait prudemment à distance de ces lieux tombés dans l'oubli »[10], à la manière de « la vieille femme qui ramassait du bois mort »[11] et qui « ne s'approcha jamais à plus de deux cents mètres de La Commanderie »[12]. La présentation des lieux et des

[1] *Ibid.*, p.11.
[2] *Ibid.*, p.11.
[3] *Ibid.*, p.11.
[4] *Ibid.*, p.11.
[5] *Ibid.*, p.12.
[6] *Ibid.*, p.12.
[7] *Ibid.*, p.12.
[8] *Ibid.*, p.12.
[9] Un exemple frappant de la rêverie bosquienne qui peuple les demeures oubliées de doubles imaginaires est sans doute celui d'Antonin, logeant la petite Marie et ses grands-parents de papier dans la « maison inhabitée » de l'Impasse Taillefer.
[10] *Ibid.*, p.14.
[11] *Ibid.*, p.14.
[12] *Ibid.*, p.14.

protagonistes du roman ne se construit jamais sans un effet de miroir qui annonce combien l'aventure de *Hyacinthe* sera celle *des* doubles :

> Je ne la vis jamais, ni le facteur, se diriger vers La Geneste. Pas plus que La Commanderie, cette maison sauvage ne recevait de visiteurs. Toutes deux dressaient leurs murs bas au milieu d'une même solitude. Plus que les espaces déserts qui les entouraient, une volonté, un parti pris, les séparaient du monde[1].

Le plateau est également une « étendue couverte de neige »[2] qui symbolise si bien la page blanche où le narrateur pourra s'écrire en se dédoublant[3]. La saison hivernale qui balaye l'étendue de terre vierge, disponible à un repeuplement imaginaire, offrira un bel écho au récit *Malicroix* qui verra Martial repeupler en se dédoublant l'île de la Redousse blanchie par la neige.

Rapidement, le narrateur de *Hyacinthe* modifie le regard qu'il porte sur l'étranger de La Geneste, matérialisé par la lueur de sa lampe. D'un mécontentement hostile on passe à une « sourde tendresse »[4] qui provient à nouveau d'un profond effet de mimétisme ; le narrateur s'imagine partager avec l'inconnu « la douleur d'un homme »[5] et précise : « j'en jugeais par moi-même »[6]. Aussi le miroir de La Geneste offre-t-il d'abord le reflet[7] de la souffrance intime d'un narrateur coquille-vide[8] en quête de lui-même, en quête d'une âme :

---

[1] *Ibid.*, p.15.
[2] *Ibid.*, p.15.
[3] « Certains récits de Bosco, que l'on peut sans doute qualifier d'expérimentaux, comportent une dimension auto-réflexive évidente […] C'est le cas de *Hyacinthe*, roman du vide, de la confusion des consciences, de l'erreur (mais aussi roman du Saint-Esprit : le nihilisme, chez Bosco, n'est jamais livré à lui-même) : au début, un immense plateau blanc immaculé. La page blanche. Elle est habitée par le seul narrateur, venu pour attendre. Puis un signal, une lampe, un personnage. Un narrateur, un personnage : le roman peut commencer. La compagnie est trouvée. On peut lire toute la suite comme ce qu'elle est littéralement, c'est-à-dire une recherche de soi, du salut, mais aussi ce qu'elle est littérairement, à savoir la tentative romanesque de créer un personnage […] le « je » d'*Hyacinthe*, certes, est ce pauvre égaré dont on ne connaît pas l'identité, mais c'est également l'auteur *en tant que tel*, l'écrivain au travail. » Éric Wessler, « Henri Bosco et l'Ère du soupçon », revue *Littérature*, numéro 126, « L'épreuve, la posture », 2002, p.76-77.
[4] *Ibid.*, p.17.
[5] *Ibid.*, p.16.
[6] *Ibid.*, p.17.
[7] La question du « reflet » relève également d'un autre propos psychanalytique très intéressant, tenu par Reynald Squadrelli dans son article « Fonctions du cirque de Noël dans *Hyacinthe*, la question du Narcissisme », *Cahiers Robinson* numéro 4 *op.cit.* p.258. L'auteur y envisage un « stade » du miroir qui propose d'enraciner le début du récit dans une posture préœdipienne : « D'un côté le narrateur, ou le « je » au cours de son élaboration, à la recherche d'une position, d'un statut, d'un nom, et de l'autre, figuré par la lampe, son « objet », ou ce qu'il ne sait pas encore être son reflet. *Hyacinthe* est le roman où trouve à se représenter ce qui de l'activité imaginaire s'enracine dans le préœdipien. »
[8] À la manière du personnage de Hyacinthe, bien sûr.

> […] je me sentis porté à expliquer l'isolement de mon voisin par des raisons analogues aux mouvements qui m'avaient amené moi-même à vivre dans la solitude. Mais cette retraite ne l'avais-je pas recherchée, en désespoir de cause, pour me retrouver[1] ?

On devine alors aisément que le narrateur s'est trouvé en trouvant l'autre, à qui il prête tous les tourments qui sont les siens. Le glissement dans la figure de l'*Autre*, que le décor avait si finement préparé, a lieu dès le chapitre liminaire du récit qui promet le retour de Hyacinthe :

> 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'imaginais, attentif à quelque méditation qui cependant me demeurait impénétrable, 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[2].

La fascination pour l'autre intime, que l'écriture bosquienne situe toujours, on le voit, de l'autre côté du mur, envahit la narration qui propose donc dans un premier temps le dédoublement du narrateur dans une figure masculine fantasmée. Figure qui illustre d'ailleurs le *topos* de l'écrivain, penché sur la page blanche qu'illumine la lampe tardive. Nous voici à nouveau au cœur d'une réécriture biographique qui propose d'être à la fois l'*autre*, et celui qui le crée. Passionnante aventure, pour le moins, et voici que le narrateur l'assume pleinement en déclarant :

> Ainsi, il m'arrivait de vivre une double vie. L'une qui semblait s'attacher douloureusement à mon corps, réelle, et que glaçait la désolante certitude que je n'arriverais 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 je n'y assistais, comme à un spectacle[3].

S'il connaît mal cette autre vie, c'est qu'elle est, bien sûr, encore à écrire. Elle doit venir recouvrir, comme la neige, une réalité douloureuse et rejetée. La narration ne se prive pas de rappeler que l'au-delà de soi est d'abord l'au-delà du mur qui symbolise l'étroitesse douloureuse de cette réalité. Le récit de *Hyacinthe* annonce, on le voit, bien des thématiques chères aux enfances bosquiennes encore, elles aussi, à écrire. Le « spectacle » que propose l'au-

[1] *Ibid.*, p.17.
[2] *Ibid.*, p.17 Reynald Squadrelli explique, en relevant ce même extrait : « Dans cette page se donne à lire avec une acuité décisive, le stade du miroir tel que J. Lacan le conceptualise dans les années 1932 à 1953. La captation par l'image de l'autre, l'impossibilité de le rencontrer, et cet instant précis où le narrateur se prend pour l'autre dans le miroir, comme moi idéal, viennent à l'appui de cette thèse ». « Fonctions du cirque de Noël dans *Hyacinthe*, la question du Narcissisme », *Cahiers Robinson* numéro 4 *op.cit*. p.264.
[3] *Ibid.*, p.17.

delà du mur nous ramène également sur les planches du théâtre de marionnettes qui parcourt en filigrane toutes les œuvres enfantines dédiées à la création du double.

Le narrateur anonyme dont le manque de nom propre est significatif, s'est déjà présenté comme un homme en souffrance. Sa vacuité identitaire est nécessaire à la création, en creux, d'un *autre* qui viendrait combler le vide. La fracture psychique qui invite à se chercher ailleurs est propre aux récits adultes de l'œuvre de Bosco. Car si les narrateurs enfantins des récits *L'Âne Culotte*, *L'Enfant et la rivière* ou *Antonin* souffrent effectivement d'un manque souvent lié à la défaillance parentale, leurs identités psychiques ne sont pas morcelées ou *perdues*, comme c'est le cas ici. « Tout me quittait »[1], précise encore le narrateur incapable de retenir souvenirs et vagues ombres qui le traversent sans le remplir. Le personnage appelle de toutes ses forces à être habité :

> 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 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[2].

Pour se réapproprier cette « histoire » qu'on lui conta jadis, c'est-à-dire qui provenait déjà d'un *narrateur*, le personnage n'a d'autre choix que de la réécrire et, puisque la biographie est ici remodelable, sur le seuil d'un psychisme qui se délite, pourquoi ne pas tenter d'être l'Autre ? Ou mieux, comment ne pas être tenté d'être l'Autre ? « Du fond de cette détresse »[3] ténébreuse luit la lampe et ses « mystères »[4]. Dans la recherche désespérée d'une identité à colmater, la *libido sciendi* inséparable des mystères bosquiens fait à nouveau son entrée : « C'est par l'attrait de ces mystères qu'elle me tenait »[5]. Phare posté dans la nuit intime du narrateur, la lampe fascine et oriente la trajectoire de deux hommes destinés à se rejoindre dans la fiction du fabuliste : « Et à qui s'adressait ce signe d'orientation ? Dans la solitude commune où tous deux nous avions posté nos vies, qui pouvait se cacher pour épier cette lumière ? »[6]

Le narrateur anonyme et l'inconnu, deux figures définies par leur impossible nomination, partagent définitivement un destin commun dont l'effet de miroir ne suffit pas à repeupler le lieu, les êtres et l'aventure qu'ils partagent. Le récit *Hyacinthe* est un récit abyssal en cela qu'il

[1] *Ibid.*, p.18.
[2] *Ibid.*, p.18. C'est nous qui soulignons.
[3] *Ibid.*, p.18.
[4] *Ibid.*, p.18.
[5] *Ibid.*, p.18.
[6] *Ibid.*, p.19.

multiplie le désir de dédoublement imaginaire. On le voit très clairement ici, le narrateur ne suppose pas que la lampe puisse s'adresser à lui, qui pourtant se reflète dans la solitude du maître de La Geneste. Il faut que cette lueur convoque un troisième être dont l'histoire émergente n'a pas encore marqué la page blanche du plateau enneigé. L'attente de l'*autre* encore secret est amorcée, répondant parfaitement à l'aveu d'ennui profond du narrateur qui, comme la lampe elle-même « devait souhaiter le retour de ce secret, de cette âme »[1]. On ne parle pas d'émergence ici, de découverte d'un secret ou d'une âme, mais bien de son *retour*. Pourquoi ? Sans doute parce que Hyacinthe vient – et revient – de l'enfance, fut-elle imaginaire, réécrite, fabulée. L'enfance restera, chez Bosco, le lieu de l'émergence du double féminin et, lorsque Hyacinthe traverse un récit adulte, elle ne peut finalement que *faire retour*. En cela même le récit *Hyacinthe* est bien une suite de *L'Âne Culotte* qui est la source du mythe de Hyacinthe.

La lampe de La Geneste qui hante le narrateur fasciné est la seule capable de rappeler la fillette en ces terres de désolations parce qu'elle est « le maître-mot de ce pays »[2]. Le récit applique à la lampe le pouvoir du Verbe qui était jadis celui de Cyprien. La fillette enlevée grâce à ces « maîtres-mots » pourrait bien, en cette lampe, trouver un nouveau maître. Le retour de Hyacinthe se fait plus présent et le lecteur partage peu à peu l'attente du narrateur. L'image de la neige est alors plusieurs fois retravaillée, comme si l'auteur voulait s'assurer de la virginité du parchemin sur lequel il s'apprête à tracer des vies. On retrouve le narrateur anonyme prostré devant son étendue blanche, comme jadis *L'Âne Culotte* avait proposé l'image de Constantin fasciné par la pluie de pétale issue de sa main sacrilège portée sur l'amandier en fleurs :

> Dès les premières neiges, le sol triste et boueux disparut sous une étendue irréelle. Il se détacha de la terre et pendant quelques jours je n'osai pas y aventurer mes pas. J'avais peur de commettre en y passant comme un lourd sacrilège[3].

Cependant, et cet aspect nous intéresse plus encore, la neige est bientôt décrite dans un langage religieux qui évoque si volontiers les enfances bosquiennes d'où doit justement jaillir le double féminin :

> « La neige dont le mouvement s'étendait à perte de vue avait illuminé les bois, les taillis, les broussailles et créé sur le sol comme *un grand état d'innocence*. »[4]

[1] *Ibid.*, p.19.
[2] *Ibid.*, p.20.
[3] *Ibid.*, p.20.
[4] *Ibid.*, p.21. C'est nous qui soulignons.

Territoire épuré de la gestation du double féminin, le décor couvert de neige sait également peindre les arbres à la manière de la lune qui donnait au Jardin de Cyprien son aspect cristallin. C'est sur sa page blanche propice aux marques et surtout aux traces que s'écrit dès lors l'aventure de cet autre fantasmé qui vient « fouette[r] le sol »[1] « d'un pied nu »[2] et d'un « pas humain »[3]. Le chapitre nommé « Le plateau de Saint-Gabriel » s'achève symptomatiquement sur une *quête* qui s'amorce :

> Je fus bien tenté quelquefois, d'épier ce visiteur furtif. Mais toujours au moment de pousser la porte, une appréhension me retint. […] Je redoutais de ne rien voir. […] Car je savais que je ne découvrirais personne. Et cependant il fallait qu'il y eût quelqu'un dehors. Tant que je me contentais d'écouter, il y était. Je n'imaginais rien : ni forme, ni figure. Il vivait. Il vivait justement parce que je n'avais aucune idée de son visage. Et même avait-il un visage ? C'était l'être pur ; l'être pris en dehors de toute substance, saisi entre l'âme et le corps dans cette position instable que décelait, en hésitant, ce pas tendre et sauvage. C'était l'être de la lampe. […] Mais si je ne cédai jamais à la tentation de le voir, je me mettais souvent en quête de ses traces[4].

On notera naturellement que le double imaginaire, pour l'heure, n'est pas pourvu de visage. Un masque qui prend vie doit encore se déposer sur le fantasme en train d'éclore. De plus, cet appel profond instillé par les empreintes sauvages dans le sol fait écho à la fugue de Pascalet fasciné par les traces mystérieuses du bord de la rivière. On retrouve là un *leitmotiv* de l'évasion bosquienne, qui suit les pistes secrètes et fragiles des méandres intimes. L'*autre* est toujours celui qui, sur le sol, imprime sa piste pour qu'un narrateur avide y imbrique son pas. Ces êtres de papiers creusent à pieds nus le palimpseste de leur histoire. Les traces, chez Bosco, mènent presque inexorablement à l'eau, à la source, et l'image fascinante des « eaux-dormantes » du récit de Pascalet apparaît ici sous la forme des « étangs », qui donnent leur nom à la suite du roman. « Les étangs étaient vastes. Du côté de La Geneste, un large parapet contenait la puissance des eaux »[5], précise le narrateur qui a suivi les traces jusque vers le pôle magnétique majeur que représentent les eaux dans les rêveries bosquiennes. Le parcours du narrateur sur la piste de l'*autre* esquisse encore l'aventure de Pascalet sur son île lorsque se dresse à travers les « eaux-dormantes »[6] des étangs « une levée de terre qui occupait les eaux et

[1] *Ibid.*, p.22.
[2] *Ibid.*, p.22.
[3] *Ibid.*, p.22.
[4] *Ibid.*, p.22-23.
[5] *Ibid.*, p.25. On peut noter ici que ce large parapet est une autre image de mur contenant ou retenant les eaux du rêve.
[6] « L'eau, abritée par les arbustes, ne bougeait pas. » nous précise-t-on page 29.

se perdait derrière les arbustes »[1] en formant « un îlot, invisible du bord »[2]. Comme Pascalet – l'enfant que Bosco n'a pas encore rêvé – le narrateur « pass[e] des journées entières près de cette cabane, dans cet îlot. Caché par une touffe d'ajoncs » d'où il « contempl[e] à loisir les ébats des bêtes aquatiques »[3]. L'analogie entre ces deux rêveries lacustres ne s'arrête pas là, et nous la détaillons encore pour laisser se répondre les échos des territoires d'émergence du double imaginaire. Cette thématique profonde traverse l'œuvre bosquienne sans se heurter à une répartition arbitraire qui séparerait récits d'enfance et récits adultes. Le narrateur de *Hyacinthe* poursuit donc, à la manière d'un futur Pascalet :

> […] j'avais, dans l'îlots des étangs, le sentiment profond de mon secret. Nul ne pouvait m'apercevoir. Là seulement j'arrivais quelquefois à remonter du plus noir de moi-même, et à m'oublier. Mon vide intérieur se remplissait. […] J'avais parfois la sensation, presque physique, d'un monde subjacent[4] […]

L'eau figure encore ce miroir de l'âme où Bosco aime à contempler ses personnages et leurs doubles. Le narrateur imagine alors sa « conscience »[5] frissonner et affleurer comme « l'eau limpide des étangs »[6]. On se souvient qu'au miroir de l'eau, Pascalet admirait Gatzo remontant des abysses pour percer le miroir liquide. Le territoire lacustre permet l'illusion de se trouver « non plus dans un monde réel […] mais au milieu même d'une âme, dont les mouvements, les calmes se confondaient avec mes variations intérieures. Et cette âme me ressemblait »[7]. La ressemblance entre le créateur et l'âme qui se détache des eaux est si troublante qu'elle inverse son miroir et bientôt le narrateur déclare se penser-lui-même « comme [s'il] avai[t] été l'esprit des étangs »[8], annonçant ainsi un autre personnage bosquien qui sera, lui, défini comme « l'enfant *de* la rivière »[9]. « Sans secousse ce *monde magique* se détachait des lèvres de la Terre »[10], raconte le narrateur fasciné. Cette image nous rappelle la barque de Pascalet, entraînant elle aussi « sans secousse » l'enfant vers l'autre rive, dans le récit *L'Enfant et la rivière*. Ce glissement commun nous permet de clore les effets d'écho présents

[1] *Ibid.*, p.28.
[2] *Ibid.*, p.28.
[3] *Ibid.*, p.28. Le texte spécifie plus avant « Je passais de longues heures dans l'île où je revenais tous les jours. J'y avais fait mon lit dans cette herbe qui sentait la flamme ; et là, allongé sur le dos, j'attendais, livré aux puissances naturelle du lieu […] cette dissolution et cet oubli de moi qui me livrait les eaux et la Terre. » (p.36) Ce passage préfigure fortement l'attitude de Pascalet dans son île et la révélation des quatre éléments.
[4] *Ibid.*, p.29.
[5] *Ibid.*, p.29.
[6] *Ibid.*, p.29.
[7] *Ibid.*, p.29.
[8] *Ibid.*, p.30.
[9] Dans *L'Enfant et la rivière*, c'est Gatzo qui est ainsi nommé.
[10] *Hyacinthe*, p.30.

entre divers territoires du double. Le narrateur de Hyacinthe, coquille-vide qui dit être « le désert dans le désert »[1], est désormais prêt à laisser émerger ses compagnons imaginaires : privé d'âme[2], il forme un miroir parfait tendu à Hyacinthe vers qui le récit semble avancer plus ouvertement. « Je devais, pour me retrouver (peut-être), me créer une absence, émigrer vers un autre corps imaginaire »[3].

Le glissement vers la posture imaginaire de l'*autre* est si bien enclenché que le narrateur avoue librement : « Derrière la lampe se tenait cette âme ; cette âme que j'aurais voulu être »[4]. Le récit s'oriente donc définitivement vers l'inconnu de La Geneste mais, à la différence des récits d'enfance, ce « désir de la créature » est pressenti comme une « tentation dangereuse » qui promet non pas une expansion positive de l'identité mais une « descente aux enfers de la volupté intérieure »[5]. La fascination pour les étangs pousse chaque jour le narrateur à retourner aux sources de l'*Autre*, qui émerge lentement[6]. Le récit adulte se teinte alors de nuances ténébreuses, et entoure l'apparition du double d'un sentiment de « confuse inquiétude »[7] que ne partage aucun enfant bosquien :

> J'éprouvais l'impression intolérable que l'on m'y voyait. Je n'étais plus seul. Sous le couvert des arbres, quelqu'un, qui m'était inconnu, épiait mon corps. Les étangs […] cachaient un hôte attentif et un peu sournois[8].

Le passage résonne volontiers avec la scène du récit *Malicroix* qui voit Martial, aux aguets, persuadé qu'un *inconnu sur l'autre rive* épiait ses faits et gestes.
Le récit laisse enfin poindre le double *féminin*, d'abord pris pour Mélanie Duterroy. Lorsque le narrateur rentre à La Commanderie, il trouve une femme, de dos, assise à son lit[9]. L'homme

---

[1] *Ibid.*, p.34.
[2] « Je n'avais plus d'âme. » précise-t-il à la page 34.
[3] *Ibid.*, p.35.
[4] *Ibid.*, p.35.
[5] *Ibid.*, p.36.
[6] L'obsession si chère à Bosco est présente, comme pour Constantin attiré par le pont de la Gayolle et les hauteurs du Quartier de Sagesse : « L'obsession du quartier des eaux n'en diminuait pas, bien au contraire ; et si s'augmentait mon malaise, d'autant croissait le charme qui m'attirait vers elles. » (*Hyacinthe,* p.38.)
[7] *Ibid.*, p.38.
[8] *Ibid.*, p.38.
[9] Éric Wessler décrit le « système spéculaire » qui lie le narrateur et les personnages de l'œuvre bosquienne en des termes que l'on peut facilement rapprocher de cette première confrontation « marquée par le sceau de l'erreur » qui se produit entre Hyacinthe et le narrateur : « C'est d'abord à travers le mécanisme de dévoilement progressif des personnages que l'on peut reconnaître une ascendance proustienne chez Bosco. Au commencement du récit, ce ne sont que des figures tronquées, portraits flous, ombres. […] Bosco se plait à présenter ses créatures de dos, surtout lorsqu'elles sont destinées à tenir le rôle principal dans le récit, avec le narrateur. Il en est ainsi de Cyprien dans *L'Âne Culotte* (p.87). […] Comme chez Proust, la première impression laissée au protagoniste par les êtres qu'il rencontre est non seulement fausse, mais, de façon plus radicale encore, marquée explicitement du sceau de l'erreur. » Article « Henri Bosco et l'Ère du soupçon », revue *Littérature* numéro 126, 2002, p.63.

sans nom contemple alors cette femme sans visage à qui il prête à tort l'identité de sa servante. Cachée dans un grand manteau qui va jusqu'à dissimuler sa nuque, la forme féminine fixe le mur de la chambre, sans bouger. « L'étrange fille »[1] que décrit, comme en creux, le narrateur encore incapable de la voir réellement, rappelle Hyacinthe fillette, poupée mécanique que Constantin présentait également de dos. Cramponnée nerveusement au bois du lit, sans oser faire face à l'inconnu qui se tient dans son dos, la femme tremble sous le coup d'une émotion violente, comme jadis Hyacinthe arrimée au pilier de la grange des Saturnin, convulsée dans sa tentative désespérée d'échapper au mage Cyprien. Le doute s'insinue finalement chez le narrateur qui imagine mal Mélanie Duterroy en proie à de tels émois. La passion et la folie s'emparent alors du narrateur qui perd pied et fuit sans avoir « prononcé un mot »[2], sans avoir « dit un nom »[3]. L'histoire raconte pourtant qu'il suffit de prononcer le nom de Hyacinthe… Mais le narrateur l'ignore encore. Nous relevons ici qu'un seul contact, même incompris, avec Hyacinthe suffit à laisser pénétrer passion et folie[4] dans l'esprit, ou l'espace du narrateur. La Commanderie sera dès lors habitée, d'abord fantomalement, par « un autre cœur »[5] troublé. « Je n'étais plus seul »[6] assure le narrateur qui côtoie désormais cette « chose indéfinissable »[7] pour qui il cherche « une figure, un nom à lui donner »[8]. Plus tardivement, Hyacinthe se matérialisera à la porte du narrateur, lorsqu'il saura que c'est elle qu'il attend. Pour l'heure, la figure inconnue de son attente est seulement située hors de lui : « Mais de moi […] insidieusement venait de s'échapper cet être. »[9] S'il n'en distingue pas encore la forme, le narrateur saisit très bien la provenance de cet hôte tant attendu : il vient de lui-même. Lorsque Mélanie Duterroy vient effectivement accomplir sa tâche à La Commanderie, elle nie fermement s'être trouvée, la veille, dans la chambre du narrateur. Ainsi la forme féminine accrochée au bois du lit est bien le double qui hante désormais la demeure et l'espace intime du narrateur. Pragmatique, Mélanie Duterroy suppose que son maître a dû rêver, et va jusqu'à dérober le pot de fleurs[10] laissé la veille par l'*apparition*, de manière à détruire les preuves matérielles de la fiction en cours. Il

[1] *Ibid.*, p.40.
[2] *Ibid.*, p.41.
[3] *Ibid.*, p.41.
[4] « Dans l'œuvre de Bosco, rares sont les femmes qui ne jouissent pas de ce don de faire naître chez l'homme la folie », assure Sandra Beckett (*La Quête spirituelle*, *op.cit.*, p.236). La fuite première du narrateur face à l'image féminine n'est que la première étape d'une folie plus profonde qui s'emparera du personnage masculin, dévoré par le désir nommé Hyacinthe.
[5] *Hyacinthe*, p.43.
[6] *Ibid.*, p.43.
[7] *Ibid.*, p.43.
[8] *Ibid.*, p.43.
[9] *Ibid.*, p.45.
[10] Qui vient rappeler au lecteur le pot de grès qui, dans *L'Âne Culotte*, matérialisait justement la petite Hyacinthe (p.68).

s'agit du point de basculement du récit *Hyacinthe,* puisque, laissé « seul » par le départ de Mélanie, le narrateur s'abandonne à la fiction du double qu'il a tiré de la puissance des eaux. Il affirme alors « pour une fois, je me laissais vivre comme dans mon enfance. »[1] Et l'enfance bosquienne est, on le sait désormais, l'espace imaginaire du dédoublement androgyne. Dans ces conditions désormais favorables, Hyacinthe pourra en effet *faire retour,* sans étonner le moins du monde un homme décidé à la revoir. La réouverture des portes de l'enfance n'a pas d'autre but que celui d'appeler Hyacinthe.

Le « territoire » psychique et géographique du retour de Hyacinthe est, dans ce récit, marqué par les ténèbres paradoxalement blanches du vide physique et moral du narrateur. Cette vacuité identitaire est symbolisée par la page blanche de la neige où l'*histoire* doit désormais s'écrire. Il s'agit pour le narrateur d'en suivre les traces pour se remplir de l'*autre* intime, qu'il soit homme – le maître de La Geneste – ou femme – la mystérieuse Hyacinthe.

À l'inverse, le troisième volet de la trilogie, *Le Jardin d'Hyacinthe,* se propose de corriger les erreurs et les hallucinations du narrateur anonyme jugé fantasque et malhonnête. Le territoire d'émergence de la petite Hyacinthe est, dans le récit mené par Méjan de Mégremut, parfaitement opposé à l'aride plateau de Saint-Gabriel. Il présente longuement un décor et des personnages résolument tournés vers le bien-être simple et lumineux d'une campagne heureuse, nourricière et peuplée d'êtres entiers, de chair et d'âme. La verticalité des lieux – Le Liguset, Les Amélières, Les Borisols – répond clairement à la morne étendue désertique du précédent récit, tout comme l'enivrant été semble vouloir corriger l'immobilité glacée de l'hiver qui a figé la narration de *Hyacinthe* dans la folie. *Le Jardin d'Hyacinthe,* le titre le fait très simplement entendre, retourne en Paradis comme en un pays, pour y narrer la « vraie » Hyacinthe, celle qu'assurément le narrateur anonyme « n'a pas connue »[2]. Cet affront liminaire montre volontiers combien les personnages masculins confrontés à Hyacinthe se battent – et parfois à mains nues – pour la posséder. En décidant de narrer la « vraie » Hyacinthe, qui, au demeurant, ne peut être qu'une enfant de huit à dix ans, Méjan de Mégremut entreprend également de la reprendre au narrateur anonyme de *Hyacinthe* qui se l'était appropriée. Il y a plus d'une triangulation amoureuse lorsqu'il s'agit de Hyacinthe, dans l'œuvre bosquienne ! Nous suivons donc désormais la mise en place des personnages, lieux et événements qui précèdent le retour de la fillette dans *Le Jardin d'Hyacinthe*.

[1] *Ibid.*, p.53.
[2] *Le Jardin d'Hyacinthe*, Gallimard, 1946, coll. « Folio » 1983 pour notre édition, p.10.

Un premier point important marque l'ouverture différenciée de ce récit : il s'agit de la nomination du narrateur. Contre l'anonymat suspect du précédent narrateur, Méjan dresse son identité qui, à elle seule, devrait « garantir » sa « bonne foi »[1]. Ce nom « honorable »[2] suffirait au personnage pour passer avec son lecteur un étonnant pacte de vérité[3]. Le narrateur se positionne dès les premiers mots de son récit comme un écrivain cependant, en tant que propriétaire d'une métairie et d'une « petite fortune », le récit du *Jardin d'Hyacinthe* semble être sa seule œuvre littéraire. Il prend soin d'ailleurs de présenter longuement sa vie campagnarde éloignée de toutes « rêveries effrénées »[4] qui furent l'apanage du narrateur de *Hyacinthe*. Bosco semble s'amuser de cette posture ambiguë qui voudrait voir le narrateur affirmer : « j'écris mais ne suis pas romancier » ! Méjan de Mégremut se propose de corriger les « erreurs » de son prédécesseur en rejetant la *fiction*. Il s'oppose en effet au traitement fantomal de Hyacinthe qui, selon lui, est une vraie fillette qu'il a « bien connue »[5], mais il s'oppose surtout à la posture narrative de son prédécesseur qui n'a fait que « se raconter longuement lui-même »[6], dans un contentement autocentré. Il s'agit là d'une « grave inconséquence »[7] que Méjan prétend éviter. Le narrateur assure donc écrire sans *s'écrire* bien qu'une soixantaine de pages centrées sur sa vie précèdent l'arrivée de Hyacinthe… Ce semblant de pacte de vérité bascule pourtant rapidement dans l'extraordinaire et l'invraisemblable qui contredisent son entreprise. Le mystère irrésolu du passé de Hyacinthe reste entier pour ce narrateur de la véracité, pourtant, la page liminaire du récit s'achève sur ces mots :

> Ce que j'ai découvert m'a permis *cependant* de fonder ce récit sur des faits certains ; et je vais raconter de bonne foi la jeunesse d'une fille de la campagne qui a peut-être traversé le paradis, sans le savoir, car elle a gardé sur elle une odeur de jardin, de fleurs, de fruits, que ne porte aucune fille de la terre[8].

Amusante façon d'initier l'histoire d'une fillette banale qui était extraordinaire ! Le pacte de lecture promet donc une posture intenable, « entre autobiographie et fiction »[9], que le lecteur de Bosco est habitué à accepter.

---

[1] *Ibid*., p.9
[2] *Ibid*., p.9.
[3] « J'ai besoin, en effet, qu'on m'accorde toute créance pour le récit que j'entreprends d'écrire. » p.9.
[4] *Ibid*., p.9.
[5] *Ibid*., p.9.
[6] *Ibid*., p.9.
[7] *Ibid*., p.9.
[8] *Ibid*., p.10. C'est nous qui soulignons l'aveu paradoxal du narrateur qui ignore en même temps qu'il promet de révéler.
[9] Nous reprenons ici le beau titre de l'étude *Les « Souvenirs » d'Henri Bosco : entre autobiographie et fiction*, LIRCES Narratologie n°11, L'Harmattan, 2012. Textes réunis par Alain Tassel.

En lieu et place du désert de Saint-Gabriel, Méjan ouvre son récit par la présentation des hauteurs où se situe l'aventure de Hyacinthe, entre le Liguset et « Les Borisols » qui donnent leur nom à ce premier chapitre. Puisque Méjan dit avoir été le lecteur attentif – et déçu – du récit *Hyacinthe*, rien d'étonnant à ce qu'il prenne soin d'opposer son domaine à celui de La Commanderie. Les Borisols où Hyacinthe fera son « apparition »[1] est une ferme modeste mais bonne qui se perche sur les « premiers mamelons du Puyreloubes »[2]. Sa position verticale et son rôle nourricier s'opposent diamétralement à l'aridité du plateau de Saint-Gabriel. La ferme montre un « visage »[3] humain et chaleureux, offert « en plein soleil »[4] au voyageur qui s'aventurerait sur ces hauteurs qui, rapidement, la définissent comme un paradis terrestre, humble, mais néanmoins merveilleux. La saison estivale qui inaugure le texte ne manque pas d'agrémenter les lieux d'odeurs de fruits, de grappes de muscat et de fleurs. La ferme des Borisols offre, de fait, « une excellente façade, où les ouvertures sont bonnes, expressives »[5]. L'accueil serein et ensoleillé du domaine contraste violemment avec la bâtisse austère de La Commanderie, mieux connue pour l'épaisseur de ses murs tassés dans le sol et l'étroitesse de sa lucarne. La ferme des Borisols est habitée de « gens simples »[6] et respire « l'honnêteté »[7]. Elle est pourvue d'une « vocation singulière » qui consiste à « rester ouverte »[8]. Méjan ne peut pas mieux l'opposer à La Commanderie qui logeait ses fantômes délirants en affirmant : « Elle est la porte du midi, celle du jour, et non de l'ombre »[9]. On retrouve, durant de nombreuses pages, tous les détails de la vie travailleuse, réglée sur la nature, qui forme un idéal de bonheur agricole, dans l'imaginaire bosquien. Un paradis domestique – et non blasphématoire comme lorsqu'il jaillit des mains de Cyprien – y est longuement et amoureusement décrit. Un aperçu du verger en donne une bonne illustration, où la présence d'abeilles rappelle l'importance du travail dans les paradis agraires :

> Le verger, de quatre pruniers, deux cerisiers, produit aussi deux ou trois corbeilles de pêches. Pas davantage. Mais il embaume le bois résineux, la gomme fraîche et la feuille fruitière. C'est moins un verger qu'un abri où l'on va flâner un moment pour manger des

[1] *Ibid*., p.10.
[2] *Ibid*., p.13.
[3] *Ibid*., p.13.
[4] *Ibid*., p.13.
[5] *Ibid*., p.13.
[6] *Ibid*., p.14.
[7] *Ibid*., p.14.
[8] *Ibid*., p.14.
[9] *Ibid*., p.14.

> cerises. Cinq ou six ruches toutes tièdes y vivent assez bien, car la fleur y craque de sucre ; et le verger est si petit qu'on y sent partout le miel et la cire[1].

Le charme simple des lieux semble vouloir se défendre de toute magie et de tout excès. Pourtant, la ferme n'offre pas seulement une « bonhomie »[2] toute terre-à-terre, qui se campe entre « les Alpes et la mer »[3] comme entre deux pôles magnétiques. Elle est aussi définie par un « cadran »[4] qui ne marque plus que « des heures imaginaires »[5] et une « source »[6] qui perce finement la terre à l'aide d'un « roseau »[7]. Toute la magie des paradis bosquiens y est déjà présente et Méjan croit à tort camper ainsi son récit dans la plus stricte réalité. Le domaine des Borisols est si bien isolé du village des Amélières, qu'il surplombe, que l'on pourrait se croire à Belles-Tuiles :

> Du village, à travers les oliviers puis les pins et les chênes, après une demi-lieue de montée, on arrive par le verger devant la ferme. Elle s'est abritée dans un creux si profond qu'on ne la voir guère d'en bas. Le village doit l'ignorer comme elle ignore le village[8].

Son chemin qui « serpente »[9] se pratique volontiers à pied, dans les effluves de bois qui font tourner la tête et marquent une frontière végétale entre rêve et réalité que passent aussi bien Constantin que Méjan… Le village des Amélières qui précède ces hauteurs enivrantes est également décrit avec le dessein d'y faire régner la vie ; épicerie, café, menuisier, maréchal-ferrant et abbé de village s'activent et entourent le narrateur, tranchant encore avec le désert du plateau de Saint-Gabriel hanté par des âmes perdues. Cependant le tableau du bonheur simple est si parfaitement dressé qu'il trouble le lecteur attentif aux ambiances bosquiennes. La créance totale que Méjan attend de ses lecteurs est sans doute suspendue devant un tableau si totalisant :

> Leur population bonne et calme aime les vergers et les pots de fleurs. Car les vergers entourent le village et, devant *toutes* les maisons, le géranium, l'œillet nain et le lilas poussent, bien arrosés, dans des auges de pierre […] Le pays n'est pas riche. Il vit. Quelque aisance et beaucoup de modestie tiennent lieu de sagesse à ces petits propriétaires qui possèdent *chacun* cent amandiers, deux jarres d'huile et trois barriques de vin clairet. Les gens se marient entre eux, discutent en famille, naissent sans grands efforts et meurent un

[1] *Ibid*., p.14.
[2] *Ibid*., p.15.
[3] *Ibid*., p.15.
[4] *Ibid*., p.15.
[5] *Ibid*., p.16.
[6] *Ibid*., p.15.
[7] *Ibid*., p.16.
[8] *Ibid*., p.17.
[9] *Ibid*., p.17.

> beau jour en paix. Ils ont de beaux visages simples, des corps calmes et de bons mouvements de cœurs, quand il faut[1].

Cette ouverture manichéenne rappelle un univers de conte, prêt à basculer dans le merveilleux, à la manière d'un « il était une fois un pays ensoleillé où tout le monde vivait en paix… » D'ailleurs, la perfection des lieux et des êtres est si totale qu'elle ne se cantonne pas aux joies de la belle saison :

> [les gens] semblent tirer tout leur plaisir des beaux mouvements de l'année. Ils en prennent les dons, en hiver près du feu ; au printemps, sous les arbres ; en été devant leurs fruits mûrs et en automne, sous la treille[2].

On le comprend, il n'y a pas d'hiver moral pour ce pays on ne peut plus imaginaire. Et Hyacinthe finalement n'appartient, dans les récits adultes, qu'à ces lieux d'extrême aridité où la vacuité du monde et de l'être demandent à être comblées, ou à ces lieux de parfaite harmonie qui convoque l'irréalité d'un paradis. Elle est une figure des extrêmes. En dressant un tel tableau du futur monde de Hyacinthe, Méjan croit à tort lui fournir l'étoffe de la réalité. D'ailleurs, la fin du chapitre dédié aux Borisols annonce ce glissement tant attendu dans la rêverie, seule capable de convoquer Hyacinthe :

> […] le hasard vous conduit *là-haut* […] que ce soit le matin ou le soir, à l'heure de l'éveil ou de la sieste, l'accueil de ce pays, où personne ne bouge en entendant vos pas, est si doux au cœur qu'on y cherche aussitôt la maison d'*un ami d'enfance*[3].

Le récit ne saurait mieux rappeler Hyacinthe en son sein ! Méjan de Mégremut, qui jugeait si ouvertement le mauvais penchant du narrateur de *Hyacinthe* à se raconter seulement, prend pourtant le parti de narrer l'année entière qui précède l'arrivée de Hyacinthe dans sa vie. Des Borisols où l'enfant doit inévitablement faire son *apparition*, la narration redescend au mas du Liguset, la propre demeure de Méjan, elle-même très simplement et humainement habitée par le berger Arnaviel – durant les mois d'hiver seulement – et par le fermier Agricol, sa mère La Perdrizette, sa femme et son chien. Le maître du Liguset ne se perd jamais dans la solitude qui caractérisait le narrateur de *Hyacinthe*. Il la tient même en horreur, si l'on en juge par son goût pour les veillées auprès de ses gens. Méjan aime profondément Arnaviel avec qui il partage le

[1] *Ibid*., p.21.
[2] *Ibid*., p.22.
[3] *Ibid*., p.23. C'est nous qui soulignons.

goût des « conversations secrètes »[1], souvenir des « anciennes solitudes »[2], sans doute celles de l'enfance qui permettent l'émergence du double. Et cela n'est certes pas un hasard. Nul homme insensible aux solitudes enfantines ne pourrait s'emparer de l'histoire de Hyacinthe. C'est donc naturellement grâce à ce berger resté en contact avec les puissances de l'enfance que le narrateur rencontre « les Guériton, le mas des Borisols et *les personnages de cette histoire* »[3]. En s'exprimant ainsi, le narrateur oublie certainement qu'il a promis de raconter des faits et des êtres bien réels ! Méjan prend alors soin de narrer l'année qui précéda pareille rencontre et l'on ne sera pas étonné de constater que la nature elle-même avait annoncé l'avènement d'une ère nouvelle, celle de Hyacinthe, par une saison d'été hors du commun :

> Cette année-là, l'été semblait passer tout entier dans l'automne. Jamais de mémoire d'homme on n'avait vu un temps aussi beau. […] La nuit elle-même, tiédie par la chaleur du sol et le doux frottement de l'air, invitait à la confiance et de très pures lunaisons illuminaient la campagne[4].

Cette saison extraordinaire finit par inquiéter les villageois sensibles à sa « bienveillance anormale »[5]. Et, comme c'est le cas pour de nombreux récits adultes de l'œuvre bosquienne, le temps tourne à l'orage. Bosco excelle dans la description des tempêtes et leurs rôles dramatiques sont souvent primordiaux. Ici, la tempête permet de fouler le sol merveilleux des Borisols où « les deux vieux Guériton »[6] ont accueilli et sauvé Arnaviel et son troupeau juste avant le terrible orage. Les Borisols sont donc d'abord un lieu où l'on trouve secours. Le couple de vieilles gens qui y vivent « là-haut » forme une image très tendre – et très rare dans l'œuvre bosquienne – de l'amour conjugal. Il faut pour le moins vivre au Paradis pour qu'un tel couple fût possible ! Arnaviel raconte donc à son maître l'aide précieuse du Guériton et de la Guéritone, et l'amitié qui naît tacitement entre eux doit attendre de longs mois d'hiver avant de se concrétiser, car l'on monte difficilement « là-haut » lorsque les neiges sont tombées. La tempête marquait donc également la fin de l'extraordinaire été qui avait remplacé l'automne.

Il faut attendre le redoux pour rencontrer les « personnages » de l'histoire de Hyacinthe : « Tout l'hiver, on parla des Borisols. Au printemps, j'y montai »[7]. Le narrateur précise que l'ascension aux Borisols à lieu le 21 avril, jour où le calendrier chrétien honore Saint Anselme.

---

[1] *Ibid*., p.25.
[2] *Ibid*., p.25.
[3] *Ibid*., p.27. C'est nous qui soulignons.
[4] *Ibid*., p.28.
[5] *Ibid*., p.29.
[6] *Ibid*., p.35.
[7] *Ibid*., p.41.

On pense inévitablement au berger du premier récit de la trilogie qui montait à Belles-Tuiles et sauvait Constantin de l'emprise du mage. L'ascension de Méjan rappelle fortement celle de Constantin, à la même époque de l'année, pour le dimanche des Rameaux[1]. Le narrateur adulte fait d'ailleurs écho à l'enfant du premier volume de la trilogie en confiant : « De voyage si beau, je n'en ai jamais fait »[2]. On ne manquera pas de relever que la montée aux Borisols emprunte un petit chemin vicinal qui rappelle combien le paradis bosquien est à portée de fugue pédestre. Méjan laisse d'ailleurs son cheval sous les platanes de la place du village afin d'achever l'ascension à pied. Sur ces sentes « où on ne rencontre jamais personne »[3] poussent l'olivier, l'églantier, le thym et le fenouil mais pas seulement : en ces lieux où serpente un ruisselet « poussent l'hyacinthe et le bouton d'or »[4] ! Délicate façon d'annoncer la fillette et le serpent de Cyprien de nombreuses pages avant leur apparition. L'évocation de Belles-Tuiles à travers les Borisols se poursuit encore grâce aux milliers d'oiseaux qui chantent dans « des vergers couverts d'une neige de fleurs odorantes »[5] qui troublent le sang[6]. Aucune main sacrilège ne viendra s'abattre sur les amandiers en fleurs mais il est important de noter ici combien l'étendue virginale de la neige, fût-elle florale, précède toujours l'écriture du récit de Hyacinthe. La narration fait ici page blanche pour y tracer l'empreinte de la créature à venir. Le merveilleux envahit le récit lors de la traversée du hameau-fantôme où « pas une âme ne se montrait dans les ruelles »[7]. Méjan suit inexorablement la pente de la rêverie en précisant qu'aux Borisols « la ferme semblait aussi enchantée que le bourg »[8]. La banale histoire de campagne que Méjan se targuait de narrer sous la lampe de la véracité échappe quelque peu à son narrateur. Sur la page blanche des amandiers, Méjan se laisse prendre au modeste enchantement d'un « monde imaginaire »[9] où il se sent lui-même « devenir irréel »[10]. Car tout, y compris le couple mimétique des Guériton, pas plus hauts l'un que l'autre et postés souriants, épaule contre épaule, devant leur domaine, offre « le charme et les formes du rêve »[11].

[1] Dans le récit *L'Âne Culotte*.
[2] *Ibid*., p.43.
[3] *Ibid*., p.43.
[4] *Ibid*., p.44.
[5] *Ibid*., p.44.
[6] Le lecteur songe alors inévitablement au trouble de Constantin, fasciné par la tapis de pétales blancs tombés de sa main sacrilège, à Fleuriade.
[7] *Ibid*., p.45-46.
[8] *Ibid*., p.46.
[9] *Ibid*., p.47.
[10] *Ibid*., p.47.
[11] *Ibid*., p.47.

Le récit de Méjan empreinte désormais les sentes bien connues de la poétique bosquienne en affirmant : « depuis lors je n'ai pu tout à fait m'éveiller de ce songe »[1]. Le songe bosquien qui emporte le récit du *Jardin d'Hyacinthe* « c'est le paradis »[2], comme l'assure Méjan à ses deux hôtes. Agricol lui-même, que l'on sait attaché à la nature simple des choses confirme en cette fin de chapitre « là-haut […] on touche le ciel de la main ! »[3] Dès lors Méjan, comme tous les narrateurs bosquiens qui précèdent ou qui suivront, se trouve fasciné par le paradis qui offre une image certes entêtante, mais également fragile[4]. On craint de s'y confronter à nouveau et de voir s'effondrer l' « enchantement inexplicable »[5]. La narration a si bien basculé dans le ravissement du rêve que Méjan parle désormais d'irréalité, de « miracle »[6] et de « merveilles »[7]. L'amitié profonde qui unit les Guériton aux habitants du mas du Liguset entraîne finalement d'autres rencontres qui ne brisent en aucun cas le charme magique du lieu. Le paradis persiste. Le temps passe ainsi jusqu'à ce que « la Noël arrive »[8]. Il neigeait, raconte Méjan. Les vergers d'amandiers en fleurs cèdent le pas à la neige de l'hiver pour que s'encre sur sa page l'aventure nommée Hyacinthe. La Noël, dans l'œuvre bosquienne, propose de prodigieuses apparitions. Nous relevons finalement qu'un même nombre de pages a précédé, dans deux récits qui se veulent absolument distincts, l'arrivée de Hyacinthe. C'est elle qui, désormais, retient toute notre attention.

[1] *Ibid*., p.47. Pour saisir toutes les implications liées au glissement du narrateur dans le songe, citons l'analyse stimulante d'Éric Wessler : « Bosco confine ses romans dans un onirisme qui rappelle autant celui du *Grand Meaulnes* que celui des surréalistes, qu'il a toujours admirés. À tel point que, parfois, on ne parvient pas à savoir si le narrateur présente ce qu'il raconte comme advenu, ou comme un simple rêve engendré par quelques éléments ou événements convergents, relatés au début du récit : « je me contentai donc de rêve chaque jour au pont de la Gayolle », écrit le narrateur de *L'Âne Culotte* (p.28), puis le récit se poursuit, les événements se succèdent – ou s'agit-il de ce rêve quotidien ? Peu importe, d'ailleurs : Bosco, comme Breton, redécouvre que le rêve est une allégorie de la création littéraire, et, nous le verrons, en fait le miroir de son propre travail.». « Henri Bosco et l'Ère du soupçon », *Littérature* numéro 126, *op.cit.*, p.73-74. Ces mot sont précieux pour comprendre la double posture de Méjan, narrateur qui refuse la vacuité du romancier qui ne fait que « s'écrire » – tel le narrateur de *Hyacinthe* – mais qui, malgré tout, glisse inévitablement dans le rêve et s'empare à son insu des pouvoirs de la création littéraire!

[2] *Le Jardin d'Hyacinthe*, p.48.

[3] *Ibid*., p.49.

[4] « je me mis à songer souvent aux Borisols. Mais je craignais d'y remonter. » p.50.

[5] *Ibid*., p.50.

[6] *Ibid*., p.50.

[7] *Ibid*., p.50.

[8] *Ibid*., p.55.

2. Apparition de Hyacinthe et contagion par le songe.

Lorsque le narrateur anonyme de *Hyacinthe* se laisse « vivre comme dans [son] enfance »[1], la saison qui présentait le plateau de Saint-Gabriel sous l'étendue neigeuse bascule : Le temps avait tourné, précise le narrateur qui se trouve alors arrêté par « une extraordinaire chaleur »[2] qui rend les murs de La Commanderie brûlants. Au pied de la vigne qui grimpe sur les murs de la bâtisse, le narrateur découvre « dans le sable, la trace de deux pieds, deux pieds étroits, longs, bien joints »[3] et cette « empreinte était fraîche »[4]. Aussi entraîne-t-elle le narrateur dans une errance[5] qui le conduit d'abord à parcourir son verger sous l'orage imminent avant de rejoindre les étangs, pôle aquatique qui magnétise la rêverie désormais ouverte sur l'enfance. Ses pas le conduisent donc de nuit à observer une barque, « embarcation-fantôme »[6], s'éloigner du rivage avec à son bord la silhouette d'un homme qui ne peut être que Cyprien, comme le précise le portrait qui en est fait. « C'était une vieille, une très vieille figure d'homme, une figure au fond de laquelle s'ouvraient des yeux pâles, un peu effrayants »[7] qui avaient pour « vocation surnaturelle »[8] de regarder « au-delà de ma forme, de mes craintes, de mes désirs, des mots que je ne pouvais pas lui dire »[9]. Ce tête à tête entre le narrateur et Cyprien – qui vient dans sa « barque imaginaire »[10] sauver l'homme de la transe, au milieu d'une tempête qui se déchaîne – rappelle presque mot pour mot la scène qui dans *L'Âne Culotte* voyait l'enfant Constantin subir le regard surnaturel et fouillant de Cyprien. Au contact de Cyprien, que les portes de l'enfance ont laissé émerger, le narrateur croit rêver et prononce ce souhait commun à bien des narrateurs bosquiens : « pourvu qu'en t'éveillant tu te souviennes de ce songe… »[11] La crainte du narrateur est en fait peu fondée puisque le songe a désormais envahi toute la structure du récit qui, on le voit, se rapproche de l'apparition de Hyacinthe. Suite à cette tempête qui marqua la fin de l'automne et l'arrivée de l'hiver, c'est-à-dire l'imminence des « premières

[1] *Hyacinthe*, p.53.
[2] *Ibid*., p.56.
[3] *Ibid*., p.56.
[4] *Ibid*., p.56.
[5] « Je me mis à errer » explique le narrateur à la page 56.
[6] *Ibid*., p.62.
[7] *Ibid*., p.71.
[8] *Ibid*., p.71.
[9] *Ibid*., p.71.
[10] *Ibid*., p.72.
[11] *Ibid*., p.72.

neiges »[1], le « territoire moral »[2] du narrateur se confine désormais au plateau qui « imposait une rêverie grave, nourrie d'une seule pensée, éclairée d'une seule lampe »[3], celle bien sûr, de La Geneste. Pour que Hyacinthe puisse faire retour, et que son apparition semble parfaitement normale à un narrateur pourtant halluciné, il faut que l'homme achève de se dédoubler dans la figure fantasmée du maître de La Geneste, car c'est sa lampe qui appelle la troisième créature de ce récit. Voici comment le narrateur anonyme devient si semblable à « l'inconnu à qui [il] avai[t] voué une amitié étrange »[4], qu'il n'a pourtant jamais aperçu et qu'il reconnaît avoir tiré de lui-même[5] :

> Et en l'apercevant si pareil à moi-même et cependant chargé de ses secrets, je me reprenais à revivre et quelquefois je m'oubliais en lui jusqu'à ne plus savoir qui de nous deux j'étais. Ces déplacements d'âmes m'étaient peu à peu devenus très familiers […] J'étais si facilement l'Autre que j'avais fini par me composer tout un monde de méditations sur l'étranger de la Commanderie tel qu'on pouvait l'imaginer de La Geneste[6].

Le personnage, en se dédoublant de la sorte, devient peu à peu omniscient et assiste au spectacle de sa vie en étant tout à la fois la marionnette et le marionnettiste. Le dédoublement imaginaire est bientôt si total qu'il convoque une nouvelle fois les puissances de l'enfance, seule capable de fabriquer un tel compagnonnage imaginaire :

> […] morceau par morceau, je m'inventais une vie. Je retirais d'une mémoire imaginaire toute une enfance que je ne me connaissais pas encore et que cependant je reconnaissais. Sans doute était-ce l'enfance interdite dont je rêvais déjà lorsque j'étais enfant. Je m'y retrouvais, étrangement sensible, passionné… Je vivais dans une maison calme et familière, que je n'avais point eue, *avec des compagnons de jeux comme quelque fois j'avais souhaité d'en avoir*. J'habitais, me semblait-il, dans un village, au pied de collines. J'étais élevé par de vieilles gens, de ces grands-parents de campagne, un aïeul innocent, une aïeule sage comme la terre. Il y avait devant la maison un verger, un cyprès et une toute petite fille que, tout à coup quelqu'un appelait Hyacinthe. Et je haïssais Hyacinthe parce qu'elle avait des

[1] On constate dans ce récit que le temps est comme suspendu ou bloqué dans une répétition troublante qui semble alterner frénétiquement l'hiver et l'automne, en un cycle étroit profondément perturbé. En effet, depuis l'ouverture du récit, le narrateur a déjà annoncé l'arrivée définitive de l'hiver à plusieurs reprises et voici que nous rappelons encore un événement de fin d'automne et l'arrivée des « premières neiges » dont les étendues blanches s'étaient pourtant déjà largement installées sur le plateau.
[2] *Ibid*., p.75.
[3] *Ibid*., p.75.
[4] *Ibid*., p.76.
[5] « Ne l'ayant jamais aperçu, j'avais dégagé de ses voiles, en moi, pour des confrontations émouvantes, ce beau visage d'homme. » (p.76) On comprend à travers ces mots combien le narrateur anonyme essaye de se reconstituer, par cet autre qu'il reflète, une unité psychologique pleine et positive.
[6] *Ibid*., p.76.

> yeux inexpressifs. Mais Hyacinthe était partie […] Il y avait aussi, quelque part, dans le temps de ce pays étrange, un jardin perdu au milieu des collines, où je montais, en cachette, visiter un vieil homme qui me donnait des figues et du vin clairet. Quelquefois il me semblait que c'était ce vieillard qui avait emporté Hyacinthe[1].

Hyacinthe fait donc son entrée dans le récit par le truchement du rêve qui permet au narrateur d'hériter, sans en être encore conscient, de la mémoire de Constantin, qui n'est autre que le maître de La Geneste, le maître de la lampe qui doit attirer la créature. En effet, le récit repousse d'une dizaine de pages encore la révélation du nom de l'habitant de La Geneste pourtant, le lecteur a déjà reconnu dans cette rêverie l'enfance de Constantin, narrée dans *L'Âne Culotte*. Ainsi le narrateur anonyme ne devient pas seulement l'Autre, celui qui le dédouble dans le désert de Saint-Gabriel, il devient celui qui a jadis rêvé Hyacinthe. Le long passage que nous venons de citer réaffirme également que l'enfance est le lieu – et le temps – d'existence des compagnons de jeux non pas que l'on a eus, mais que l'on a désirés. Il est amusant de relever que le transfert de mémoire imaginaire prend soin de reproduire – sans le trahir – le sentiment d'exaspération que provoque d'abord Hyacinthe chez son créateur, lequel se dresse contre l'immobilité de son regard. Ce phénomène est révélateur du procédé littéraire de compagnonnage imaginaire qui nécessite, à la différence du phénomène psychologique réel, de *fabriquer* la vie du double. C'est en cela sans doute que la première confrontation avec le regard inanimé de l'*autre* est si déplaisante. La poétique bosquienne du *souvenir imaginaire,* qui bouleverse si bien les codes de l'autobiographie, est très finement décrite par le narrateur, à la suite même de cet aveu de compagnonnage avec la figure retrouvée de Hyacinthe :

> Quelques fois je m'étonnais de ces visions. Je me demandais parfois d'où me provenaient les images d'un temps que je n'avais pas connu. Car j'avais conservé une bonne mémoire de mon enfance. Et cependant ces images plausibles se transformaient aussitôt sous mes yeux en purs souvenirs[2].

Le narrateur se complait dans sa nouvelle *fable biographique* au point de vivre un profond attendrissement pour « ces figures du retour »[3] qu'il s'imagine avoir déjà aimées et avoue : « Et je me consolais un peu d'un présent véritable par un passé imaginaire »[4]. Cette attitude rappelle fortement la posture psychologique des narrateurs enfantins que l'on a suivis dans leurs fuites vers une rêverie mieux à même de combler les défaillances de leur univers réel. Cependant, une

[1] *Ibid*., p.81-82. C'est nous qui soulignons.
[2] *Ibid*., p.82.
[3] *Ibid*., p.83.
[4] *Ibid*., p.83.

nuance importante intègre ce procédé récurrent lorsque le récit est mené par un narrateur adulte : le personnage a besoin de corriger un présent douloureux par un passé heureux, alors que l'enfant bosquien ne regarde pas en arrière ; il construit un présent merveilleux pour corriger son présent défaillant. Pour le narrateur adulte, la possibilité d'une androgynie fabuleuse avec celle que « quelqu'un » a nommée Hyacinthe est d'abord envisagée dans le passé, sur les traces de l'enfance. Fort de ce nouveau pouvoir de réécriture biographique, le narrateur accepte l'effondrement des frontières entre son être qu'il habite à peine et l'étranger de La Geneste qu'il rêve d'être :

> « Si je hantais l'âme d'un autre, n'y avais-je pas subi ses hantises ? Et n'était-ce pas lui qui, détaché de lui, à son insu, vivait en moi ? Où étions-nous l'un l'autre ? »[1]

Cette légère inquiétude face à l'abolissement des frontières de l'être est également une particularité du dédoublement adulte. La fusion intime proposée aux enfants bosquiens n'interpelle jamais les petits narrateurs. Cette même page qui voit s'abolir symboliquement l'espace qui jusqu'alors séparait La Commanderie de La Geneste propose paradoxalement une triangulation très œdipienne du désir[2]. Malgré la fusion imaginée entre les deux hommes, la dualité reste de mise lorsqu'il s'agit de se disputer l'amour d'une femme[3]. Le narrateur qui fantasme et rêve d'égaler le maître de La Geneste se situe finalement dans la posture œdipienne du fils qui admire mais doit détruire la figure du père[4]. Car cet homme de La Geneste, n'a-t-il pas connu Hyacinthe le premier ? N'est-il pas celui qui, par l'exhibition de sa lampe, affirme ouvertement son « désir de la créature », sa capacité à la posséder ? Le narrateur en posture

[1] *Ibid*., p.83.

[2] Michel Mansuy avançait également l'hypothèse d'une « hantise » souterraine dans la relation qui s'instaure entre les trois figures du récit : « En d'autres termes, le second roman de la trilogie ne reçoit du premier ni son intrigue, ni sa structure. Elles lui viennent d'ailleurs. […] L'essentiel d'*Hyacinthe* réside dans le système très particulier de relations qui lie le narrateur, Gloriot et Hyacinthe. Il suffit de le dégager du livre pour faire voir comment celui-ci est agencé. Je crois reconnaître dans ce système la mise en œuvre romanesque de ce que Mauron appelle un mythe personnel. Parlons, nous, plus simplement, d'une hantise, dont Bosco ne saisissait peut-être pas toutes les implications ». « Comment chez Bosco un récit peut en susciter d'autres », actes du colloque *L'art de Henri Bosco*, José Corti, 1981, p.26.

[3] Pour Reynald Squadrelli le cirque de Caraques qui occupe brusquement le plateau Saint-Gabriel le soir de Noël « permet très exactement de faire pivoter le drame à deux (puis à trois) entre le narrateur et son double dont le narrateur désire sans trop le savoir usurper la place, l'être de la lampe et enfin la figure désirée par l'un (et) l'autre. Il permet, et ce sera sa troisième fonction, l'entrée véritable dans le jeu de celle qui donne son nom au roman, Hyacinthe, l'aimée ». « Fonction du cirque de Noël dans *Hyacinthe*, la question du Narcissisme », *Cahiers Robinson* numéro 4, *op.cit.*, p.254.

[4] Pour Reynald Squadrelli toujours dans son article sur la « question du Narcissisme », *Hyacinthe* demande une lecture analytique puisque le récit réfère nécessairement « au refoulement, à la névrose infantile, à l'Œdipe, à la construction et à la structuration de la sexualité infantile […] », selon les mots qu'il emprunte à F. Perrier, (*La Chausse-d'Antin*, II, UGE, 1978, p.89.)

œdipienne se dit alors « troublé par l'espoir et l'inquiétude de la rencontrer *avant lui* »[1]. Le féminin absolu qui doit intégrer le « monde plastique »[2] que le narrateur avoue dérouler à sa « fantaisie »[3] est encore « une créature sans visage »[4], il demeure encore en instance de *fabrication*. Aussi Hyacinthe est-elle d'abord réduite à « une âme », elle qui n'en a plus !

> […] c'est une âme que je guettais sur la neige. J'espérais que cette blancheur m'offrirait une chance, car il n'y a guère sur terre d'étendue favorable, sauf peut-être la neige, où se puisse risquer une âme[5].

Bosco ne pouvait mieux réactiver ici l'image de l'écriture du double : la quête de l'Autre absolu, c'est-à-dire la quête du féminin, ne peut se jouer et s'écrire que sur la page blanche que le narrateur et l'auteur partagent pour attirer et ramener Hyacinthe dans le récit. Il n'est effectivement pas d'étendue plus favorable… Grâce à cette quête qui tend vers la possession de Hyacinthe, le narrateur dit n'être plus que « désir »[6] « mais cette ardeur, précise-t-il, ce n'était plus du souvenir ; c'était moi, ici et ailleurs, moi jadis et maintenant. Je m'y perdais. »[7] La fiction Hyacinthe a remplacé la réalité et si le narrateur s'y perd en s'y divisant – il parle de « démence »[8] –, ce n'est pas sans une puissante volupté intérieure. Cette volupté, une nouvelle fois, ramène à l'enfance imaginaire vers laquelle le narrateur retourne comme en un pays :

> Je retrouvais mon enfance, ma jeunesse et le pays de grandes collines où je suis né. Je pensais aux bêtes que tourmentent l'hiver, quand le renard et la fouine errent en quête de gibier sur les plateaux. Alors pour tromper la soif et la faim les loups mangent de la neige[9].

Les loups dévorent la neige ou y laissent leurs traces comme l'adulte réécrit l'enfance pour tromper l'âge mûr. Le récit, dès lors, n'a plus qu'à ranimer Constantin, que Mélanie Duterroy nomme sans détour à la page 98. Hyacinthe peut désormais se matérialiser et circuler à nouveau entre Cyprien et le garçon de jadis, à qui s'ajoute enfin la figure anonyme de l'homme de La Commanderie. La fiction s'échappe de l'étendue de neige qui avait permis son éclosion et voici que Hyacinthe frappe à la porte du narrateur sans s'être rendue vers la lampe qui n'a cessé de l'appeler, à La Geneste. Le narrateur anonyme savoure cette victoire et raconte :

---

[1] *Hyacinthe*, p.84. C'est nous qui soulignons la tentative de dépassement de la figure du père, fût-ce par la ruse, en esquivant un combat de front.
[2] *Ibid*., p.83.
[3] *Ibid*., p.83.
[4] *Ibid*., p.83.
[5] *Ibid*., p.83.
[6] *Ibid*., p.88.
[7] *Ibid*., p.88.
[8] *Ibid*., p.88.
[9] *Ibid*., p.89.

> L'arrivée de Hyacinthe ne m'a pas étonné. Je l'ai trouvée aussitôt naturelle. En fait, Hyacinthe n'arrivait pas : elle était de retour. Je me rappelle seulement qu'elle avait, ce soir-là, une voix un peu rauque mais aussi, par moments, très douce[1].

Ce retour n'étonne pas non plus le lecteur attentif aux nombreux indices qui, cent pages durant, ont amorcé le glissement dans une rêverie du double imaginaire bien connue[2]. Très rapidement, le récit s'oriente vers un retour aux événements du récit *L'Âne Culotte*, notamment grâce à l'évocation de Noir-Asile, que la jeune femme mystérieuse et l'homme anonyme partagent immédiatement. Cette évocation fabuleuse permet au narrateur de se faire passer pour Constantin, seul personnage normalement capable d'évoquer cette cache sacrée de l'enfance. Pour l'heure, alors que Hyacinthe n'a pas encore été ouvertement nommée, le narrateur précise l'extrême contentement produit par son apparition :

> « Elle était apparue à La Commanderie comme j'aurais voulu qu'elle vînt, si j'avais su qu'elle existait, et que j'eusse souhaité, cette nuit-là, l'intrusion d'un dieu ou d'un ange »[3]

La jeune femme – accueillie par un homme qui avoue créer de toute pièce, à partir d'un souhait, sa présence « si merveilleusement inexplicable »[4] – évoque, dans le verger de La Commanderie, son désir d'y retrouver une cabane. Les deux êtres réunis dans le Jardin se tournent inexorablement vers l'enfance dont Noir-Asile symbolisait la profonde « religion des caches »[5]. Tous deux sont ainsi en train de se confier « à ce tiers mystérieux »[6] que Constantin évoquait comme le génie de l'enfance. Il est alors temps, pour le narrateur, d'assumer pleinement la réécriture du mythe de la jeune fille en la nommant Hyacinthe : « C'est alors que je l'ai appelée Hyacinthe »[7]. L'enchantement du dédoublement imaginaire s'achève lorsque se perce le masque de Hyacinthe : son regard subitement fait part d'un « vif étonnement »[8] et « son

[1] *Ibid*., p.107.
[2] Michel Mansuy affirme en ce sens : « Il faut bien réfléchir à la manière dont la petite héroïne est apparue ici. Elle a été prise dans les filets tendus par la rêverie. Non par hasard, mais parce que le romancier espérait une femme, et que, cette femme, il lui a plu de l'appeler Hyacinthe. Elle ne ressemble guère à la petite orpheline de l'autre récit. Elle a près de vingt ans, elle est devenue autre, mais elle reste quand même Hyacinthe. Le désir du romancier veut qu'elle soit à la fois une autre et la même. Il est ainsi. » Article « Comment chez Bosco un récit peut en susciter d'autres », actes du colloque *L'art de Henri Bosco*, José Corti, 1981, p.25.
[3] *Hyacinthe*, p.107.
[4] *Ibid*., p.107.
[5] *L'Âne Culotte,* p.86
[6] *Ibid*., p.86.
[7] *Hyacinthe*, p.108.
[8] *Ibid*., p.108.

visage exprim[e] un trouble violent »[1]. Lorsque la jeune fille ainsi recréée prend la parole, c'est pour indiquer à son créateur qui vient de s'emparer d'elle par son nom retrouvé qu'il « faudra [la] garder tout l'hiver »[2]. La saison du double androgyne persiste à s'étendre, dans le récit adulte, sur l'étendue de la neige hivernale. La fonte des glaces est-elle d'ores et déjà appelée à voir fondre puis disparaître l'image rêvée de Hyacinthe ?

Le dédoublement qui permet au narrateur de jouir du passé imaginaire de Constantin implique, dans la triangulation œdipienne qui s'est installée sur le plateau, que la lampe de La Geneste s'éteigne. C'est le cas dès que Hyacinthe vit à La Commanderie, après la nuit de Noël qui voit l'installation du cirque des Caraques bouleverser, sur le plateau, les rapports entre les deux hommes et la lampe[3] : « La première chose que j'ai remarquée c'est que La Geneste était noire. Pas de lampe. Je ne sais pourquoi, cela m'a fait plaisir »[4]. Fort de cette victoire sur l'image du père, le narrateur prend plaisir à dissoudre la présence de « l'étranger » et prend sa place comme phare du récit[5]. « D'un jour à l'autre La Geneste s'est fermée ; et c'est moi qui, ce soir, sur le plateau, éclaire de ma lampe l'étendue des neiges »[6]. Le narrateur assume par cette image nouvelle de lui-même le statut d'écrivain dont la lampe désormais éclaire la page vierge. Malgré le franc rejet dont il fera l'objet de la part de Méjan de Mégremut, le narrateur de *Hyacinthe* est bien en position de réécrire Hyacinthe, peut-être pas la « vraie » Hyacinthe, qui n'a pas d'existence fixe dans l'œuvre, mais *sa* Hyacinthe.

Nous avions laissé le narrateur du *Jardin d'Hyacinthe* dans les filets de la rêverie, aux Borisols. Retournons en Paradis pour attendre l'apparition de la petite Hyacinthe. La saison hivernale avait fait son entrée dans le récit de Méjan de Mégremut pour y assoir la thématique de la rêverie déraisonnable : « l'hiver (et surtout la nuit, par temps de neige), on cède très

[1] *Ibid*., p.108. Claude Girault évoque également les nombreuses métaphores qui renvoient les femmes bosquiennes à l'image de la statue, de métal ou de pierre, créature dont la vie secrète, pétrifiée, « soudain s'anime ». En voici encore un criant exemple. Notre étude parle plus volontiers de marionnette que de statue, mais l'émergence de la vie sous le masque suit le même cheminement que dans la pensée de Claude Girault, précisée dans « L'image de « la femme en noir » chez Henri Bosco », paru dans les *Cahiers Henri Bosco* numéro 24, 1984.
[2] *Hyacinthe*, p.109.
[3] « L'arrivée du cirque de Noël est bien un événement unique par quoi tout va changer dans ce lieu à l'écart, cette autre scène, où règne l'intemporalité ; le *narrateur installé*, se rompt brutalement la relation obsessionnelle qu'il entretenait avec la douce lumière de la lampe […] Mais c'est une relation à sens unique. En réalité le narrateur s'absorbe dans sa contemplation, s'oublie chaque soir, dans l'attente de l'illumination de l'espace déserté. Inversement, il s'impose de ne jamais allumer la sienne. Le 26 décembre au soir pourtant, « la première chose que j'ai remarqué, dira-t-il, c'est que La Geneste était noire. […] » La fonction du cirque est non seulement de provoquer une rupture, mais d'inverser ici ce rapport. », précise Reynald Squadrelli dans l'article « Fonction du cirque de Noël dans *Hyacinthe*, la question du Narcissisme », *Cahiers Robinson* numéro 4, *op.cit.*, p.252.
[4] *Ibid*., p.110.
[5] Reynald Squadrelli précise encore que par ce geste, en allumant sa lampe à la place de celle de La Geneste, le narrateur « se pose en sujet de droit et désacralise l'autre en la déshabitant. » *op.cit.*, p.267.
[6] *Hyacinthe*, p.110.

facilement à ces sortes de rêveries »[1]. La narration s'avance inévitablement vers le point d'orgue de l'hiver : la célébration de la Noël avec sa traditionnelle apparition « d'un ange ou d'un dieu », pour reprendre les mots du narrateur précédent. Le récit a si bien lié d'amitié le narrateur à ses voisins les Guériton que Méjan se refuse à les laisser passer la veillée de Noël seuls, sur les hauteurs. Chargé de victuailles, il apparaît tel un fantôme à la porte du Paradis et s'y trouve accueilli par le couple de vieilles gens porteur d'une information capitale : des nomades accompagnés d'un « drôle d'âne »[2] ont également élu domicile aux Borisols par cette nuit glaciale. Arrivés par le « chemin sans nom »[3], celui que personne n'emprunte plus pour gravir ces hauteurs, ils font également figure d'apparition et répondent en fait à l'appel du rêve que toute l'ouverture du récit a largement amorcé. Logés dans la bergerie, ils n'importunent nullement le trio d'amis qui, bientôt, glissent « sans le savoir, de l'autre côté de la vie, à la pointe des premiers songes, dans le sommeil… »[4], lorsque tout à coup on frappa à la porte du mas. C'est dire combien l'apparition de Hyacinthe se fait de l'autre côté de la réalité. Les nomades apportent un enfant malade qui se trouve être « une fillette de huit à dix ans »[5] dont les yeux sont clos et le visage tiré. Cette description suffirait à elle seule à convoquer la figure de Hyacinthe, cependant la narration travaille à nouveau l'image d'une poupée désarticulée. Pantin inanimé dans les bras d'une bohémienne, l'enfant a la tête ballante[6] et « le corps enveloppé dans une couverture »[7]. Lorsqu'on l'installe devant le feu, l'enfant ne remue pas, mieux encore : « Sa figure maigre et étrangement immobile brusquement me fit peur »[8], précise Méjan. L'assoupissement maladif n'a rien d'habituel, évidemment. « […] sa rigidité paraissait anormale. On ne dort pas ainsi, chez les vivants »[9], affirme encore le narrateur qui décrit désormais la parfaite poupée dont chaque Hyacinthe est initialement issue :

> Je pris ses mains. Elles étaient glacées. Je passai doucement ma paume sur sa tête. Une tête sans poids, aussi frêle qu'une coquille. Les cheveux pourtant étaient doux et souples. Par là elle vivait un peu. Le crâne, léger, semblait vide, et je n'osais y appuyer mes doigts, de

[1] *Le Jardin d'Hyacinthe*, p.56.
[2] *Ibid*., p.60. Voici Culotte portant « à chaque patte, une jambe de pantalon » précise Guériton à la page 61.
[3] *Ibid*., p.60.
[4] *Ibid*., p.63.
[5] *Ibid*., p.63. Rappelons ici un renouvellement de la chronologie imaginaire, figée, chère à Bosco : le fil narratif impose de situer l'histoire de Hyacinthe chez Méjan de Mégremut *après* son enlèvement chez les Saturnin, où la fillette avait pourtant douze ans ! Cela nous permet de réaffirmer que le temps de l'enfance chez Bosco évoque plus un âge climatérique symbolique qu'un temps réel qui verrait progressivement les enfants grandir et glisser vers l'âge adulte. Les garçons et les fillettes bosquiens n'ont pas d'âge ou mieux encore, ils ont tous les âges de l'enfance, sans considération pour une maturation.
[6] « La tête de l'enfant pendait » p.63.
[7] *Ibid*., p.63.
[8] *Ibid*., p.64.
[9] *Ibid*., p.64.

> peur de le briser maladroitement. Le visage était séparé de toute pensée. Sa forme ne dessinait pas le contour d'une âme. Tout y restait impersonnel, et marqué par l'absence[1].

Cette Hyacinthe, image d'enfant coquille-vide dépourvue de vie et de volonté propre, ressemble effectivement à s'y méprendre à la fillette qui accompagnait les pas de Constantin, à Peïrouré. En proposant ce portrait, Méjan s'assure-t-il d'être un narrateur plus fiable ? Sa description de Hyacinthe-poupée inanimée reprend presque mot pour mot celle que donna Constantin dans *L'Âne Culotte* et laisse à songer que la fillette circule dans l'œuvre comme un phénomène contagieux qui déclenche toujours les mêmes événements étranges et les mêmes affects chez les narrateurs masculins qu'elle habite. Lorsque Méjan tente de réveiller la fillette, sa tête retombe ; on ne fabrique pas un tel compagnonnage en agitant l'épaule de la créature ! La voici à nouveau décrite comme une parfaite poupée, *leitmotiv* désormais récurrent de notre étude :

> Ni laide ni jolie, des cheveux blonds tirant sur le roux ; les traits fins, malgré des pommettes saillantes ; la bouche large. Et de grandes paupières closes. Sous le masque du visage, rien. Pas un sentiment ne le soutenait[2].

Si la fillette n'était pas souffrante, nul doute que deux ronds roses auraient complété les pommettes saillantes du *masque* de poupée[3]. Le schéma qui implique une émergence de la vie à travers les traits figés du pantin est à l'œuvre, comme dans chaque récit bosquien convoquant la figure imaginaire de l'*autre*. La fillette « proprement vêtue »[4] - imagine-t-on seulement une poupée en haillons ? – porte une robe de laine maintenue sur le devant par « une agrafe brillante, qui représentait un serpent »[5]. La marque de Cyprien est évidente et confirme au lecteur de la « trilogie Hyacinthe » que l'action de ce récit se situe effectivement après l'enlèvement de la fillette chez les Saturnin. Elle est devenue la créature du mage. Celui-ci l'abandonne aux Guériton parce qu'elle ne permet pas, sans Constantin, la recréation d'un paradis terrestre. Encore prisonnière du pouvoir de Cyprien, « elle semblait ne plus pouvoir sortir d'un sommeil

---

[1] *Ibid*., p.64.
[2] *Ibid*., p.65.
[3] Claude Girault, pour les *Cahiers Henri Bosco* numéro 24, sortis en 1984, proposait déjà dans son étude « L'image de « la femme en noir » chez Henri Bosco » (p.207) le *leitmotiv* des visages féminins, arborant quasi systématiquement des yeux cachés, un regard clos aux paupières baissées. Miroirs des ténèbres intérieures, les yeux des femmes et fillettes bosquiennes sont étrangement inexpressifs. Girault relève également la constance des pommettes saillantes, de la lèvre charnue, épaisse et large. Plus présente chez les femmes que chez les fillettes, cette lèvre charnue indique, selon Girault, un côté énergique violent et souvent dominateur de ces femmes. Le menton est souvent dur et volontaire, etc. Quelles qu'en soient les nuances, ces beaux visages féminins n'offrent que des *masques.*
[4] *Le Jardin d'Hyacinthe*, p.66.
[5] *Ibid*., p.66.

maladif, et vivre encore parmi nous comme si nous eussions été des réalités hypnotiques »[1] raconte un narrateur qui, à son simple contact, met déjà en place un effet de miroir qui le présente lui-même comme irréel, aux yeux de la fillette imaginaire ! Au demeurant, la fillette ouvre finalement des « yeux gris, purs, tout à fait inexpressifs »[2] qui perturbent les Guériton mais qui fascinent le narrateur. On est bien là dans les filets de la fiction Hyacinthe, bien que les Caraques laissent aux adoptants le soin de la nommer « Félicienne ». Le prénom « Hyacinthe » sera ardemment recherché pour rendre vie, âme et mémoire à la fillette coquille-vide qui habite désormais le narrateur. Nous évoquions dans ce chapitre la possibilité d'une contagion du songe, à travers la fillette imaginaire. Le retour de Méjan au mas du Liguset confirme cette idée ; son récit merveilleux emporte l'adhésion de la famille d'Agricol :

> « Pendant que je racontais mon voyage, tous les Agricol, bouche bée, paraissaient transportés à mille pieds au-dessus de la terre et, de temps en temps, ils soupiraient. »[3]

À travers la fiction de Hyacinthe qui leur est *transmise*, les Agricol quittent symboliquement la terre qu'ils sont pourtant destinés à travailler ! Au service de Méjan se trouve un personnage important – comme le sont toutes les vieilles servantes des maisons bosquiennes – qui se nomme familièrement la Méricotte et qui est « douée d'attente »[4] ; un « instinct profond »[5] lui permet d'espérer la venue d'une « figure imaginaire »[6]. Comme plus tard Tante Martine, la Méricotte est en parfaite mesure de partager et de prolonger la rêverie de son maître et si elle fera bientôt la connaissance de Hyacinthe, en récompense à une longue attente, son don précieux lui permettra d'appeler dans le récit la figure de Constantin, qui doit venir compléter Hyacinthe[7]. C'est grâce à elle que le couple de Hyacinthe et Constantin se trouvera réuni, à la fin du récit, en un Jardin tenu depuis toujours à leur disposition. Les deux récits qui font suite et prolongent *L'Âne Culotte* s'opposent en bien des points, cependant tous deux s'achèvent sur la réunion du couple originel, comme si l'aventure, quel qu'en fût le narrateur, tendait imperceptiblement à la reconstruction de cette image de l'androgynie retrouvée. Pour l'heure, la Méricotte, personnage passerelle entre le réel et la fiction, poursuit

[1] *Ibid*., p.67.
[2] *Ibid*., p.66.
[3] *Ibid*., p.73.
[4] *Ibid*., p.82.
[5] *Ibid*., p.82.
[6] *Ibid*., p.82.
[7] On dit d'ailleurs de Sidonie, appelée la Méricotte, qu'elle vit « naturellement dans le commerce des anges » (p.92), exactement comme le fera Tante Martine.

ses « visées sur l'autre monde »[1] en préparant quotidiennement le pavillon du jardin du Liguset dans l'attente d'un « voyageur inconnu »[2]. La petite Hyacinthe, toujours aux Borisols, pas plus que Constantin, encore absent du récit, ne peuple ce pavillon édénique. Cependant, « là-haut », le malheur frappe le paradis en le privant de sa source et « le jardin commenc[e] à dépérir »[3]. Les Guériton eux-mêmes tombent malade et le vieux Guériton trépasse à la fin de l'hiver. La « contagion » nommée Hyacinthe frappe à sa façon le vieux paradis paysan des Borisols. Alors que les Borisols s'effondrent au contact prolongé de Hyacinthe, au Liguset, Méjan imite désormais la Méricotte en attendant *une âme*. Hyacinthe est évidemment appelée à circuler dans le récit ; le « désir de la créature » a envahi le narrateur « honnête » du *Jardin d'Hyacinthe* :

> […] j'étais sûr, d'une *certitude irréelle*, que j'avais pénétré dans le monde des signes de la neige. Et ce monde m'avertissait qu'il y avait déjà, à côté de la vie, des êtres dont jamais je n'avais jusqu'alors soupçonné l'existence ; et ces êtres voulaient quelque chose de moi, sans que j'eusse d'autre clarté sur leurs desseins. Je divaguais ainsi devant le feu si favorable aux *figures imaginaires* ; et, comme j'entendais derrière moi le pas feutré de Sidonie qui desservait la table, je me disais que, moi aussi, j'attendais maintenant *une âme*, puisque je ne savais pas ce que j'attendais. Je m'étonnais pourtant, moi si sensé, de me voir emporté, de ce monde si plein où d'ordinaire je me plais à vivre, vers un *autre univers*, où les seules réalités sont les pressentiments, les promesses, et de *chimériques visages*[4].

Le chapitre central du récit est finalement dédié à Hyacinthe, sous le pseudonyme de « Félicienne », petite « créature […] facile à vivre »[5] qui entre au mas du Liguset au printemps, suite à la mort de Guériton. Lorsqu'elle est nommée Félicienne, Hyacinthe lève effectivement la tête mais ouvre « de grands yeux sur un espace vide, ailleurs »[6] et tend à Méjan un « visage inexpressif »[7]. Félicienne, qui ravit la Méricotte insensible aux étrangetés de l'enfant, trouble profondément le narrateur. À son contact, Méjan voit s'amincir puis s'effacer la frontière entre la réalité et le songe. Il exprime alors le même sentiment d'« inquiétante étrangeté » que jadis Constantin et le narrateur anonyme de *Hyacinthe* :

---

[1] *Ibid*., p.85.
[2] *Ibid*., p.84.
[3] *Ibid*., p.87.
[4] *Ibid*., p.106. C'est nous qui soulignons. Pascalet, la même année mais dans un autre récit, apprécie lui aussi d'être « peuplé de chimériques visages » lorsqu'il se penche sur les eaux dormantes, comme Méjan se laisse fasciner par les flammes de l'âtre.
[5] *Ibid*., p.120.
[6] *Ibid*., p.121.
[7] *Ibid*., p.121.

> […] j'avais l'impression bizarre que si je tendais la main vers cette figure réelle, pour la toucher, je ne trouverais plus que le vide. Cette appréhension me troublait à tel point que j'évitais quelquefois Félicienne, de crainte qu'elle ne m'effleurât par inadvertance et que je n'eusse alors aucune sensation de ce contact immatériel, comme il advient de *ces formes incorporelles qui passent en songe* à travers nos corps[1].

La fillette immatérielle et spectrale emportera bientôt l'affection de Méjan, et celle, moins centrale, d'un petit voisin nommé Honoré et qui évoque si bien un Constantin en devenir[2]. Aussi la fillette est-elle constamment destinée à circuler entre les figures masculines qu'une main invisible place sur son chemin.

Pour Méjan comme pour le narrateur anonyme de *Hyacinthe* s'installe dans les foyers une folie nommée Hyacinthe. La suite de cette étude s'attache donc à comprendre les dangers et les voluptés d'une contagion imaginaire par la figure féminine mystérieuse.

3. Une « folie » nommée Hyacinthe.

Le narrateur anonyme de *Hyacinthe* loge désormais – et pour tout l'hiver – la jeune femme mystérieuse qu'il a si ardemment désirée. La nuit, une « idée folle »[3] tient le narrateur en éveil : voir Hyacinthe pénétrer sa chambre, c'est-à-dire rejoindre son lit. Cependant, aucun contact charnel n'a lieu et Hyacinthe reste définie par une immatérielle « odeur de bois et de neige »[4]. La posséder n'est pas si simple et le narrateur confie vouloir cantonner son existence à la nuit qui, en songe, rapproche les deux êtres en les postant, paradoxalement, de chaque côté d'un mur dont la poétique bosquienne tirera tant de compagnonnages imaginaires :

> Je voudrais vivre seulement la nuit ; ne pas me lever, surtout ne pas la voir ; mais l'entendre, me dire qu'elle est là, et qu'elle circule dans la maison. Je crains de la rencontrer. Tant que nous sommes séparés je pense que rien ne remue. Le destin se repose de chaque côté de la muraille[5].

[1] *Ibid*., p.127. C'est nous qui soulignons.
[2] « Quant à Honoré, le petit, il garda le silence, car il n'osait avouer qu'il la trouvait merveilleusement belle. On le sut plus tard. » p.131.
[3] *Hyacinthe,* p.112.
[4] *Ibid.*, p.112.
[5] *Ibid.*, p.112.

Le narrateur bien sûr se confronte malgré tout à la présence diurne de Hyacinthe sous son toit et finit par aimer la voir, seulement la voir. Voici le portrait plus amoureux et plus mature que ce texte nous propose de la figure de Hyacinthe :

> Rien ne saurait expliquer sa présence. Il me suffit qu'elle soit avec moi, à La Commanderie. Je n'en attends ni bien ni mal. Pourvu qu'elle passe, deux ou trois fois par jour, devant mes yeux, je suis content. 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. Quelquefois 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[1].

Le regard adulte posé sur Hyacinthe présente une jeune femme désirable, belle et mystérieuse comme pourraient l'être, à la lueur du feu, bien des héroïnes de la littérature. Mais Hyacinthe ne peut guère, même dans ce contexte plus mature et à travers ce discours amoureux, se défaire totalement de son ancien visage de poupée. Le masque reparaît, et c'est important de le noter, lorsqu'une main vient retirer la vie de ce pantin de bois. L'image est très forte ici. À notre connaissance, il s'agit de la seule évocation du travail de la main – celle du créateur, du marionnettiste – qui anime secrètement la figure féminine, dans l'œuvre bosquienne.

Par la suite, une tendresse physique s'instaure entre les deux êtres de La Commanderie, à l'initiative de Hyacinthe : « Tout à coup, j'ai senti une tiédeur. Je me suis retourné. Hyacinthe s'est alors appuyée à mon épaule. Jamais je n'avais vu son visage de si près »[2]. Cette proximité charnelle est brisée par l'arrivée impromptue de Mélanie Duterroy. Celle-ci révèle la présence de Caraques sur le plateau et décrète qu'à leur attitude, il est évident qu'ils « veulent quelque chose »[3]. Le chien Ragui est donc laissé à domicile pour protéger Hyacinthe à nouveau envisagée comme un personnage en fugue[4], reflet adulte de la fillette enlevée par Cyprien. Les souvenirs d'une enfance imaginaire sont alors réactivés et Hyacinthe raconte le mas des Saturnin, le cyprès, la cabane et surtout la « peur »[5] qu'elle ressentait « dans le verger ; dans la maison surtout… J'ai habité d'abord en bas, près de la cuisine ; puis on m'a envoyée, sous le toit, dans une mansarde… »[6], raconte-t-elle. Riche des souvenirs issus de sa « transfusion des âmes »[7] avec Constantin, le narrateur est en mesure de partager le souvenir de Noir-Asile avec

[1] *Ibid.*, p.113-114. C'est nous qui soulignons.
[2] *Ibid.*, p.115.
[3] *Ibid.*, p.117.
[4] « La fille qui est là-haut a dû s'enfuir » songe le narrateur (p.117).
[5] *Ibid.*, p.123.
[6] *Ibid.*, p.123.
[7] *Ibid.*, p.83.

Hyacinthe qui tout à coup « rajeunit »[1] pour laisser percer l'enfant sous le masque adulte : « Dans ce visage clos, mais passionné, se forme une figure enfantine, tout à fait inexpressive »[2], une « puérilité subite semble envelopper une hantise »[3] et le narrateur découvre, fasciné, qu' « un enfant est là, qui couve ses ardeurs et qui vous trouble plus par ses précocités et ses soumissions que par ce qu'il lui reste encore de sa mouvante beauté »[4]. Une avidité adulte pour l'enfance est à nouveau à l'œuvre et l'on croit voir rejaillir le désir obscur du mage Cyprien. Il y a une contamination du fantasme autour de la fillette inexpressive et néanmoins troublante. Le désir du narrateur va croissant et pour posséder plus fortement encore la jeune femme mystérieuse, il devra « voler le feu »[5] de La Geneste, attitude proprement prométhéenne qui consiste à usurper, non sans une complexe culpabilité, l'identité de Constantin, c'est-à-dire le seul homme que Hyacinthe ait jamais aimé[6]. Avec sa subite disparition, inévitable à l'économie du récit bosquien, Hyacinthe redevient l'amie d'enfance fictive, une ombre, en fait un « compagnon de songe » :

> Elle peuplait ainsi la maison de pas, de bruits, de frôlements, devenus familiers à mon silence. Émanés d'un être invisible dont la présence *me hantait*, ils pénétraient, pour l'alimenter d'événements imaginaires, le plus naturellement du monde, dans ma rêverie[7].

Ce peuplement imaginaire si propice aux enfances bosquiennes vient bousculer et troubler l'unité psychique du narrateur qui se voit désormais flotter « quelque part en [lui], dans cet hiver imaginaire que nous portons tous dans nos cœur »[8]. Pour vivre avec Hyacinthe et pallier les défaillances du présent, l'homme est contraint de « l'évoquer » pour « revivre »[9]. La thématique chère à Bosco qui fait jaillir des murs la présence imaginaire joue à nouveau son rôle lorsque, jouissant d'une longue convalescence, le narrateur – définitivement contaminé par les fièvres d'un délire nommé Hyacinthe – voit « sur le mur blanchi à la chaux se composer des figures précaires »[10]. Cette convalescence qui situe le narrateur entre deux mondes propose

---

[1] *Ibid.*, p.124.
[2] *Ibid.*, p.124.
[3] *Ibid.*, p.124.
[4] *Ibid.*, p.124.
[5] *Ibid.*, p.186.
[6] Reynald Squadrelli propose une analyse similaire : « Comme on devait s'y attendre le combat pour Hyacinthe ne tarde pas à s'engager. […] Les sentiments les plus mêlés font surface, honte, usurpation et cupidité, envie, crainte du châtiment et sens du sacrilège. Mais cela continue d'avoir lieu sur le théâtre imaginaire du narrateur. La figure aimée restant tenue par le moi idéal que représente l'être de la lampe […] ». « Fonctions du cirque de Noël dans *Hyacinthe*, la question du Narcissisme », *Cahiers Robinson* numéro 4 *op.cit.*, p.266.
[7] *Ibid.*, p.127. C'est nous qui soulignons.
[8] *Ibid.*, p.133.
[9] « Je n'évoquais plus : je revivais » précise le narrateur, en assimilant parfaitement ici la poétique bosquienne du souvenir.
[10] *Ibid.*, p.142.

inévitablement une renaissance symbolique : le narrateur est désormais l'hôte d'un « voyageur de passage »[1] et dans cette intrusion de Constantin dans son être, « il cru[t] [se] reconnaître »[2] mieux qu'il ne le fit jamais face à son moi « si instable du reste »[3]. L'homme parle alors de « personnalité provisoire »[4], situation intermédiaire et inquiétante qui ne touche jamais les enfants bosquiens confrontés au dédoublement de leur identité. Pour l'adulte, il ne s'agit pas d'être « simplement double »[5], il s'agit d'être momentanément *autre*. On notera ici le phénomène d'écho que produit le « voyageur de passage » qui sera, dans le prochain récit, un « voyageur inconnu » patiemment attendu par la Méricotte, dans le jardin de Méjan. Il s'agit, pour chacune de ces occurrences, du personnage de Constantin, que l'on a privé de parole mais qui structure profondément les deux récits dédiés à Hyacinthe.

En devenant presque physiquement, du moins intérieurement l'*Autre*, le narrateur voit s'*abolir* sa « mémoire véritable »[6] pour jouir d'une mémoire imaginaire sur laquelle repose finalement toute l'histoire qui lui permet de posséder Hyacinthe. Car c'est inévitablement en enfance et sur la page blanche de *l'enfance inventée* que l'histoire du féminin s'écrit, dans le mythe de Hyacinthe :

> Car si tout s'était aboli de ma mémoire véritable, tout par contre vivait avec une extraordinaire fraîcheur de ma mémoire imaginaire. Au milieu des vastes étendues dépouillées par l'oubli, luisait continuellement cette enfance merveilleuse qu'il me semblait jadis que j'avais inventée. […] Peut-être n'avais-je plus d'âme, mais je possédais enfin ma jeunesse. Car c'était ma jeunesse, à moi, celle que je m'étais créée, et non pas cette jeunesse que m'avait imposée du dehors une enfance douloureusement subie. […] Je ne savais pas que cette jeunesse […] avait fleuri peu de temps auparavant, aux lieux mêmes de ma solitude, peut-être pour calmer, par une fiction, l'ardeur sournoise de quelque vieux désir d'innocence et d'ivresse, descendu dans mon sang, depuis les jours de Paradis[7].

Dans cette posture hallucinée et jouissive, le narrateur confirme qu'il ne reste de lui que « [son] double inventé »[8] et s'extasie : « le maître de La Geneste, maintenant, c'était moi en

[1] *Ibid.*, p.149.
[2] *Ibid.*, p.149.
[3] *Ibid.*, p.149.
[4] *Ibid.*, p.149.
[5] Pour reprendre le titre de la très belle thèse de Cécile Kovacshazy, *Simplement double, Le personnage double, une obsession du roman au XXème siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012. Thèse soutenue à Lille en 2006.
[6] *Hyacinthe*, p.149.
[7] *Ibid.*, p.149-150.
[8] *Ibid.*, p.151.

train de ressusciter »[1]. La crise paroxystique du dédoublement délirant et proprement schizophrénique entraîne le narrateur à s'apercevoir errant sur l'étendue neigeuse du plateau sans se reconnaître ! L'homme avoue finalement avoir perdu jusqu'à la connaissance de son nom[2] et se rapproche en cela de la figure de Hyacinthe. La situation est assez cocasse pour le lecteur qui, d'un narrateur anonyme suit désormais le récit d'un narrateur sans nom ! Le paroxysme du dédoublement permet également à ce narrateur sans nom de prendre conscience que Hyacinthe « n'a jamais été tout à fait réelle »[3] : « Elle ne m'atteignait pas du dehors ; elle parlait en moi. Pourtant ce n'était pas ma voix »[4]. Nous sommes ici précisément devant la réécriture du phénomène que Constantin développait si finement dans *L'Âne Culotte* :

> Les enfants font rarement de vraies confidences aux grandes personnes. Ils ne parlent guère qu'à eux-mêmes, sincèrement, quand ils sont sûrs d'être bien seuls, et qu'ils peuvent se raconter des histoires secrètes, celles sans doute de ce tiers mystérieux qui les accompagne partout comme le Génie de l'enfance et dont, pendant quelques années encore, ils auront le bonheur d'entendre la voix, cette voix si semblable à la leur et cependant étrange, qui bientôt s'éteindra à jamais[5].

Il semble donc que, grâce à la mémoire imaginaire offrant au narrateur adulte une enfance qu'il aurait aimé vivre, un compagnonnage imaginaire est encore possible. Hyacinthe est donc, au fil des pages, dupée par ce narrateur « si semblable » à Constantin à qui elle adresse, à tort, « l'aveu de son amour »[6]. Cependant l'homme sans nom sait qu'il n'est pas « un enfant du Paradis »[7] et que son identité usurpée en même temps que la lampe de La Geneste – en même temps que le feu prométhéen – lui impose « la charge »[8] d'une terrible culpabilité. À la manière du personnage de Cyprien, le narrateur se voit désormais comme un voleur d'âme dont la victime est une nouvelle fois la jeune Hyacinthe :

---

[1] *Ibid.*, p.151. Éric Wessler traite de l'usurpation de l'identité de Constantin Gloriot en ces termes très riches pour notre étude : « les personnages tendent à apparaître comme de simples instances d'un même moi, celui du narrateur (ou, par extension, de l'auteur, chez de nombreux romanciers). Jean-Yves Tadié fait de ce phénomène l'une des caractéristiques du récit poétique, parlant même de « dévoration » des personnages par le narrateur. On retrouve souvent, chez Bosco, un tel voyeurisme : dans *Hyacinthe*, il est même mis en scène à travers l'usurpation – fictive, diégétique – de l'âme, de la conscience et de la mémoire de Constantin Gloriot par le narrateur, son voisin, qui d'abord assiste « comme à un spectacle » à l'existence de l'autre ». « Henri Bosco et l'Ère du soupçon », revue *Littérature* numéro 126, *op.cit.*, p.68.
[2] *Hyacinthe,* « Il y a des noms qui me manquent. Le mien, d'abord » p.155.
[3] *Ibid.*, p.163.
[4] *Ibid.*, p.165.
[5] *L'Âne Culotte*, p.68-69.
[6] *Hyacinthe*, p.169.
[7] *Ibid.*, p.169
[8] *Ibid.*, p.169.

> « Hyacinthe me découvrirait. Elle verrait l'abominable duperie, et le monstre, que j'étais devenu peu à peu dans les ténèbres, lui ferait horreur… »[1]

La triangulation amoureuse qui lui a permis d'usurper l'identité symbolique du père pour posséder l'imago du féminin absolu le ramène inévitablement à la posture de monstre inhérente à l'aveuglement d'Œdipe. L'entreprise folle est vouée à l'échec, et c'est bien naturel :

> J'avais beau usurper encore les apparences intérieures de l'être que je n'étais pas, la lampe malgré la médiocrité de sa lumière, pouvait un jour ou l'autre, éclairer, à travers ces perfides fictions, mon âme véritable, où hélas ! ne se trouvait pas le compagnon d'enfance de Hyacinthe[2].

Le récit de *Hyacinthe* annonce donc l'inévitable échec du dédoublement adulte, bien que l'héritage d'une enfance imaginaire en ait d'abord proposé l'étendue du possible. La « folie » nommée Hyacinthe s'achève sur le renoncement progressif du narrateur, pour que puisse être réuni le véritable couple adamique du Jardin de Cyprien. Le narrateur doit accepter de se retirer de la triangulation amoureuse qui a traversé tout le récit de *Hyacinthe.* Nous gardons pour la fin de cette étude l'analyse de la recréation du couple originel que représentent Constantin et Hyacinthe. La contagion par le songe doit encore plonger « l'honorable » Méjan de Mégremut dans sa propre folie.

Lorsque Méjan de Mégremut accueille la petite Félicienne-Hyacinthe au mas du Liguset, il décrit une « insensibilité latente »[3] chez la fillette qui semble ignorer « les plaisirs naturels à l'enfance »[4]. En fait, la fillette et le mystère qui l'entoure déclenchent immédiatement une *libido sciendi* chez le narrateur qui, pour comprendre Hyacinthe, va progressivement renoncer au sens commun d'un personnage raisonnable et fiable. « Créature absente d'elle-même »[5], Haycinthe s'échappe volontiers dans le sommeil qui trouble les habitants du mas et qui symbolise non seulement l'absence physique de Hyacinthe à ce monde réel, mais également la mort symbolique qui fut la sienne, au moment de perdre son âme. Au contact de la fillette, une contagion est à l'œuvre qui, avant d'entraîner le narrateur pragmatique dans la rêverie, s'articule autour de cet étonnant sommeil qui paralyse l'enfant et l'enfance : « Félicienne avait succombé, en parlant, sous le poids d'une trouble somnolence »[6]. Au mas du Liguset et parmi ses hôtes

[1] *Ibid.*, p.173.
[2] *Ibid.*, p.177.
[3] *Le Jardin d'Hyacinthe*, p.128.
[4] *Ibid.*, p.128.
[5] *Ibid.*, p.134.
[6] *Ibid.*, p.136.

simples et positifs, « elle […] avait introduit son silence et *la menace du sommeil magique*. »[1] La voix de l'enfant qui peine à parler ainsi que son regard sont fréquemment taxés d'inhumanité, au point que Méjan décrive bientôt la « petite vie animale »[2] de Hyacinthe ! La fascination pour cette figure mystérieuse d'enfant s'empare du narrateur qui avoue dès lors occuper ses journées à l'observer discrètement. Le narrateur, artisan du langage et porteur de l'histoire de Hyacinthe, est profondément interpelé par le maléfice mystérieux qui semble empêcher l'enfant de jouir du « pouvoir magique des mots »[3]. Son *désir de savoir* s'oriente donc vers la découverte – et la réhabilitation – de la mémoire langagière de l'enfant et traque les « souvenirs tombés d'une mémoire mutilée »[4]. Sa quête de la mémoire et donc de l'âme de Hyacinthe sera largement reprise, dans la suite des récits, par le garçon sauvage Gatzo, sensible à la même hypothèse qui voudrait qu'une enfance volée puisse être restituée. Le narrateur Méjan se fait donc enquêteur et glisse, malgré lui, dans les filets du rêve que Hyacinthe tend inévitablement à son entourage masculin :

> Mais ces faibles indices, loin de me fournir des clartés, ne m'accordaient que des problèmes insolubles. Et la tentation me prenait d'y substituer une vie, à mon insu, imaginaire, pour apaiser l'inquiétude où je glissais peu à peu[5].

Il y a, au contact de Hyacinthe, une sorte de tentation de l'imaginaire, une contagion par la rêverie, contagion que les fortes fièvres et les délires de la convalescence – procédé récurrent des structures narratives bosquiennes – viendront rapidement confirmer. Méjan parlera alors d'abolition de son être, rappelant ainsi l'identité instable du narrateur anonyme de *Hyacinthe*. Leurs postures initialement opposées, diamétralement opposées, ne sont bientôt plus que les deux facettes d'un même glissement dans la fiction, celle de la « porte du midi » pour Méjan, contre celle d'une saison en enfer, pour le narrateur anonyme[6]. Méjan a si bien perdu la piste du raisonnable en jouissant d'une vie imaginaire qu'il est désormais en mesure d'avouer le « bonheur indéfinissable dont le charme s'était insinué en moi, dit-il, pour m'abolir dans une confusion de songes »[7].

---

[1] *Ibid.*, p.136.
[2] *Ibid.*, p.138.
[3] *Ibid.*, p.141.
[4] *Ibid.*, p.141.
[5] *Ibid.*, p.142.
[6] « Si *L'Âne Culotte* était une quête du paradis, on doit reconnaître qu'*Hyacinthe* est comme une saison en enfer. Dans l'enfer de l'âme. Mais avec Bosco on ne peut pas y faire un trop long séjour. Quand le narrateur apprend que Constantin et Hyacinthe se sont retrouvés, il se résigne », explique Michel Mansuy dans son article « Comment chez Bosco un récit peut en susciter d'autres », actes du colloque *L'art d'Henri Bosco*, *op.cit.*, p.29.
[7] *Ibid.*, p.149.

La « folie » nommée Hyacinthe a définitivement envahi le discours et la structure du récit de Méjan qui se plaît désormais à voir s'abolir ou s'inverser les frontières qui démarquent le réel de la fiction. Peut-être qu'à vouloir prendre la plume en simple témoin d'une enfance campagnarde, Méjan n'a pu s'empêcher d'adhérer finalement à son statut de romancier. Voici les « faits » qui corroborent cette hypothèse :

> […] mêlant le réel au fictif, je flottais dans un monde d'images infidèles indéfiniment fugitives et toujours remplacées par des formes naissantes de leur éphémère existence. […] Le réel, dans cet étrange paysage, me devenait imaginaire et l'irréel concret[1].

Nous précisons ici que le « paysage » est, à ce moment de basculement dans l'irréel, celui du verger nocturne que Méjan vient hanter sans savoir encore qu'il y rencontrera Hyacinthe, à nouveau ensorcelée par Cyprien. Car bien sûr, en ces lieux surdéterminés de la rêverie bosquienne, « le corps mince d'une fillette »[2] vient danser au son hypnotique des « trois notes liquides fuyant d'un petit roseau »[3]. « L'enfant semblait extasiée »[4], précise un narrateur qui, stupéfait, voit la fillette « irréelle »[5] prise dans une danse involontaire. La scène nocturne et « fantasmagorique »[6] rejoue et combine les scènes qui, dans le récit *L'Âne Culotte*, avaient vu Constantin être le témoin impuissant des ensorcellements de son amie. La transe de Hyacinthe montre une fillette danser frénétiquement et faire face à « un serpent énorme »[7] tout en battant de ses pieds nus le sol du verger. Un mot long, inconnu, est alors glissé à l'oreille du narrateur qui tombe dans le sommeil magique que seul Cyprien sait distiller. À son réveil, Méjan trouve Hyacinthe « aussi calme et aussi inexpressi[ve] que d'habitude »[8]. Elle porte pourtant les stigmates de son ensorcellement : « elle avait les pieds déchirés par les ronces »[9]. Son enlèvement est inévitable et Hyacinthe disparaît à nouveau du récit.

Les narrateurs bosquiens, on le sait désormais, restent durablement marqués et fascinés lorsqu'ils ont entraperçu le paradis terrestre. De la même manière, aucun narrateur bosquien,

[1] *Ibid.*, p.149-150.
[2] *Ibid.*, p.151.
[3] *Ibid.*, p.151.
[4] *Ibid.*, p.151.
[5] *Ibid.*, p.151.
[6] *Ibid.*, p.150.
[7] *Ibid.*, p.152.
[8] *Ibid.*, p.153.
[9] *Ibid.*, p.153. On retrouve ici une image classique qui convoque bien sûr la figure d'Œdipe mais qui, à l'intérieur de l'œuvre bosquienne, évoque la figure de Geneviève, héroïne du *Mas Théotime* (également paru en 1945) qui voit la fillette se déchirer les pieds et les mollets dans la haie qui sépare les deux maisons d'enfance du récit. Cette stigmatisation annonce également la petite Marie qui se déchire aux ronces du mur de Taillefer, pour rejoindre Antonin dans le paradis du jardin des Maillet.

fût-il adulte ou enfantin, ne peut se défaire de l'image et de l'obsession pour Hyacinthe, lorsque la fillette a croisé leur chemin.

> Il me semblait qu'on subît comme un charme du vide. Ce qui nous manquait maintenant qu'elle n'était plus là, c'était précisément ce vide. Nous regrettions inexplicablement l'absence d'une absence. Et nous nous taisions, attristés de ne plus voir aller et venir sans dessein cette fillette privée de cœur, d'esprit et de mémoire[1].

Méjan exprime en termes tendres le désir de rendre Hyacinthe à elle-même, désir qui préfigure une longue quête mystique menée en coulisses par Constantin, puis plus tard par Gatzo. Méjan en dessine la carte imaginaire :

> […] elle n'avait pas de mémoire. Je m'imaginais cependant que cette mémoire existait, détachée de ce pur visage. Déposée en un lieu secret, insituable dans l'espace, elle vivait encore, mais séparée du monde vivant. […] Cette idée (que je savais absurde) me séduisit au point de me hanter et de m'inspirer un désir déraisonnable. Sans me l'avouer, je me mis à rechercher les traces de cette mémoire. Enquête indigne d'un esprit sensé. J'avais beau me le dire, le besoin de retrouver ce petit monde imaginaire l'emporta sur la raison. Je cédai[2].

Méjan, possédé par Hyacinthe elle-même restée inaccessible, se porte inévitablement à la recherche des Caraques qui dans la région errent « en quête d'on ne sait quel pays de merveilles »[3]. Le lecteur de Bosco sait bien, quant à lui, que le rapt de Hyacinthe par Cyprien ne peut tendre qu'à une tentative désespérée de voir rejaillir le Paradis terrestre, « pays de merveilles » qui hante l'univers de notre auteur. Les deux récits qui achèvent la « trilogie de Hyacinthe » ont emporté des narrateurs différents, à travers des saisons imaginaires contraires, vers un même but commun qui échappe aussi bien au narrateur anonyme de *Hyacinthe* qu'à Méjan de Mégremut. Car si Hyacinthe circule dans l'œuvre à la manière d'un compagnon imaginaire collectif et contagieux, elle ne saurait appartenir qu'à Constantin, son petit créateur. Cette étude succincte des figures de Hyacinthe(s) dans les récits adultes nous ramène immanquablement au paradis de l'androgynie, qui tend à réunir les personnages de la première éclosion paradisiaque de l'œuvre bosquienne : Constantin et Hyacinthe.

[1] *Ibid.*, p.166-167.
[2] *Ibid.*, p.167.
[3] *Ibid.*, p.173.

4. Du retour de Hyacinthe au retour de Constantin.

Le narrateur anonyme de *Hyacinthe* se retrouve littéralement sans force quand, à la fin de l'hiver, Hyacinthe disparaît de La Commanderie. « Je n'avais plus de courage »[1], précise l'homme épuisé qui s'en remet à Mélanie, tant physiquement que moralement. Celle-ci lui avoue alors :

> Cyprien, notre maître… Il a enlevé Hyacinthe […] Il y a huit ou dix ans qu'il l'a volée. Chez nous tout le monde sait ça… Depuis, elle n'est jamais sortie de Silvacane… J'y ai servi… […] Cet hiver elle s'est enfuie du domaine… Vous l'avez vue… Il savait qu'elle était chez vous[2]…

Aussi Mélanie Duterroy est-elle elle aussi, à sa façon, une créature de Cyprien qu'elle nomme son maître. C'est elle qui invite le narrateur à retrouver Silvacane, le paradis qu'avait recréé Cyprien pour y élever Hyacinthe, recluse. Même le paradis, dans ce récit, se teinte de reflets infernaux, et, à l'exclusion habituelle du Jardin, on assiste ici à la *fuite* hors des murs du paradis ! Mélanie indique que Silvacane se trouve « A trois jours de marche »[3], derrières des « collines »[4], « en plein bois »[5]. On ne s'étonnera nullement que « le plus beau jardin de la terre »[6] se situe à portée de fugue pédestre. La jeune femme a donc disparu et « les nomades m'attribuaient la disparition de Hyacinthe »[7] précise le narrateur toujours caché chez Mélanie. Cyprien n'est donc pas en possession de la jeune femme qui cherche désespérément Constantin sur le plateau de Saint-Gabriel. Le texte ne manque pas d'affirmer que l'enfant volée fait désormais figure de mythe dans la communauté caraque, comme elle l'est dans l'œuvre bosquienne :

> « Grâce au vieux Cyprien, dont la puissance étrange les dominait, une légende et même une sorte de culte s'étaient formés autour de cette enfant si mystérieusement élevée. »[8]

En précisant la nature de Silvacane, ce lieu où Hyacinthe fut « élevée », le texte précise au lecteur le rapport de soumission inhérent au « couple » Cyprien-Hyacinthe. On nous précise

[1] *Hyacinthe*, p.195.
[2] *Ibid.*, p.195.
[3] *Ibid.*, p.196.
[4] *Ibid.*, p.196.
[5] *Ibid.*, p.196.
[6] *Ibid.*, p.196.
[7] *Ibid.*, p.197.
[8] *Ibid.*, p.197.

en effet « Là commençait l'empire de Cyprien, le pays de Hyacinthe. »[1] Hyacinthe habite, peuple le lieu sur lequel Cyprien règne, étend son pouvoir. Puisque les Caraques recherchent activement la jeune fille qu'ils tiennent pour sacrée, voici qu'intervient dans le récit un jeune Caraque nommé Gatso[2] et qui vient largement s'opposer à la figure salvatrice du futur Gatzo épris de Hyacinthe. Car voici que ce Gatso pourchasse Hyacinthe au nom de Cyprien ! Il interroge Mélanie qui nie l'implication du maître de La Commanderie et assure que le « coupable » est littéralement l'*Autre* : « Hyacinthe a suivi Constantin Gloriot, celui de La Geneste »[3]. Gatso ignore qui est Constantin Gloriot et Mélanie, narquoise, le renvoie interroger son maître, en un amusant clin d'œil à *L'Âne Culotte*, que la servante semble tout à coup avoir lu[4] ! « Va demander à Cyprien, gronda-t-elle. Il sait, lui. Interroge-le »[5].

Le narrateur anonyme retrouve effectivement Silvacane – dont la longue description florale et fabuleuse rappelle si bien Fleuriade – mais il n'y retrouve pas Hyacinthe, toujours en fuite avec l'*Autre*[6]. Fasciné par le paradis recréé, le narrateur tient un propos central pour la fin de cette étude : « A cette paix il manquait une naturelle innocence »[7], comprend-il. Il y manque, de fait, le couple d'enfants, dieu à deux faces du paradis blasphématoire de Cyprien. La « nuit du 15 au 16 avril »[8], le narrateur est mystérieusement logé dans la demeure « inhumaine »[9] de Silvacane où il décrit « […] tout autour de ce vallon fantôme, des forêts presque imaginaires abritaient à cette heure, des troupeaux de bêtes sans âme »[10]. On croit entendre par ces mots l'enfant Constantin pris au piège de l'enchantement des bêtes qui, dans le vallon de Belles-Tuiles, avait mené au meurtre du renard blanc, dans *L'Âne Culotte*. Tout le texte retravaille le retour des figures d'enfance et bientôt Cyprien confiera au narrateur anonyme la fin de l'histoire de *Hyacinthe*, dans l'intimité de la nuit :

[1] *Ibid.*, p.198.
[2] La différence orthographique est celle de Bosco. Le garçon naît « Gatso » chez les Caraques puis revient dans l'univers bosquien sous les traits mieux connus de Gatzo, enfant sauvage harcelé par les mêmes Caraques.
[3] *Ibid.*, p.199.
[4] L'hypothèse fait évidemment sourire. Au demeurant, Mélanie ne serait pas le seul personnage bosquien à lire l'œuvre de son créateur ! L'exemple le mieux connu est bien sûr celui du *Rameau de la nuit* qui fait circuler la lecture de *L'Âne Culotte* entre le narrateur et l'enfant Marcellin qui se passionne pour Hyacinthe, la fillette aux couettes raides ! (*Un Rameau de la nuit*, Flammarion, 1950, « Folio », 1970 pour notre édition, p.34)
[5] *Ibid.*, p.200.
[6] La Geneste est évidemment désertée. Constantin et Hyacinthe fuguent littéralement loin du paradis !
[7] *Ibid.*, p.220.
[8] *Ibid.*, p.223.
[9] *Ibid.*, p.225.
[10] *Ibid.*, p.225.

> Cela s'est passé cette nuit, devant le portail, raconte le narrateur. [...] Quand il m'a parlé, j'ai cru d'abord que c'était moi qui m'adressais la parole à voix basse. Il m'arrive de le faire[1].

Amusante et tardive révélation concernant les pérégrinations mentales du narrateur ! Cependant en cette fin de récit, le narrateur ne se dédouble pas, il rencontre Cyprien et renonce à Hyacinthe. Le narrateur demande ce qu'il est advenu de la jeune fille et Cyprien répond :

> J'ai fait pour le mieux. Hyacinthe est libre. […] J'ai joué ; j'ai délivré Hyacinthe. Je cours le risque de tout perdre : les deux âmes que j'aime et le Jardin. Alors je me trouverai seul et, avant de m'endormir quelque part, sous un arbre de la forêt, je ne verrai venir personne à qui livrer l'amour du paradis de l'homme ; car, s'il est vrai que je ne suis qu'un homme, cependant j'ai créé ce paradis[2]…

Cyprien, décrit comme un vieil homme faible qui n'inspire que pitié au narrateur, dit enfin avoir aimé Hyacinthe mais pour mieux le démentir : « Je les ai aimés tous les deux. Mais j'avais mon dessein ; et j'ai compté sur Hyacinthe pour ramener à moi, Constantin, mon enfant. Elle le peut par la puissance de l'amour… »[3]

Le vieux sourcier n'a jamais en tête que la recréation de son paradis, qui, nous l'avancions, ne peut fonctionner sans l'androgynie retrouvée. En volant le double féminin, Cyprien a cru pouvoir posséder à nouveau Constantin. Mais les deux figures enfantines se cherchent, aimantées par la même fiction d'enfance, sans chercher à vivre en Paradis. Pourtant Cyprien est très clair :

> Pour que ces bois, ces eaux, ces bêtes innocentes composent un vrai paradis il faut que Constantin et Hyacinthe y reviennent ensemble. Ils ne sauraient y revenir que si leur amour sur la terre déçoit l'ardeur qui depuis longtemps les tourmente. Maintenant mon espoir, c'est qu'ils soient malheureux[4]…

Car le malheur sur terre conduirait à rechercher le paradis perdu. L'épouvante gagne le cœur du narrateur comme il gagna celui de l'abbé Chichambre, lecteur du journal de Cyprien dans l'aventure précédente. Elle gagne une nouvelle fois le lecteur également. Si Constantin et Hyacinthe rejoignent le paradis « alors j'aurai leurs âmes… » assure Cyprien qui s'effondre de

[1] *Ibid.*, p.232.
[2] *Ibid.*, p.233-234.
[3] *Ibid.*, p.234.
[4] *Ibid.*, p.234.

fatigue en assurant « je sais ce qu'il manque au jardin. Mais, c'est un secret… »[1] Le délire de Cyprien s'achève sur le désir de voir céder « le Dieu qui [lui] refuse sa présence »[2], c'est-à-dire selon nous le couple d'enfants – « les deux enfants que j'aime »[3] précise encore le vieux mage. Constantin et Hyacinthe forment les deux facettes d'une même identité enfantine double qui représente elle-même « le vrai paradis », pour reprendre les mots clairvoyants de l'abbé Chichambre. Le narrateur anonyme renonce à l'amour de Hyacinthe et ne dérobe plus l'identité rêvée de Constantin. Son histoire personnelle s'achève dans l'inévitable retour à « la misère »[4]. Cependant le voici riche d'une « folie »[5], « pas une folie noire, mais une sorte d'espérance absurde »[6]. Une folie nommée Hyacinthe ?

À la manière du narrateur anonyme de *Hyacinthe,* le récit *Le Jardin d'Hyacinthe* entraîne le narrateur sur les traces des Caraques et du mage. Il tombe inévitablement « fasciné »[7] devant le spectacle fantomal[8] qu'offre le camp nocturne des bohémiens et dit, après une longue marche pour les retrouver, être « arrivé par hasard sur les lisières d'un monde mystérieux »[9], monde imaginaire qui ne tarde pas à disparaître, comme par enchantement, dans « l'innocente ivresse du matin »[10]. Le sommeil conserve évidemment sa part d'enchantement, dans la proximité du mage Cyprien. Méjan rentre au mas du Liguset où il s'abandonne « aux plaisirs de la divagation »[11], posture qui dément définitivement la posture narrative initiale du récit qui se disait bâti exclusivement sur des faits. Posté dans ce « lieu magique »[12] qu'offre le banc de pierre, devant le mas, sous la clarté lunaire, voici le narrateur-romancier en mesure de recréer Hyacinthe, c'est-à-dire l'essence même de ce qu'il nomme désormais « ma rêverie »[13] :

> Même les créations de ma pensée et les êtres imaginaires, issus de moi, relevaient de sa bienveillance. Un poids, comme une tête tiède, posée sur mon épaule droite, par moment, me donnait la sensation qu'un de ces êtres de l'esprit, plus matérialisé mais encore engagé dans l'âme, était venu dormir contre moi, avec confiance ; et, de peur de le réveiller, je n'osais pas remuer le bras. C'est au matin que Sidonie, en se levant, me trouva, encore

[1] *Ibid.*, p.237.
[2] *Ibid.*, p.239.
[3] *Ibid.*, p.239.
[4] *Ibid.*, p.240.
[5] *Ibid.*, p.240.
[6] *Ibid.*, p.240.
[7] *Le Jardin d'Hyacinthe,* p.180
[8] « Tous ces êtres restaient silencieux. On eût dit des fantômes. » p.179.
[9] *Ibid.*, p.180.
[10] *Ibid.*, p.181.
[11] *Ibid.*, p.185.
[12] *Ibid.*, p.185.
[13] *Ibid.*, p.186.

> assoupi, avec l'enfant appuyée contre mon épaule. Quand j'ouvris les yeux je la vis devant moi, immobile, qui me souriait[1].

Voici une manière profondément bosquienne de concevoir le retour de Hyacinthe par le truchement de la rêverie. Un matin, la fillette entraîne Méjan à le suivre « vers les bois, à l'Est »[2] et l'homme ne se doute pas qu'en plaçant ses pas dans les pas de l'enfant, il se dirige vers le paradis.

> L'été, le matin, le temps pur, la fraîcheur des plantes enchantaient le site et me pénétraient. Quelquefois je croyais ouïr, à travers les bourdonnements, les murmures, les chants et les multiples ramages, comme la mélopée étouffée et furtive d'un roseau invisible, modulée d'une bouche grave, tout près de moi[3].

La scène présente assez clairement un nouvel envoûtement de la fillette par le mage avide d'enfance. Voici comment le mythe de Hyacinthe retrouve sa plus classique iconographie, issue du récit *L'Âne Culotte* et qui traversera encore bien des récits peuplés par la fillette mystérieuse :

> Parmi ces bêtes, je voyais une enfant qui cueillait des plantes, une à une. Par moments elle les portait à son visage. […] Elle avait tout autour des cheveux un essaim frémissant d'abeilles des bois. Tous les oiseaux chantaient à son approche. Une colombe sur l'épaule droite, elle marchait avec indifférence à travers les vastes clairières et s'avançait vers moi. Par moment une voix (mais était-ce une voix humaine) murmurait : Hyacinthe ! Hyacinthe ! Mais l'enfant ne l'entendait pas. Et quand elle passa devant moi, sans me voir, je dus, pour l'arrêter, lui poser doucement la main sur l'épaule. La colombe s'enfuit et tous les oiseaux se turent ; elle tomba. Je la pris avec précaution et je l'allongeai dans un creux de mousse[4].

On notera ici que Méjan est en mesure d'agir lorsque l'enfant est envoûtée par la flûte magique de Cyprien. Le simple contact physique avec la chimérique fillette permet de rompre le maléfice et Méjan est alors capable de ramener l'enfant au mas. Le récit prend le chemin que tous les signes du paradis enfantin avaient d'avance tracé : celui de la réunion de Hyacinthe et de Constantin. La narration, immédiatement après le retour de Hyacinthe au mas, énonce simplement : « Je ne sais d'où il a surgi, mais enfin je l'ai vu. Deux jours après, il est arrivé à la maison »[5], raconte le narrateur sans préciser qu'il ne s'agit pas encore de l'arrivée tant attendue du « voyageur inconnu » de Sidonie. C'est Méjemirande, un mystérieux enchanteur

[1] *Ibid.*, p.187.
[2] *Ibid.*, p.194.
[3] *Ibid.*, p.196-197.
[4] *Ibid.*, p.197.
[5] *Ibid.*, p.198.

que la grande sagesse oppose à Cyprien, qui vient sauver Méjan de la fièvre et des « délires » qui l'assaillent. La magie noire de Cyprien venge ainsi l'interférence de Méjan dans le nouveau rapt de Hyacinthe. Le narrateur dit avoir « vécu doublement »[1] lors d'un coma fiévreux qui dura dix-huit jours. Ce sommeil maléfique contre lequel Méjemirande oppose toute sa science permet à Méjan de vivre un dédoublement halluciné qui le rend héritier de la mémoire enfantine de Constantin. Cet aspect du dédoublement adulte rapproche encore davantage Méjan du narrateur anonyme de *Hyacinthe* car, tout comme lui, il est désormais en mesure de connaître et de reconnaître Hyacinthe et « Noir-Asile »[2], « le pays défendu »[3] ainsi que « l'âne enchanté »[4], par le biais d'une « mémoire enfantine »[5] imaginaire. Celle-ci offre « une vie plus douce que la vie mortelle »[6]. Dans ce rêve fabuleux, Méjan découvre l'amour que se portent mutuellement les deux enfants en même temps que le « pays imaginaire où ils vivaient »[7]. Nous sommes à nouveau devant le même phénomène de « transfusion d'âme » mais ici, Méjan ne souhaite pas devenir Constantin pour être aimé de Hyacinthe. En cela seulement il garde sur le narrateur de *Hyacinthe* l'avantage de la sagesse ou peut-être de la maturité.

> Je soupçonnais que ce n'était pas moi qui me souvenait de ces choses, mais qu'un être inconnu se servait de moi, cette nuit, pour retrouver ses souvenirs, en les déposant doucement dans ma tête fragile, que la fièvre rendait perméable au passage des songes[8].

L'être qui circule dans le songe de Méjan est bien cette fois le « voyageur inconnu » attendu par Hyacinthe et Sidonie. La convalescence de Méjan, désormais tiré du « sommeil magique », propose un étonnant échange avec l'abbé venu raconté à son malade qu'il vient de découvrir sous le maître-autel « un petit bas-relief de marbre. On y voyait un dieu barbu (Pan, semblait-il) jouant de la syrinx devant quatre bêtes sauvages, extasiées par la musique »[9]. Avec candeur nous dit-on, l'abbé fait le choix de laisser ce motif païen orner le lieu consacré de l'église. Cette candeur est à la parfaite image des réécritures bibliques de Bosco, qui ne peut et ne veut détacher son jardin d'éden des figures androgynes et du désir insatiable du dieu joueur de flûte, à « l'affût des nymphes et des jeunes garçons »[10].

Le secret de la fillette « inhumaine » qui vit au mas du Liguset reste entier jusqu'à ce que

[1] *Ibid.*, p.201.
[2] *Ibid.*, p.203.
[3] *Ibid.*, p.203.
[4] *Ibid.*, p.203.
[5] *Ibid.*, p.204.
[6] *Ibid.*, p.205.
[7] *Ibid.*, p.204.
[8] *Ibid.*, p.205.
[9] *Ibid.*, p.209.
[10] Jean Chevalier et Alain Gheebrant, entrée « Pan », *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, éd. 1982.

Méjemirande obtienne et transmette à Méjan le « Journal de Cyprien »[1]. Celui-ci raconte à nouveau l'histoire de Hyacinthe et du paradis recréé. On y retrouve la volonté sacrilège « d'asservir l'homme, […] cette petite bête humaine »[2] pour, nous dit le mage, « composer l'enfant du paradis »[3]. L'éveil de Hyacinthe au paradis recréé, sur les hauteurs des Borisols, devait s'effectuer le 21 avril selon les indications du journal du mage, or il s'agit, rappelons-nous, de la date à laquelle Méjan effectuait sa première ascension aux mas des Guériton ! Le sortilège échoue, Hyacinthe reste « vide »[4] et Cyprien manque une nouvelle fois son but : « Le jardin est mort »[5] affirme-t-il. Cyprien a détruit la fillette sans pouvoir la remplir des « splendeurs du monde fictif [qu'il allait] lui donner encore »[6]. Privée de son nom et du « sens du souvenir »[7], Hyacinthe « rencontre les figures du passé et les croise sans les reconnaître »[8]. Aussi n'est-elle pas en mesure de rechercher Constantin, toujours absent du récit.

Paradoxalement, et c'est là une belle manière de décrire la poétique autobiographique bosquienne : « Rien ne lui vient, mais tout fictivement lui fait retour »[9]. Et si Hyacinthe devient, dans le journal de Cyprien, une « vaine créature »[10] c'est que, dans son cœur mort, le vieux mage dit n'avoir que de la haine et se trouve incapable d'aimer Hyacinthe comme « un être digne d'amour »[11]. L'amour, comme à la fin du récit *Hyacinthe*, est nécessaire à l'accomplissement du rêve de Cyprien et cette thématique appelle inévitablement le retour de Constantin, pour qu'une magie plus forte puisse être enfin à l'œuvre. Dépité, le mage décide qu' « A la Noël, [il rendra] Hyacinthe aux hommes »[12]. Le Journal de Cyprien s'achève ici comme pour laisser à la narration de Méjan le soin de clore l'aventure. On constatera d'ailleurs que le chapitre qui narre le retour de Constantin s'intitule « le retour d'Hyacinthe »[13], rappelant au lecteur, si besoin est, que les deux figures enfantines n'en font qu'une. Le « retour de Hyacinthe » s'ouvre immédiatement sur la présence d'un brave jeune homme venu louer le pavillon paradisiaque que Sidonie garde pour son « voyageur inconnu ». Cet hôte reçoit de la part des habitants du mas un accueil si naturel que Méjan croit « revoir un parent, un ami »[14].

[1] Chapitre qui débute à la page 227.
[2] *Ibid.*, p.231.
[3] *Ibid.*, p.235.
[4] *Ibid.*, p.247. « Elle se tait comme le vide », reprend-il p.248.
[5] *Ibid.*, p.246.
[6] *Ibid.*, p.249.
[7] *Ibid.*, p.251.
[8] *Ibid.*, p.251.
[9] *Ibid.*, p.252-253.
[10] *Ibid.*, p.256.
[11] *Ibid.*, p.256.
[12] *Ibid.*, p.259.
[13] *Ibid.*, p.261.
[14] *Ibid.*, p.265.

Méjan précise encore « il semblait qu'il sortît de l'enfance »[1], d'une enfance que Méjan reconnaît sans doute pour l'avoir partagée en rêve !

Là, dans le pavillon du mas, Constantin attend Hyacinthe qui lui sera présentée en ces termes : « c'est Félicienne, ma fille adoptive »[2]. En découvrant le « visage inexpressif »[3] et le regard vide de l'enfant, Constantin répète le prénom « Hyacinthe… » mais Hyacinthe demeure immobile. La fable aurait-elle menti ? Le nom de l'enfant est-il incapable de lui rendre sa mémoire ? Le jeune homme se présente enfin, et le récit s'achève : « Je suis Constantin Gloriot »[4]. Le voici, finalement, ce mot magique capable de rendre la vie, car en l'entendant Hyacinthe enfin renaît : « la vie montait dans ses yeux, en troublant la paix des profondeurs »[5]. Il est important de comprendre ici les liens très profonds qui unissent les deux entités enfantines. Le Verbe créateur qui nomme la créature n'est plus capable de donner la vie ; à l'évocation de son prénom, Hyacinthe ne réagit pas. En revanche, elle est à nouveau elle-même lorsque Constantin, après deux longs récits sans présence réelle, vient à nouveau dire « je ». L'identité androgyne est à nouveau recréée et miraculeusement, « l'eau coule ce matin aux Borisols et un amandier a fleuri »[6]. L'enfance double est bien le lieu du paradis, capable à elle seule de faire jaillir la source. Un rameau d'amandier en fleurs, pareil à celui qui a, dans le récit *L'Âne Culotte*, fait basculer toute l'histoire de Constantin et de Hyacinthe, est offert à Méjan par l'intermédiaire d'un âne, descendu seul des Borisols…

Bosco ne pouvait mieux achever sa trilogie de Hyacinthe qu'en ouvrant à nouveau le champ des possibles, car tout ici, pourrait *recommencer*. L'idée, de fait, est chère à l'auteur.

[1] *Ibid.*, p.266.
[2] *Ibid.*, p.270.
[3] *Ibid.*, p.271.
[4] *Ibid.*, p.272.
[5] *Ibid.*, p.272.
[6] *Ibid.*, p.272.

TROISIÈME PARTIE

ÉCRITURE(S) DE SOI

Introduction

L'étude du compagnonnage imaginaire dans l'œuvre romanesque de Bosco nous a conduits sur les sentes des évasions enfantines, de l'autre côté des rugueuses réalités que rencontraient d'abord Constantin, Pascalet et Antonin. Les eaux, dormantes ou furibondes, les murailles végétales ou les murs décrépits dressaient pour nos narrateurs de symboliques frontières que le glissement dans la rêverie permettait de dépasser. Le monde *autre* que les failles du réel offraient à nos aventuriers de l'imaginaire se constituait invariablement autour de la figure créée du compagnon imaginaire. Chez Bosco, la rêverie ne bâtit pas seulement un univers parallèle et paradisiaque, capable de consoler le narrateur d'un présent monotone et défaillant. Elle le peuple de personnages miroirs qui offrent aux jeunes créateurs une identité double ainsi qu'une quête mystique. Cette quête, nous l'avons constaté dans la seconde partie de cette étude, transformait l'enfant isolé en chevalier de papier investi du désir implacable de retrouver l'*autre absolu*, qu'il prenne les traits d'une fillette gracile ou d'un robuste enfant sauvage. Hyacinthe, Gatzo et Marie, après leur inévitable disparition, constituaient autant de figures du Graal bosquien : le « désir de la créature » et la possibilité de vivre pour et à travers cette identité *autre*.

Notre étude, qui dresse le portrait de tant de dédoublements androgynes et fabuleux, s'est largement penchée, déjà, sur la posture du romancier et sur son geste d'écriture. Car qui, sinon l'auteur lui-même, est défini par son inlassable désir de créatures fictives tirant leurs existences de leur créateur ? Si les enfances bosquiennes – les aventures de Constantin, Pascalet, Antonin ou Gatzo – suivent inlassablement les mêmes sentiers du rêve et de la création, c'est que Bosco, tout comme ses héros, écrit et réécrit la même matière littéraire : la possibilité d'être *simplement double*[1]. Un effet de symétrie place déjà l'auteur et ses créatures de chaque côté d'un miroir.

La troisième partie de cette analyse souhaite approfondir ce lien viscéral entre l'auteur et les narrateurs bosquiens en étudiant un élément majeur de l'identification possible entre romancier et personnages : le « pouvoir magique des mots »[2]. En effet, les narrateurs enfantins ont – comme certains adultes tels Cyprien, l'abbé Chichambre ou encore Méjan de Mégremut – un lien très étroit avec l'écriture et la création fictionnelle. Chacun à leur façon, Constantin,

[1] Nous faisons une nouvelle fois référence à la stimulante étude de Cécile Kovacshazy : *Simplement double, Le personnage double, une obsession du roman au XXème siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
[2] Celui-là même que, selon Méjan de Mégremut, Hyacinthe aurait perdu en même temps que sa mémoire (*Le Jardin d'Hyacinthe*).

Pascalet et Antonin fictionnalisent leur univers et tirent les ficelles de leur fable. À la manière du romancier, ils *grattent* la surface du réel – l'image d'Antonin à Taillefer est la plus évidente – et peuplent leur rêverie de « chimériques visages ». Ils interrogent la mémoire – souvent fictive – et la *trace* laissée par la fiction. Leur filiation avec leur créateur est si étroite que notre étude ouvre désormais les portes de la troublante question autobiographique chez Bosco en interrogeant le « devenir-écrivain » des enfants bosquiens[1].

Nous avions d'abord suivi le personnage emblématique de Pascalet dans son « devenir écrivain » – encore tacite – à travers la multiplication de ses compagnons imaginaires dans le récit *Bargabot*[2]. Pascalet est également un personnage central pour cette étude lorsqu'il fictionnalise l'enfance de Tante Martine, dans le récit *Le Chien Barboche*. Nous y rencontrerons l'enfant en proie au plaisir et la culpabilité de l'invention, de la fabulation non plus strictement intime mais avec, cette fois, un destinataire. Cette posture du narrateur est à la fois unique et majeure, dans l'optique qui est la nôtre, puisqu'elle tisse un lien fondamental entre le phénomène de compagnonnage imaginaire et la vocation d'écrivain.

Nous suivrons ensuite ce fil méta-romanesque avec l'enfant Bosco lui-même, fictionnalisé dans la trilogie des *Souvenirs* en figure d'enfant-écrivain, dépassant la « canisse » paternelle pour écrire *L'Enfant et la rivière*.

[1] L'étude de Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, paru dans la collection « Poétique » des éditions du Seuil, en 2004, guidera largement nos pas pour cerner au mieux la fascinante et épineuse question autobiographique chez Bosco.

[2] Dans notre étude du « devenir-personnage » de Gatzo, premier chapitre de la seconde partie, dédiée aux doubles féminins. À travers le « culte des ombres » que l'enfant dédiait à ses « créatures » disparues, Tante Martine aussi bien que Barboche, Bargabot tout comme Gatzo subissaient le même traitement fictionnel de la part de leur créateur. Pascalet dévoilait alors l'étendue du peuplement fictif de son « roman familial ».

3. A. Le devenir-écrivain de Pascalet.

Introduction.

Sept récits bosquiens sont menés par Pascalet, seul personnage à faire à ce point retour en conservant immanquablement sa posture de narrateur[1]. Gatzo, Constantin ou Hyacinthe habitent également de nombreux récits et sont constitutifs des enfances bosquiennes. Cependant, après avoir mené le récit *L'Âne Culotte*, Constantin ne sera jamais plus narrateur et ce quelles que soient les aventures qui lient son destin à celui de la fillette sans âme[2]. De leur côté, Gatzo et Hyacinthe restent les êtres de la fiction intime de Pascalet et de Constantin, et n'acquièrent jamais le « pouvoir magique des mots » qui, dans l'univers bosquien, fait d'un personnage un narrateur. La position de Pascalet dans les enfances bosquiennes a d'emblée la particularité de conserver, pour ainsi dire, la parole. Le retour régulier de cet enfant narrateur sous la plume de l'auteur montre d'ores et déjà un lien singulier entre Pascalet et Bosco. Pascalet est également le seul enfant bosquien à revenir inlassablement sur les sentes d'une même fiction peuplant le Mas du Gage des figures désormais classiques de Tante Martine et de Gatzo notamment[3]. En cela également il dédouble l'auteur qui prend plaisir à retravailler sans cesse une même matière littéraire. *Le Chien Barboche* constitue la quatrième « aventure » de l'enfant ; ce récit retient désormais notre attention en raison d'une variation importante dans la posture narratologique de Pascalet. En effet, il s'agira de l'y découvrir porteur d'une fiction qui ne lui est pas directement destinée : Pascalet inventera *pour le compte de Tante Martine* une fable capable de dépasser les défaillances de l'univers réel d'une tierce personne. Cette variation est évidemment centrale dans le devenir-écrivain du personnage désormais capable de fabuler à destination d'autrui, et non plus dans un processus interne strictement biographique[4].

Nous suivrons donc attentivement le déroulement du récit *Le Chien Barboche* pour comprendre les étapes du glissement vers la posture de romancier. La mort symbolique de Tante Martine permettra la naissance d'un « nouveau » Pascalet désormais capable de lire les signes et de narrer les rêves comme jadis Tante Martine, ou mieux encore : en se passant de l'aide d'une *Clef des songes.* Le récit *Le Chien Barboche* est donc le lieu d'une passation du pouvoir

[1] *L'Enfant et la rivière* (1945), *Pascalet* (1956), *Le Renard dans l'île* (1956), *Le Chien Barboche* (1957), *Bargabot* (1958), *Mon Compagnon de songes* (1967), *Tante Martine* (1972).
[2] Dans *Hyacinthe* et *Le Jardin d'Hyacinthe* notamment.
[3] Les parents Bécarut, Barboche et Bargabot sont également présents à une fréquence et dans des rôles qui néanmoins peuvent varier légèrement. Tante Martine et Gatzo, de leur côté, sont aussi fidèles et figés que le personnage de Pascalet.
[4] Nous faisons ici référence à la « fable biographique » décrite par Marthe Robert et qui nourrissait notre interprétation des rêveries enfantines bosquiennes.

des mots. La grande thématique bosquienne de l'*héritage* filial vient rencontrer, ici, les schémas d'enfance les plus classiques. Un voyage, la transmission d'une quête, le village de Pierrouré, un âne enchanté et une fillette mystérieuse nous attendent en chemin, avant que ne s'impose le nouveau statut de conteur de l'enfant Pascalet.

1. Le voyage de Tante Martine.

Le récit *Le Chien Barboche* s'ouvre *in medias res* sur le départ de Pascalet et Tante Martine pour un voyage qui s'effectuera pour la plus grande part à pied. On ne saurait s'en étonner. Cependant, un aspect singulier du périple proposé dans ce récit est à relever immédiatement : il s'agit d'un *voyage en souvenirs* pour Tante Martine qui, vieillissant, souhaite « revoir ses collines »[1] et le village de Pierrouré où elle passa son enfance[2]. L'évasion loin du Mas du Gage ne s'effectue donc pas à l'initiative de Pascalet et emporte même l'adhésion des parents Bécarut. Cet accord préalable, qui rompt avec les habituelles fugues de l'enfant, ouvre le récit : « ce ne fut pas très difficile… De mes parents Tante Martine obtenait tout, en un tour de main. Elle obtint donc de m'emmener »[3], précise Pascalet, non sans évoquer entre les lignes ce que jadis Tante Martine obtint de la part des Bécarut : l'adoption de Gatzo au sein de l'étroite famille. On notera ici que Tante Martine emmène avec elle son neveu vers un *ailleurs* qui résonne comme un *autrefois*. Tante Martine, personnage de l'entre-deux mondes, est éminemment bien placée pour conduire Pascalet vers une enfance passée, en vertu des liens imaginaires et réels qu'elle conserve avec, justement, l'ailleurs et l'autrefois[4]. « Là-bas, c'était à Pierrouré, chez nos bons cousins Gloriot »[5]. Le voyage de Tante Martine et de Pascalet s'effectue donc en direction de Constantin et des Saturnin, et rappelle des liens familiaux qui viennent renforcer plus encore la filiation des enfances bosquiennes[6]. On notera ici que les deux instances féminines des récits d'enfance, Tante Martine et Hyacinthe, offrent des ponts, des liaisons concrètes au sein du personnel bosquien : les Gloriot sont les cousins de

[1] *Le Chien Barboche*, « La bibliothèque blanche », Gallimard, 1957, édition illustrée 1966 pour notre édition, p.8.
[2] « revoir le pays de ma belle enfance », voici le vœu de Tante Martine (p.37.).
[3] *Ibid.*, p. 7.
[4] On se souvient des habituelles rêveries de Tante Martine dans son paradis réservé, sous les combles, où s'entretiennent les figures du passé, tirées de leur sommeil par la tendresse de Tante Martine. *L'Enfant et la rivière*, et *Le Renard dans l'île*, qui précèdent ce texte, y font de nombreuses fois référence. On ne saurait douter que chez Tante Martine, l'enfance est une enfance « qui dure, toujours en devenir », pour reprendre les mots de Gaston Bachelard.
[5] *Le Chien Barboche*, p.7.
[6] Rapidement, Tante Martine relie également ce récit à celui du *Mas Théotime*, cette « maison de Dieu » dont elle décrit les beautés. On ne s'étonnera pas que Pascal Dérivat figure également sur la liste des « cousins » de Tante Martine, véritable matriarche du personnel bosquien.

Tante Martine et non ceux des parents Bécarut, et Hyacinthe, on le sait, circule entre Constantin, Pascalet et Gatzo[1].

Dans le récit *Le Chien Barboche*, c'est Tante Martine qui fugue dans une tentative d'échapper au temps, portée par un désir de réactivation du passé. Pour cela, il lui faut l'appui de la jeunesse de Pascalet[2]. C'est, du moins, ce qu'elle avancera initialement, bien que le récit s'achemine finalement vers un autre but, tacite, entre la vieille dame et son petit neveu : celui d'une passation de pouvoir[3]. La fugue enfantine, fût-elle entreprise dans le grand âge, rencontre toujours une saison d'or, chez Bosco. Ce récit semble marqué plus fortement que d'autres par la thématique des « puissances de feu qui animent l'été »[4]. Septembre a sonné pourtant, mais l'on se croit encore « au cœur de juillet »[5]. Le temps suspendu d'un été qui persiste en dépit du cycle inévitable des saisons reflète délicatement l'entreprise de Tante Martine. Rien d'étonnant alors que l'ensemble des trois semaines de voyage se teinte exclusivement d'or.

Le traditionnel schéma bosquien qui voyait jadis les parents Bécarut quitter le Mas et laisser Pascalet aux soins dispersés de Tante Martine s'inverse littéralement ici : « Mes parents gardaient la maison. Tante Martine et moi, nous partions tous les deux… »[6]. Cette infidélité flagrante au principe des aventures de Pascalet montre bien qu'un nouveau type de voyage mènera vers un développement inédit. Bien sûr, Bosco ne rompt pas entièrement avec les décors et l'ambiance typiques de l'enfance de Pascalet. Dans ce texte, le lecteur voyage malgré tout en terrain connu. Le pôle magnétique des hauteurs de Pierrouré l'emporte vers une ascension rêvée qu'il connaît bien :

> […] ce Pierrouré si loin, si haut, ne voisinait-il pas avec des forêts et des bêtes tout à fait sauvages, étant village de franches collines ?... En somme tout ce qu'il fallait pour me tourner la tête et me faire peur !... J'en rêvais[7]…

[1] Hyacinthe réunit à sa manière Constantin et Pascalet, qu'aucun récit, pas même celui du *Chien Barboche* de ce point de vue largement décevant, ne réunira. Le voyage de Tante Martine est évidemment infaisable et cette rencontre l'est tout autant.
[2] Tante Martine explique à la page 37 « pour avoir un peu de jeunesse avec moi, Pascalet sera du voyage. Mes beaux jours reviendront avec lui… ».
[3] *Malicroix* instaure également un héritage entre grand-oncle et petit neveu ; ce lien étroit et malgré tout distendu semble retenir l'attention de Bosco. Cependant si Cornélius est un grand-oncle maternel pour Martial, Tante Martine est une grand-tante paternelle pour Pascalet !
[4] *Ibid.*, p.7.
[5] *Ibid.*, p.7.
[6] *Ibid.*, p.8.
[7] *Ibid.*, p.8.

Et si Pascalet rêve, Tante Martine s'active à préparer leurs bagages où « ciseaux »[1], « aiguilles »[2] et « fil à repriser »[3] ne manquent pas de rappeler les atours du personnage tel que le présentait *L'Enfant et la rivière*. Les préparatifs du voyage apportent au demeurant un aspect bien plus central à notre étude : tout en s'activant la vieille dame raconte, narrativise *par avance* les aventures qu'ils seront amenés à vivre, indiquant immédiatement combien cette fugue se place sous l'égide d'une *histoire*. Les mots précèdent et bientôt remplaceront les actes : « Tout en me parlant, en me peignant d'avance ce fameux voyage dont elle annonçait des merveilles, elle faisait méticuleusement nos deux balluchons… »[4] Par ailleurs, le voyage à peine commencé, Tante Martine s'empresse de compulser sa *Clef des songes* pour déceler dans ses rêves nocturnes la clé des mystères qu'ils s'apprêtent à vivre. Le récit qu'en tire Tante Martine replace immédiatement leur aventure sur les sentes rocailleuses des fugues bosquiennes où un âne enchanté souhaite les entraîner à traverser une rivière ! Bosco s'amuse à entremêler les voyages passés et offre d'étonnantes rencontres entres ses divers personnages, dans le huis clos d'une « diligence » venue emporter le couple de marcheurs sur quelques lieues difficiles : Pascalet et Tante Martine y rencontrent le maire des Aversols, Monsieur Carre-Benoit mais aussi l'Abbé Chichambre qui s'en retourne à Pierrouré[5] ! Dans cette voiture, Pascalet à l'image de Tante Martine, « regarde en arrière »[6] le déroulement de la route qui s'étire « monotone et blanche, sans fin »[7]. Ce long ruban blanc offre bien sûr une nouvelle image des pages vierges que Bosco offre à ses narrateurs, avant que ne s'y écrivent leurs aventures. À force de contempler cette surface immaculée, il « semble » à Pascalet qu' « un animal y trottait »[8]. Barboche, le chien de la famille, vient de se joindre au personnel du voyage, vient, en fait, de s'ajouter à la fiction en cours. Pascalet, s'il est « emporté » sur les routes par Tante Martine, ne manque pas de s'emparer de cette fiction et d'infléchir la rêverie du côté de la rivière qu'il découvre, à un tournant de la route.

[1] *Ibid.*, p.9.
[2] *Ibid.*, p.9.
[3] *Ibid.*, p.9.
[4] *Ibid.*, p.9.
[5] Plus tardivement dans le récit, ce ne sont plus les personnages de divers textes passés qui se croisent, mais des lieux paradisiaques qui se superposent, puisque Pierrouré se situe finalement juste après « Les Amélières » (p.82.): village médian qui sépare le Mas du Liguset, qui appartient à Méjan, des Borisols, habités par les Guériton, dans *Le Jardin d'Hyacinthe*. À flanc de colline, on monte toujours plus près du paradis, chez Bosco : Belles-Tuiles et son jardin « Fleuriade », on s'en souvient, surplombent à son tour le village de Pierrouré, dans *L'Âne Culotte* !
[6] *Ibid.*, p.18. Tante Martine, précédemment, évoquait ce phénomène de rêverie nostalgique en affirmant : « Ainsi sommes-nous faits. On regarde en avant quand on est jeune, en arrière quand on est vieux. Il n'y a rien à y redire. C'est tout naturel. » (p.11.).
[7] *Ibid.*, p.18.
[8] *Ibid.*, p.18.

> […] le lit de la rivière. Il était immense… Les eaux y glissaient au soleil et elles y longeaient de grandes îles plates, chargées d'oseraies, de roseaux et de saules. Çà et là quelques peupliers se dressaient sur la rive. Un peu d'or colorait leurs pointes trop sensibles […] Le soleil commençait à tiédir les vitres closes de la diligence. Très loin, très loin, on voyait se former les premiers mamelons bleuâtres des collines, du côté de l'Est[1].

Le récit suit ici les sentes qui mènent habituellement à l'Éden bosquien. Barboche a bel et bien rejoint le personnel du récit et, chose amusante, Tante Martine lui prête des qualités que l'on suppose d'abord réservées au règne animal mais qui confirment rapidement une toute autre hypothèse :

> - Il a, disait-elle, le don, le vrai don qui fait les vrais chiens. Il flaire ce qu'on ne sent pas, il entend ce qu'on n'entend pas, et il voit, comme je te vois, Pascalet, l'invisible !... C'est dire s'il a du nez, de l'oreille, de l'œil ! mais un nez, une oreille, un œil, comme s'il avait lu *La clef des songes*[2].

Un « vrai » chien bosquien est un fin rêveur capable, comme Martine et comme Pascalet, de décrypter le réel à l'aide de la fiction ! Dans cette amusante perspective, les instances du voyage en enfance sont toutes trois des fabulistes en puissance.

Tante Martine, Pascalet et Barboche quittent la diligence. Tante Martine désirera – et c'est bien naturel chez Bosco – effectuer les dernières lieues à pied, et atteindre Pierrouré par les collines boisées et les chemins de traverses, plutôt que par la route, trop austère pour de pareilles évasions. Cependant, le voyage débute à peine et Tante Martine, encore très loin de chez elle, souhaite prendre le train à la gare de « Sauzette »[3]. Les voies ferrées ont déjà, chez Bosco, rivé de symboliques frontières et celles de la « gare de marchandise » du village de Sauzette ne font pas exception, avec son affichage « au nom illisible » [4]et son puits d'eau fraîche où « personne depuis bien longtemps ne venait puiser »[5]. En ces lieux, Tante Martine et Pascalet « bifurquent »[6] et glissent dans le sommeil aussi bien que dans la fiction, à l'image de la voie qui « vers ce hangar, détachait deux rails en cachette. Ils se perdaient sous la folle avoine et les chardons bleus »[7]. Les voies ferrées se perdent sous les herbes et annoncent nettement qu'avec

[1] *Ibid.*, p.20.
[2] *Ibid.*, p.22.
[3] Titre du chapitre qui débute à la page 25.
[4] *Ibid.*, p.25.
[5] *Ibid.*, p.25.
[6] *Ibid.*, p.25.
[7] *Ibid.*, p.25.

elles on effectue un voyage dans le temps plus que dans l'espace. « Quelle solitude ! »[1], remarque Pascalet en découvrant cette gare qui n'en est plus une : « De gare, point, du moins de gare véritable »[2], comprend l'enfant narrateur qui ouvre pour son lecteur les portes de la rêverie. Le récit campe ses personnages dans une gare-fantôme, pour un voyage en Jamais-plus[3] que Pascalet pressent et décrit finement :

> […] cette voie, deux rails seulement, deux rails rouillés sur leurs vieilles traverses de chêne, si rouillés qu'on se demandait depuis combien d'années le dernier train y avait roulé ses wagons… Tout y évoquait l'oubli, l'abandon, l'attente inutile. Y avait-il quelqu'un encore qui se souciât de ces lieux solitaires ? Y venait-il jamais un voyageur, un seul ! dans cette gare, pour attendre ce train qui sans doute n'y passait plus[4] ?

En ces lieux déserts propices à l'évasion des deux marcheurs, le sol est brûlant, les effluves de thym envahissent l'air, « et partout des cigales, comme en plein été »[5]. Tante Martine décide que le hangar de la gare désaffectée accueillera leur sieste et insiste à nouveau sur la signification du rêve de l'âne, qu'elle fit avant de prendre la route. Elle interroge alors Pascalet et l'invite, sans doute, à *commencer l'histoire* : « Alors que vient faire cet âne ?... Car il vient faire quelque chose… On va le voir, cet âne… »[6].

Tante Martine semble ici tendre une trame merveilleuse à l'écrivain qui sommeille en Pascalet, attentif, et lorsque celle-ci s'endort dans le foin, l'enfant reste éveillé et rencontre justement l'âne qui voyage dans les rêves de la vieille femme. Le sommeil s'empare de Tante Martine et échappe à Pascalet, tourmenté par le désir de voir se présenter à lui « une bête, un homme, un événement »[7], comme tout enfant bosquien est en droit d'attendre un âne, des Caraques, une aventure ! Le récit exauce alors si bien ce vœu que Pascalet hésite entre fiction et réalité : « Ne rêvais-je pas moi-même, les yeux grands ouverts ? »[8]. « La voie était déserte »[9], précise encore l'enfant comme pour affirmer encore que la page de son récit reste à écrire. Voici d'ailleurs le « pacte de vérité » typique de l'univers bosquien, proposé par le narrateur :

---

[1] *Ibid.*, p.25.
[2] *Ibid.*, p.25.
[3] Pour reprendre l'idée du « Nerveland » de James Matthew Barrie dans *Peter Pan*.
[4] *Ibid.*, p.29.
[5] *Ibid.*, p.26.
[6] *Ibid.*, p.27.
[7] *Ibid.*, p.29. « Ce n'était qu'un vague désir… », précise l'enfant à la même page.
[8] *Ibid.*, p.30.
[9] *Ibid.*, p.31.

> […] ce qui arriva, entre veille et sommeil, et que j'ai vu, sur quoi je puis apporter un bon témoignage, ce fut si étonnant que, pour y croire, il y fallait une tête d'enfant impatiente de merveilleux[1].

Un Caraque – « Son visage était basané, son air calme, sauvage »[2] – traverse la voie ferrée et disparaît, avant qu'une caravane entière ne déploie son étonnant *spectacle*. Roulottes et animaux font lentement leur apparition et rappellent que les enfances bosquiennes ne se jouent jamais loin des planches de la scène théâtrale, qu'elles soient celles des marionnettes de Savinien, celles d'un cirque de voltige espagnol ou celles d'un cirque de Noël sur le plateau Saint-Gabriel. Pascalet à la gare de Sauzette est effectivement face à un spectacle qui l' « enchante »[3] par son aspect irréel :

> Je m'émerveillai donc de voir la litière se déplacer sans la moindre secousse sur ce sol âpre, en se balançant seulement un peu, comme pour bercer le sommeil de ses voyageurs invisibles. […] Je m'étonnai alors que tout ce passage se fût fait sans bruit. Car ni les chiens, ni les mules, ni les chevaux, ni les roulottes, n'avaient dérangé le silence. […] Aucun grincement de ces hautes roues qui portaient les roulottes, pas une parole, pas un bêlement, pas un cri[4]…

Cette vision merveilleuse convoque l'univers et la magie du conte et rappelle les barques – de Pascalet comme de Martial – qui ont elles aussi su traverser des scènes merveilleuses sans un bruit, et sans une ride sur l'eau. Si les portes de la rêverie se sont ouvertes sur ce cortège fabuleux, c'est sans doute pour mieux annoncer le retour de Culotte, « un âne comme tous les ânes »[5] et pourtant « un âne incroyable »[6], « un âne qui sait avec certitude où il va »[7] et qui, inévitablement, se dirige « délibérément de [votre] côté »[8]. Le lecteur de Bosco reconnaît immédiatement Culotte avant même qu'une prosopopée permette à l'âne d'exprimer son terrible dessein :

> - Grimpe sur mon dos, enfant, ne crains rien, j'en ai emporté d'autres !... Nous irons jusqu'à la montagne […] tu ne sentiras pas mes quatre sabots toucher les cailloux de la route[9]…

[1] *Ibid.*, p.31.
[2] *Ibid.*, p.31.
[3] *Ibid.*, p.32.
[4] *Ibid.*, p.32.
[5] *Ibid.*, p.33.
[6] *Ibid.*, p.33.
[7] *Ibid.*, p.33.
[8] *Ibid.*, p.33.
[9] *Ibid.*, p.35.

L'âne Culotte n'en est effectivement pas à son coup d'essai et le désir s'empare de Pascalet. Nous choisissons de citer dans son entier le long passage qui suit cette déclaration d'intention de Culotte pour y rencontrer une inévitable ressemblance entre les personnages de Constantin et de Pascalet, tous deux sensibles au compagnonnage imaginaire avec l'âne, mais également et surtout pour y desceller le rôle actif de Tante Martine : la fiction, dans ce récit, est toujours une affaire de passation. Voici la scène :

> Ainsi parlait l'âne. Et j'entendais. C'était en moi, mais c'était lui. Il n'y avait qu'une seule voix qui parlait dans l'espace où s'était glissée la créature la plus simple de ce *songe*, sa voix à lui, qui, hors de moi, n'eût pu se faire entendre, mais qui dans mon âme savait si bien dire ce que mon âme désirait… Elle désirait les hauteurs, ces hauteurs promises par l'âne, et ces bois, et ces grands plateaux aux herbes courtes. Elle désirait le voyage, un voyage de solitude où *mon seul compagnon* fût l'âne, cet âne qui s'était détourné de sa route rien que pour m'offrir cette exploration d'un monde inconnu, au milieu duquel je rêvais déjà d'une sorte de jardin clos, pareil au Paradis terrestre dont Tante Martine me parlait souvent[1]…

Outre que l'enfant s'empare de l'histoire de Culotte qui n'est autre que celle de Constantin et dédouble un instant la figure de l'auteur, Pascalet est ici présenté comme le destinataire des récits de Paradis terrestres qui lui viennent de Tante Martine. De la même manière que c'est elle qui rêvait d'un âne et demandait à Pascalet de poursuivre l'histoire. Barboche intervient vigoureusement pour chasser par ses aboiements la tentation de l'âne Culotte et sauve ainsi Pascalet de l'enlèvement par les Caraques. Tante Martine ainsi réveillée s'exclame alors « Où sommes-nous, bonne Mère des Anges, à Sauzette ou au Paradis ? »[2] Le voyage que narre *Le Chien Barboche* est une nouvelle fois typique des évasions bosquiennes et, comme dans nombre de récits adultes cette-fois, il y est bel et bien question d'une mission, d'une quête reçue en héritage. C'est elle qui, sur le seuil de la gare de Sauzette, frontière du Paradis, se précise entre nos deux protagonistes.

[1] *Ibid.*, p.35. C'est nous qui soulignons.
[2] *Ibid.*, p.36.

2. La transmission d'une quête.

À son réveil dans le hangar de Sauzette, l'enfant raconte à la vieille dame qu'il vient effectivement de rencontrer l'âne dont elle a rêvé. S'installe alors entre les deux protagonistes un étonnant pacte qui permet une première mise en œuvre de l'héritage qui doit se jouer entre Tante Martine et Pascalet :

> - Écoute-moi bien, Pascalet, je vais faire beaucoup de rêves pendant tout ce voyage. Car ce voyage, je le rêverai, toi, ensuite, tu le verras. Tu verras tout ce que j'ai vu quand j'étais jeune et que maintenant je ne peux plus voir. Car j'ai les yeux fatigués de vieillesse… Alors tu me diras de quelle couleur est la feuille des chênes […] en ce mois si beau, et le goût de la pêche de septembre, puis comment chante en ce moment la dernière grive. Tu veux ? Tu me le jures[1] ?

Voici donc la première mission que le petit neveu reçoit de sa grand-tante. On notera qu'au demeurant il s'agit de suppléer Tante Martine bien au-delà de la vue ; tous les sens de Pascalet doivent être mis à contribution, pour ce voyage en souvenir. Pascalet jure, « je te le jure, juré ! »[2] avec la ferveur habituelle des enfants bosquiens qui, à l'image d'Antonin, aiment sincèrement les engagements sacrés. Aussi Pascalet s'est-il désormais engagé à suivre les sentiers tracés par Tante Martine, sentiers de la rêverie et des « chimériques visages » que l'enfant est tout à fait en mesure d'emprunter !

Un vieil homme, qui plaît vivement à Tante Martine par sa connaissance des plantes médicinales et des dictons populaires, vient annoncer aux deux voyageurs que le train ne passe plus : « Il y a vingt ans qu'on l'a supprimé »[3]. Sa sagesse le pousse à déconseiller à Tante Martine et à Pascalet le chemin qui traverse les collines, hantées de Caraques, où personne ne se rend jamais. Impossible, dès lors, d'écarter les deux voyageurs attirés par l'invisible de ces collines solitaires, toutes désignées pour voir s'y développer leur aventure. L'endroit a beau sentir « le soufre »[4], Tante Martine est l'adversaire en chef du diable. « Entrons dans le bois »[5], annonce-t-elle à Pascalet qui, depuis l'ouverture du récit, a maintenu sa posture passive. Il faudra atteindre les ruines de Pierrouré pour que l'enfant prenne les rênes. Si la transmission d'une quête a déjà été annoncée, elle n'est pas encore effective pour Pascalet qui se laisse encore

[1] *Ibid.*, p.39.
[2] *Ibid.*, p.39.
[3] *Ibid.*, p.39.
[4] *Ibid.*, p.42.
[5] *Ibid.*, p.42.

guider. D'ailleurs l'enfant, bien qu'il se soit immédiatement engagé à remplir la mission que lui confie Tante Martine s'interroge encore sur ce nouveau rôle qui lui incombe :

> Pourquoi, voyons, m'a-t-elle dit d'une voix triste : Pascalet, tu regarderas à ma place ? – Elle a de bons yeux cependant. Elle voit tout, et elle a déjà vu, plus de cent fois, ce que nous allons voir tout le long de la route… C'est son pays… Alors[1] ?

Pascalet n'a pas conscience de la nouvelle posture de fabuliste qui l'attend, à l'aboutissement de ce pèlerinage. Tante Martine, quant à elle, continue de motiver le futur récit que Pascalet sera en charge d'écrire et de réécrire. Elle propose, devant « une pierre grise, couverte de mousse, et pointue »[2] : « On dirait un homme. C'est peut-être un géant pétrifié. Il y en a eu »[3]. Dans cette forêt où Martine réveille les contes endormis, « mille yeux attentifs [les] épiaient »[4] et Pascalet, saisi de peur, se pétrifie à son tour, comme le géant de l'histoire de la vieille dame ! Il perd sa tante de vue et doit courir la retrouver avant que « la bête »[5] n'ait « dévoré Tante Martine »[6]. La scène montre assez bien comment les histoires, les mots de Tante Martine deviennent des aventures, des faits pour Pascalet. Bientôt, c'est lui qui devra manier les mots, pour faire vivre l'aventure à Tante Martine. Pour l'heure, l'enfant se repose en pleine forêt, auprès de sa tante et la voix du narrateur adulte se fait entendre. Est-ce celle de Bosco lui-même ? Est-ce celle de Pascalet, adulte, en train d'écrire cette aventure, assurant le lecteur du devenir-romancier qui attend l'enfant ? Le voici qui reprend à son compte les paroles de Tante Martine, sans plus douter qu'il existe deux soleils : l'un se levant sur les enfants, tandis que l'autre se couche sur les vieillards.

> Je ne savais pas que je me trompais, et qu'il y avait bien alors deux soleils, un pour moi, à l'Est, à peine naissant, mais réel, l'autre qui descendait à l'Occident du monde, et c'était le sien, dont la flamme était en train de s'éteindre[7].

Ce point de vue rétrospectif du narrateur, qui perturbe vivement le déroulement de l'aventure et extrait le lecteur du présent du récit, indique bien qu'une posture narrative à deux vitesses est à interroger, dans l'économie du récit bosquien. Qui se penche ainsi sur les illusions de l'enfance ? Si le doute est sciemment permis, entre Bosco et son héros de papier, c'est que le lecteur accepte d'emblée de voir en Pascalet, narrateur inventif et fantasque, un écrivain en

[1] *Ibid.*, p.44.
[2] *Ibid.*, p.45.
[3] *Ibid.*, p.45.
[4] *Ibid.*, p.47.
[5] *Ibid.*, p.46.
[6] *Ibid.*, p.46.
[7] *Ibid.*, p.49.

puissance capable de dédoubler son créateur[1]. Le vieil homme se penche volontiers sur l'enfance. Mais quelle enfance ? et quel vieil homme ? La même troublante question se pose, quelques pages plus loin, lorsque le narrateur vraisemblablement âgé s'exprime en ces termes :

> Ah ! retenez ces noms [d'étoiles], mes enfants ! Ils sont beaux ! Et cherchez dans le ciel, au zénith, sur vos têtes, et tout autour de l'horizon, ces étoiles de ma jeunesse, et qui vont se lever et passer sur la vôtre inévitablement par les mêmes chemins. L'âge d'homme les connaît mieux, mais c'est surtout pour vous qu'étincellent les astres dans l'espace sombre d'où nous vient la vie… Et la vie est peut-être un songe, mais c'est un beau songe si vous les voyez[2]…

Alors que Tante Martine sommeille – et rêve – contre l'épaule de Pascalet, « croya[nt] probablement veiller encore sur l'enfant qui veillait sur elle »[3], Pascalet retrouve le décor habituel de ses propres rêveries. Des bêtes percent « de leurs têtes lentes et sauvages »[4], l'épaisseur du « mur végétal »[5] qui protège la clairière baignée de lune où les deux protagonistes ont trouvé du repos. On retrouve alors une image renouvelée de l'aire blanche qui, devant le Mas du Gage, permettait l'apparition et l'évolution de Gatzo et du renard-fantôme. Le « rassemblement » qui a lieu sous ses yeux rêveurs rappelle assez clairement l'envoûtement des bêtes dont Constantin fut témoin, le soir du meurtre du renard[6].

> De toutes les créatures qui hantaient la nuit aucune ne voulait manquer le rassemblement qui enveloppait la clairière. Les plus lointaines se hâtaient, les autres se serraient derrière les feuillages, et je m'attendais à voir se briser et s'abattre cette paroi frêle, sous l'innombrable et farouche poussée[7]…

[1] Philippe Gasparini, dans un ouvrage fondamental pour notre étude, explique qu'« En principe, le statut illocutoire de la fiction et celui de l'autobiographie s'opposent, s'excluent absolument l'un l'autre. Le romancier autobiographe ne réalise donc pas une impossible synthèse des codes antagonistes, mais il les confronte, il les fait coexister. Il respecte et dénonce alternativement les clauses des deux contrats, il les discute, il les négocie, sans jamais choisir. Cette ambivalence fondamentale s'articule autour de la question de l'identité du protagoniste : tantôt il est identifiable à l'auteur et la lecture autobiographique s'impose, tantôt il s'en éloigne et la réception retrouve une dominante romanesque. Le texte est ainsi saturé par des signes de conjonction et de disjonction des deux instances. » Philippe Gasparini, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, « Poétique », Seuil, 2004, p.13. Cela implique une double lecture simultanée qu'acceptent inévitablement les lecteurs de Bosco. Dans cette optique, précise encore Philippe Gasparini, « le degré de véracité des textes importe peu ». (*Ibid.*, p.14.)
[2] *Le Chien Barboche*, p.53.
[3] *Ibid.*, p.50.
[4] *Ibid.*, p.50.
[5] *Ibid.*, p.50.
[6] Dans *L'Âne Culotte*.
[7] *Le Chien Barboche*, p.51.

On peut très certainement voir ici une nouvelle image du mur, fût-il végétal ou minéral, que les rêveries d'enfance tentent immanquablement de dépasser. Ici, « le mur tenait bon »[1] ; « Quelque sortilège semblait interdire à leur sauvagerie l'accès à la clairière. Était-ce, invisible, un cercle magique, ou quelque présence inconnue ?... »[2] On remarque que si le mur « tient bon », l'enfant ne manque pas de lui attribuer quelque magique et invisible présence. Y a-t-il seulement un mur bosquien qui ne recèle de chimériques visages ? Ainsi repeuplée, la clairière sous la lune évoque volontiers, pour l'enfant, les aventures qui le lient aux Caraques voleurs d'enfants qui « ont enlevé la petite Hyacinthe aux pauvres cousins Gloriot »[3], et à l'île « où pleurait le renard »[4]. À cette évocation du *Renard dans l'île*, le lecteur connaisseur de l'œuvre est étonné de ne pas voir immédiatement convoquée la figure adorée de Gatzo. Il fera pourtant une étonnante apparition dans le récit *Le Chien Barboche*, mais n'entraînera pas Pascalet à sa suite. L'enfant, auprès de Tante Martine, est en charge d'une nouvelle histoire à écrire. Est-ce ce qui occulte pour un temps la fable biographique qui le lie au petit sauvage ?

Depuis le sommeil de la gare de Sauzette et l'apparition de l'âne Culotte, les deux marcheurs ne font plus tout à fait un voyage « réel », tant la fiction est venue engager ses pas aux côtés des leurs. Si bien qu'un sanglier, au matin du réveil en forêt, vient défoncer la porte faite de planches qui barrait l'issue d'une grotte, empêchant la progression de Tante Martine et Pascalet. Le « monstre »[5] chtonien si cher à Bosco est venu percer une ouverture claire et disparaît aussitôt, pour laisser libre champ aux voyageurs. Une nouvelle fois, Pascalet est le seul à avoir vu la bête mais Tante Martine décide aussitôt que « c'est très bon signe »[6] et qu'elle est « venue exprès pour [eux] »[7]. Après tout, pourquoi en douter ? Ainsi guidé par Tante Martine vers l'extraordinaire paradoxalement tout naturel, Pascalet raconte : « aussitôt franchie la porte de la grotte, je vis l'univers entier devant moi »[8]. Et l'univers, dans un récit d'enfance bosquien, c'est évidemment le paradis des collines et des arbres fruitiers. On ne sera pas étonné de voir nos deux voyageurs s'enfoncer parfois « entre deux murs de pierres sèches »[9]. On est bien là en

[1] *Ibid.*, p.51.
[2] *Ibid.*, p.51.
[3] *Ibid.*, p.52.
[4] *Ibid.*, p.52.
[5] *Ibid.*, p.56.
[6] *Ibid.*, p.57.
[7] *Ibid.*, p.57.
[8] *Ibid.*, p.58.
[9] *Ibid.*, p.62.

terrain bosquien : « on se disait que jamais l'hiver ne devait toucher à cette retraite privilégiée »[1]. Pascalet, partisan de la fiction de Tante Martine, précise avec justesse :

« Nous avions tout à fait changé de monde »[2].

En ce pays fabuleux couvert par les feux d'un été éternel, les marcheurs enjambent « un ruisseau sec »[3], signe alarmant dans l'univers de notre auteur ! L'inquiétude gagne Tante Martine à l'heure de loger clandestinement dans une grange certainement dédiée à la contrebande de tabac : « Un joli monde !... »[4] s'exclame-t-elle avant de laisser Pascalet attendre avec excitation la venue d'un *événement*. À la nuit noire, « La caravane entière des Caraques venait d'entrer dans la cour »[5] et l'enfant épie en secret le *théâtre* de cette aventure : « Le spectacle en valait la peine »[6], assure immédiatement l'enfant avide de merveilleux. Pascalet, cette nuit, libère Culotte, « mi-âne, mi-fantôme d'âne »[7] du joug de Cyprien[8], avant de prendre la fuite avec sa tante. Cet événement central pour la suite du voyage à Pierrouré retient tout particulièrement notre attention ici, puisque le narrateur, Bosco-Pascalet, prend alors la parole pour rappeler « des regards d'ânes j'en ai vu plus d'un, et je l'ai raconté »[9]. L'appel de note de notre édition précise immédiatement « Dans *L'Âne Culotte* »[10] ! Or c'est Constantin, et non Pascalet, qui a déjà rencontré ce regard d'âne ! L'instance narratrice du récit *Le Chien Barboche* est tout à la fois l'auteur songeant à ses écrits passés, et l'enfant Pascalet-Constantin, ouvertement romancier, qui rappelle avoir déjà aimé cet âne et l'avoir « raconté ». La question autobiographique chez Bosco est si profondément fictionnelle que les enfances se surimpriment ; chaque narrateur enfantin prête sa voix à l'auteur, et inversement[11]. Comme lorsque Culotte s'entretient avec les petits garçons des récits, entre l'auteur et ses personnages il n'y a pas deux voix, mais une seule, insituable, semblable et *autre* : « C'était en moi, mais c'était lui »[12].

---

[1] *Ibid.*, p.64.
[2] *Ibid.*, p.64.
[3] *Ibid.*, p.67.
[4] *Ibid.*, p.69.
[5] *Ibid.*, p.71.
[6] *Ibid.*, p.71.
[7] *Ibid.*, p.72.
[8] « Ce pauvre âne en avait assez d'être l'esclave des Caraques, et il le disait clairement. » (p.74.)
[9] *Ibid.*, p.73.
[10] *Ibid.*, p.73.
[11] Pour Sandra Beckett, « Le « je » de l'auteur se fond si complètement au « je » de son narrateur-protagoniste qu'il oublie parfois de laisser la parole au narrateur du récit qu'il est en train d'écrire. Constantin, non moins que Pascalet, est Bosco lui-même. » *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, *op.cit.*, p. 48.
[12] *Le Chien Barboche*, p.35. Sandra Beckett interroge l'instance qui dit « je » dans les enfances bosquiennes en rappelant : « Les réflexions que Bosco consigne dans son *Diaire* […] insiste sur « l'image » du « moi-enfant » et le regard que le romancier et son jeune double échangent. Dans l'extrait de 1959, par contre, c'est la voix du double

Nous passons rapidement sur quelques aventures et rencontres qui jalonnent le périple des deux protagonistes – trois, avec le chien Barboche qui ne les quitte plus – pour resserrer le prisme de notre analyse sur la transmission du récit et du pouvoir magique des mots, qui doit s'effectuer entre Tante Martine et Pascalet. Pour l'heure, arrivé au milieu du récit, l'enfant est toujours l'auditeur attentif des narrations de Tante Martine. Voici comment, par avance, elle lui raconte le but de leur voyage :

> Et ensemble tous trois, nous allons arriver à Pierrouré. Tu verras ! juste au pont, par où on entre dans la Grande Rue de l'Escoute (là, est la porte du village) il y a un ormeau qui date de mille ans. C'est l'arbre qui nous met les oiseaux les plus ramageurs à portée de l'oreille. Et il protège le pays. Celui qui y vient, la première fois, s'écrie en le voyant : « Qu'il est beau ! qu'il est grand ! qu'il est fort ! qu'il est bien en place ! »… Et c'est vrai. Sans lui, le pays ne serait pas ce qu'il est, de l'avis de tous, le plus beau ! le plus beau de tout le canton, je vous prie, qui en compte dix et des bien bâtis[1] !

L'ormeau majestueux de Pierrouré et ses promesses introduisent le chapitre central de ce récit, inévitablement nommé « Le pays natal »[2]. Or si l'on est de son enfance comme on est d'un pays, pour reprendre la belle image de Saint-Exupéry, le retour au « pays natal » n'est possible qu'à travers une fiction, seule capable de rebâtir les ruines d'un pays où finalement, on ne retourne jamais.

3. L'arbre déraciné.

Si des événements, parfois violents comme l'attaque des chiens de Caraques, occupent assez largement les journées de marche de nos voyageurs, la nuit est toujours propice au développement de la rêverie. Le sommeil « capricieux »[3] de Pascalet lui permet, en se dérobant, de laisser l'imagination repeupler le monde, et voici qu'à nouveau Culotte rejoint l'équipée vers Pierrouré :

---

enfant qui hante l'auteur : « celui qui réentend entend moins qu'il n'écoute » précise l'auteur, et ce qu'il doit écouter, c'est la voix à peine reconnaissable, de cet autre « lui-même lointain ». » Elle poursuit : « Fasciné par cette voix à la fois familière et lointaine du double enfant, l'auteur se pose la question troublante qui vient aux lèvres de tant de protagonistes bosquiens en proie, eux aussi, au phénomène du dédoublement : « Etait-ce moi ? » Il arrive souvent que le narrateur revoie et réentende si bien l'enfant qu'il a été que la voix du « je » narrateur-adulte s'efface devant celle du « je » protagoniste-enfant d'autrefois, que le premier cherche à ressusciter et à faire raconter. » *De grands romanciers écrivent pour les enfants, op.cit.,* p. 40.

[1] *Le Chien Barboche,* p.77. On pense inévitablement ici à « l'Apollon-citharède des hêtres » qui, chez Giono, produit son propre divertissement d'or et de sang, habité d'une vie exubérante – et recelant le secret des morts – il danse dans le vent « comme savent danser les êtres surnaturels » (*Un Roi sans divertissement*). Il aurait plu à Tante Martine, il a certainement plu à Bosco !

[2] *Ibid.*, p.73.

[3] *Ibid.*, p.80.

> […] on garde les yeux grands ouverts et la tête se met à vivre. Il y passe des mots, des images, des bruits, un oiseau, un cri doctoral de chouette, un nom inconnu, un visage mystérieux qui se forme et se déforme vite, un chemin qui marche tout seul devant vous, une colline où coule une source limpide sous quatre roseaux, un écureuil, un âne… Oui, un âne… Et cependant on n'en voit pas beaucoup dans les collines, surtout vers minuit[1].

Pascalet est, pour lui seul, un excellent fabuliste et un créateur accompli. On se souvient de son périple sur la rivière et de sa rencontre avec Gatzo. Narrateur expérimenté de sa propre fable, Pascalet a le don de l'invisible, cet aspect n'est certes pas nouveau. Cependant, on remarque que la permanence du motif de l'âne – qui lui restait jadis assez étranger et concernait plus volontiers les autres figures enfantines tel Constantin, Gatzo et Hyacinthe – indique, tout au long du récit, une fiction à deux voix : Tante Martine a proposé le rêve de l'âne, et Pascalet le vit. Il le vit, mais non sans partager avec le lecteur le doute délicieux de sa réalité et suppose régulièrement qu'il divague. Car Culotte rôde autour des deux voyageurs et montre sa forme sans encore se laisser approcher et pourrait être, selon les mots de Pascalet : « l'invention d'un âne qui n'évoluerait que dans mon esprit »[2]. Le narrateur, qui poursuit sa fable de l'âne nocturne, va jusqu'à préciser :

> […] le fait qu'il se tienne hors de portée et qu'à peine arrivé dans la clarté lunaire, il s'enfonce vite dans l'ombre, comme s'il craignait qu'on le vît trop bien, cela me donne quelques doutes sur son existence réelle[3].

Voilà un aspect fort différent des fictions que Pascalet a pu, par ailleurs, développer autour de son compagnon Gatzo, dont jamais l'enfant n'a mis en cause la réalité. L'invention avouée, la fable reconnue comme telle est un pas de plus qui mène Pascalet vers sa posture de romancier. C'est pourquoi, sans doute, au paragraphe suivant, le texte propose une nouvelle incertitude quant à l'instance narrative qui dit « je » tout au long de ce récit. Brutalement, et pour un court instant, l'auteur semble prendre la parole et envisage Pascalet comme un tiers :

> […] penser fatigue beaucoup Pascalet dont ce bel effort achève d'épuiser les forces. De là vient qu'il prend le chemin qu'a déjà exploré Tante Martine, celui du repos. Il s'endort… Il perd l'âne de vue… Du moins, c'est ainsi que *mon souvenir* me montre encore cette scène… Trois dormeurs sous un pin, un âne (si c'en est bien un) qui erre sous la lune[4] […]

[1] *Ibid.*, p.80.
[2] *Ibid.*, p.80.
[3] *Ibid.*, p.80.
[4] *Ibid.*, p.81. C'est nous qui soulignons. « Tous les problèmes de la véracité fictive de la narration ultérieure, […] sont plus aigus dans un récit où le *je* narrateur prétend retrouver fidèlement les événements ou les personnages

Les personnages du récit semblent, dans un premier temps, se détacher clairement de la figure de l'écrivain, penché sur la feuille de papier où il les voit dormir, indépendamment de lui. Cependant, la fatigue de l'enfant, et l'image des trois personnages réunis dans le sommeil proviendraient de *son propre souvenir*, renvoyant ainsi à la possibilité que Pascalet, toujours narrateur mais cette fois passé à l'âge adulte, se penche sur ces événements du passé qu'en fait il *réécrit*. Pascalet, Bosco, et la figure de l'écrivain qui sied à l'un comme à l'autre, sont indissociables ici ! Le texte en joue au point de poursuivre et de tirer de ce *souvenir* de repos enchanté un propos plus large sur les caprices du sommeil, qui s'offre aux uns et se refuse aux autres. C'est alors que s'opère un nouveau basculement entre des instances narratives désormais superposables :

> […] les uns dorment plus, les autres moins. Je suis de ces derniers, ils ont leurs privilèges.
> Quelquefois, à l'aube, ils ouvrent les yeux les premiers…
> Je m'éveillai donc le premier des trois, et juste à ce moment d'exacte jouissance où commencent les premiers ramages[1].

Le narrateur *adulte* qui narre ce qu'il entend être ses propres souvenirs d'enfance, qu'il s'agisse de Bosco ou de Pascalet, est immanquablement un romancier, puisque le temps du récit diffère désormais ouvertement du temps de l'écriture.

Par la grand route qui croise finalement leurs chemins de traverse, Pierrouré est indiqué à « 4 KM »[2], mais ce « chemin tout neuf »[3] « n'existait pas de mon temps »[4], assure Tante Martine. Pour retourner en enfance, il est très certainement regrettable d'emprunter de nouvelles voies, étrangères et sans souvenirs. Tante Martine, toujours aux commandes mais pour peu de temps encore, décrète alors :

> « Nous mettrons deux jours s'il le faut, mais nous suivrons le chemin de mon âge…
> Il quitte la route un peu plus loin, et tu verras comme il est beau ! »[5]

---

d'un drame vécu dans son enfance », précise Sandra Beckett dans son ouvrage *Voies et voix narratives dans l'œuvre romanesque de Henri Bosco*, *op.cit.*, p.29. Ici, le narrateur du *Chien Barboche* semble indiquer sans s'y attarder les problèmes de remémorations des souvenirs d'enfance : « c'est ainsi *du moins*… » Cette inquiétude traverse cependant très peu la démarche narrative de Bosco qui se plaît à concevoir le *souvenir* comme une fiction, comme le rêve et la réécriture d'un souvenir, lui-même peut-être fictif !

[1] *Le Chien Barboche*, p.81.
[2] *Ibid.*, p.83.
[3] *Ibid.*, p.83.
[4] *Ibid.*, p.83.
[5] *Ibid.*, p.83.

Or, qu'il soit beau, et qu'il mène « aimablement »[1] au paradis, Pascalet comme le lecteur n'en doute pas. Cependant, l'intérêt de ce sentier vicinal qu'il plaît à Tante Martine d'emprunter réside avant tout dans sa narrativisation qui prolonge l'écho d'une rêverie à deux voix : il y a quatre pages seulement, Pascalet, cherchant le sommeil, imaginait, souvenons-nous « un chemin qui marche tout seul devant vous, une colline où coule une source limpide sous quatre roseaux »[2]. Cette fiction, bâtie pour lui seul, est littéralement reprise par le souvenir de Tante Martine, qui décrit son sentier d'enfance :

> […] enfoncé dans nos grandes collines, il s'en va le long d'un ruisseau où poussent les cannes et où nichent de grands merles bleus…Et toujours bon au pas, doux à la montée, lent à la descente, sage partout, diligent, aimable, on dirait qu'il marche tout seul sous vos pieds[3] !

Le texte multiplie à l'envi la passation des mots et du fil narratif ; finalement, ce que Pascalet rêve, Tante Martine le voit, dans un processus spéculaire qui inverse le pacte initié par la vieille dame[4]. On est bien là sur les sentes d'une fugue bosquienne où le chemin des rêveries d'enfance retrouve symboliquement un antique état de *nature*, sauvage et virginal : le « vieux »[5] chemin « était presque passé de l'état de voie vicinale à l'état de nature »[6].

Tante Martine poursuit son récit, sur le sentier disparu qui doit mener à Saint Léonidas, l'ormeau fabuleux qui compte « quatre-vingt pieds de haut, de la terre à la cime »[7]. La rencontre avec l'arbre sacré pour Tante Martine représenterait la « récompense »[8] de leur périple. Une « plaine d'or immense »[9] sépare encore les voyageurs d'un tel but et, sous les feux d'un été fantastique, Tante Martine assure qu'une belle ferme doit encore pouvoir les accueillir. À ce stade, le texte présente clairement le danger d'un retour vers une enfance révolue, en dressant devant Tante Martine – et l'enfant troublé – la « ruine douloureuse »[10] qui remplace désormais la bâtisse jadis opulente : « En effet, la ferme existait. Mais béante, les portes brisées, le toit crevé au beau milieu »[11], et naturellement, déserte. Face à ce signe qui ne saurait tromper une lectrice assidue de *La Clef des songes*, Tante Martine préfère réactiver la fable de Saint

[1] *Ibid.*, p.84.
[2] *Ibid.*, p.80.
[3] *Ibid.*, p.83-84.
[4] « je le rêverai, toi, ensuite, tu le verras », disait Tante Martine à la page 39.
[5] *Ibid.*, p.84.
[6] *Ibid.*, p.84.
[7] *Ibid.*, p.84.
[8] *Ibid.*, p.84. « Saint-Léonidas nous attend et on sera récompensé, rien qu'à le voir. »
[9] *Ibid.*, p.85.
[10] *Ibid.*, p.84.
[11] *Ibid.*, p.84.

Léonidas et se persuader coûte que coûte d'un prochain retour heureux en enfance. Une nouvelle fois, le foisonnement de vie qui danse autour de l'arbre gigantesque rappelle « l'Apollon-citharède des hêtres » de Giono. Littéralement ici, ce souvenir divertit Tante Martine et la distrait du signe néfaste des ruines :

> Il faut voir Pierrouré le matin, vers six heures. Alors tout est dans sa bonté. Il y a trente toits qui fument et dix pigeons sur chaque toit. Saint Léonidas est bien frais. Il te prend le premier soleil, le plus beau, sur sa pointe. On le dirait d'or, et il chante doux, parce qu'il porte mille et mille feuilles et qu'à l'aube la brise le touche dans toutes ses branches et y éveille les oiseaux[1]…

Auditeur privilégié du souvenir fictionnalisé de Tante Martine, Pascalet précise simplement « J'écoutais »[2]. Ce qu'elle rêve à voix haute, il devrait le voir, selon le pacte narratif qui les unit depuis le commencement de cette marche vers l'*autrefois*. Une dernière « montée »[3] les sépare encore de la vision du paradis, toujours « à portée de regard »[4], dans les récits bosquiens. Les marcheurs y arrivent lorsqu'il fait vraiment nuit et de ce promontoire, ils guettent l'âme de Pierrouré à travers ses feux nocturnes :

> « [...] comme il faisait noir à boucher les yeux, de ce monde on ne voyait rien, sauf les lampes. Et il fallait en croire sur parole ce que nous racontait Tante Martine. »[5]

On serait tenté de reconnaître ici la conscientisation du « croire-au-narratif » que décrit Vincent Jouve interrogeant l'adhésion du lecteur à l'illusion référentielle du roman[6]. Pascalet précise encore sa posture de destinataire en précisant le talent de romancier de Tante Martine :

> Elle parlait d'abondance et, inspirée par son sujet, tout dans sa bouche devenait si beau que je l'écoutais bouche bée. Elle louait à la fois son village et l'enfance lointaine de sa vie[7].

Si la nuit qui s'épaissit sur le village de Pierrouré révèle bien la présence des âmes-lampes, une absence se fait lourdement remarquer ; celle, justement, des « bons cousins

---

[1] *Ibid.*, p.85.
[2] *Ibid.*, p.85.
[3] *Ibid.*, p.85.
[4] « […] l'attente est rayonnante dans les récits poétiques où l'enfance habite en pleine vue du paradis terrestre » précise Jean-Pierre Cauvin dans son ouvrage *Bosco et la poétique du sacré*, éd. Klincksieck, 1974, p.107.
[5] *Ibid.*, p.87.
[6] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF « écriture », 1992, 4ème tirage de la seconde édition, 2011, p.85.
[7] *Le Chien Barboche*, p.87.

Gloriot » que le voyage devait permettre de retrouver, en fait de *revoir*. Et Tante Martine s'inquiète :

> « - Ce qui m'étonne, c'est de ne pas voir, à La Saturnine, chez les Gloriot, nos cousins, luire la lampe du souper… La maison, d'ici, je sais qu'on la voit. »[1]

Il n'est pourtant que huit heures au clocher du village qui, dans le noir, sonne ses heures imaginaires :

> Le village en effet se sonnait ses huit heures et le faisait pour le plaisir, posément. Il les détachait donc l'une de l'autre avec le souci d'en jouir bien à son aise, et, de l'une à l'autre, vous donnait le temps de vous demander : « Est-ce la dernière ? » Car, plus ce clocher donnait d'heures, plus il ralentissait son débit, et ainsi on croyait toujours qu'il avait fini de sonner. Mais, comme saisi de remords, il ajoutait encore au dernier battement de sa cloche de bronze un battement inattendu, d'un son si beau que vous désiriez qu'il en vînt un autre… Même aux douze coups de minuit, on faisait malgré soi ce vœu déraisonnable[2]…

Le texte ne pouvait mieux imager l'entreprise délicieusement « déraisonnable » de Tante Martine, guettant la dernière heure de l'enfance, juste avant le « plus jamais ». On est là dans un temps bosquien suspendu, un « temps qui s'attarde… »[3], comme le décrit si finement le narrateur de ces pages. Qui est-il, d'ailleurs, ce narrateur nourri par la fiction de Tante Martine ? La suite du texte permet une nouvelle superposition des images de narrateur-écrivain, alors que celui qui dit « je » s'émerveille du plaisir d'une « bonne » nuit :

> […] une nuit bien mesurée, une nuit raisonnable et qui donne au corps, au sortir de l'été accablé de fatigue, juste le repos nécessaire, et à l'âme toute la mémoire dont on a besoin pour passer l'hiver en se souvenant de l'été[4].

La poétique des enfances bosquiennes tient-elle toute entière dans cette remembrance qui se joue des saisons et réchauffe l'hiver aux feux puissants des étés révolus ? Immédiatement après cette belle image, le texte poursuit :

> Je le sais, je le sais !... [la nuit] n'inspirait pas à ma tête trop tendre encore de si vastes méditations. Mais si je ne pouvais ni les concevoir, ni surtout me les dire, du moins en avais-je en moi le besoin. Sa douceur, le bleu velouté de son air, les parfums de son ombre, ses bruits confus, sa vie cachée, me tenaient lieu de pensée et de mots. Hélas ! après tant

[1] *Ibid.*, p.86.
[2] *Ibid.*, p.86-87.
[3] *Ibid.*, p.87.
[4] *Ibid.*, p.88.

> d'années révolues, je n'ai plus que des mots à ma disposition pour me retrouver aujourd'hui, comme alors, couché dans les meules, pendant ces nuits si douces de septembre[1]…

Une nouvelle fois, le lecteur est tenté de maintenir une continuité narrative en faisant de l'instance qui dit « je » un Pascalet âgé, désormais écrivain. N'est-il pas lui-même en train de décrire ici l'avènement encore attendu du pouvoir des mots, pouvoir du romancier qu'il était sur le point de devenir – d'ailleurs non pas par plaisir mais par « besoin ». Le lecteur peut également croire entendre un instant la voix de Bosco[2]. Dans les deux cas, ce sont les mots d'un romancier qui résonnent et proposent à leur destinataire deux questions-miroirs : Pascalet est-il devenu écrivain ? Bosco est-il en train de romancer son autobiographie ? Il nous semble intéressant de supposer qu'une lecture continue, une lecture de plaisir, superpose sans plus s'en inquiéter les visages et les voix de Pascalet-Bosco.

L'embrasement lunaire, typique dans les rêveries bosquiennes se propage alors et fait « sortir amicalement le village de l'ombre »[3] ; voici le décor entré en lumière. Il présente la scène où doit désormais se jouer l'aventure. L'âne Culotte est à nouveau du voyage et Pascalet s'endort en compagnie de tous les acteurs de la fiction. La musique des évasions bosquiennes est également présente, avec la « rainette élev[ant] d'un étang ou d'une source un appel flûté »[4]. Au matin, Pascalet s'éveille en lecteur accompli des signes, si chers à Tante Martine :

> « A voir de dos Tante Martine, il me parut que son immobilité et sa main en visière n'annonçait rien de bon. Je ne me trompais pas. »[5]

Cette attitude significative montre un changement de posture majeur chez le personnage de Tante Martine, qui jusqu'alors avait fictionnalisé, par des visions enchanteresses, le village de son passé. La voici qui regarde, qui *voit*, et ne peut plus *donner à voir*, par un récit, la beauté

---

[1] *Ibid.*, p.88.
[2] « Ce présent absolu introduit dans un récit au passé une rupture, un changement de palier. Il marque le passage du *récit* au *discours*, du mode *narratif* au mode *commentatif*. Le narrateur adopte alors une position de simple « locuteur » ou, en termes rhétoriques, d'orateur. S'il veut convaincre, il doit s'assumer en tant que sujet s'adressant à un « interlocuteur ». Le présent n'est pas le seul indice susceptible de dénoter une position discursive. Il fait partie d'une catégorie plus vaste d'objets linguistiques que Jakobson a baptisés *shifters*, terme traduit en français pas « embrayeur ». On les nomme aussi « déictiques » dans la mesure où ils permettent à l'énonciateur de se désigner, notamment par « je », et de désigner un cadre spatio-temporel […] C'est en effet le temps du métadiscours, donc du commentaire du récit. Il marque une pause dans le processus narratif, pause au cours de laquelle va s'engager une réflexion sur l'instrument de la rétrospection, c'est-à-dire sur la mémoire. », note Philippe Gasparini à propos de la valeur déictique du présent qui superpose, comme ici, deux postures d'énonciation. *Est-il « je » ?*, *op. cit.*, p.208.
[3] *Ibid.*, p.89.
[4] *Ibid.*, p.89.
[5] *Ibid.*, p.89.

de son Pierrouré imaginaire. L'aspect déceptif de cette confrontation a été longtemps retardé mais reste inhérent à toute l'économie du récit. En levant les yeux sur « le visage sec »[1] de sa chère tante, l'enfant est effrayé d'y découvrir le « tranchant »[2] d'une « douleur intense qui le bouleversait »[3]. Étonnement, la violence qui traverse Tante Martine ne vient pas déformer son visage par un « masque » de désespoir, mais en superposer un autre, comme si jamais Tante Martine n'avait porté autre chose qu'un visage figé de poupée. Amusante réactivation d'un thème souterrain qui échappe peut-être à l'auteur :

> Car ce visage, la douleur, la colère et même la haine le rendaient méconnaissable. Où était le masque impassible et pur de Tante Martine ? Et sa bouche, cette bouche si fine, quel pli douloureux la marquait ?... Cependant peu à peu ce visage changeait. L'animosité y cédait à la colère et la colère à la franche douleur. Il n'en restait enfin que la tristesse. Mais ce passage du pire à la simple peine ne se fit que très lentement, et il laissa au front, ce front si lisse encore, trois plis qui jamais plus ne s'effacèrent. Tante Martine les garda jusqu'à sa mort. On n'éprouve pas sans dégât mortel, dans sa vieillesse, une si violente douleur[4]…

Le rêve de Tante Martine s'écroule avec le déracinement longuement annoncé de Saint Léonidas.

> Ils ont arraché Saint Léonidas. L'Arbre !... L'Arbre-Patriarche, sacré, le dieu du village !...
> Et, à la place de ce dieu, ce bassinet ridicule en ciment et ce robinet en cuivre sans eau !...
> Car il ne coulait pas le robinet de cuivre, et le bassin était à sec[5]…

Douloureuse image d'une source tarie, qui vient compléter l'évocation, au paragraphe précédent, de la mort de Martine, désormais marquée au front par la douleur d'avoir perdu son dieu de l'enfance. Le texte ne peut plus que se tourner vers Pascalet, pour que l'enfant qui poursuivra la quête de sa grand-tante, puisse découvrir une nouvelle source. Devant ce spectacle de désolation, Tante Martine rend les armes en déclarant : « J'en mourrais de honte et de crève-cœur, si j'habitais encore le pays. Mais il vaut mieux que j'en sois loin »[6]. Une sentence dont elle a le secret envoie les coupables en rendre compte à Dieu, et se détourne de ce *pays où l'on n'arrive jamais*.

[1] *Ibid.*, p.90.
[2] *Ibid.*, p.90.
[3] *Ibid.*, p.90.
[4] *Ibid.*, p.90.
[5] *Ibid.*, p.90.
[6] *Ibid.*, p.91.

> C'était vu et jugé. Elle tourna le dos à son village et marcha vers les meules… Barboche la suivait d'un petit trot triste. Il avait tout compris. L'âne avait disparu. Il était environ sept heures du matin[1].

Tante Martine trouve alors, non loin de là, un bastidon, « rustique abri de plaisance dominicale »[2], où s'installer durant le périple que Pascalet doit désormais effectuer seul. On comprend alors que si le jour se lève sur Pascalet, le retrait et le repos ont sonné pour Tante Martine. Pourtant, elle a sa « jugeote »[3], c'est-à-dire toute sa tête, qui est dure : « ce qu'elle a pensé il faut le faire. Et c'est toi, Pascalet, qui le feras. Comme j'ai trop de peine pour demeurer seule, je garde Barboche. Toi, tu vas partir… »[4], annonce-t-elle à l'enfant ébahi. « J'ouvrais de grands yeux, d'énormes oreilles !... Incroyable ce qu'elle disait !... Mais je n'étais pas mécontent »[5]. Il y a là pour Pascalet une forme d'émancipation évidente. Cependant, il s'agit plus encore de la transmission d'un devoir, d'une mission, car l'enfant devra *voir* Pierrouré pour sa tante et le lui faire revivre. Tante Martine n'avait pas tort en s'octroyant, en début d'aventure, la puissance de la jeunesse de Pascalet. Supposait-elle secrètement que son voyage n'atteindrait pas son but sans la relecture enfantine du pays d'autrefois ? Le matin de cette transmission, de cet héritage, Tante Martine « parle d'or »[6] et explique à l'enfant la quête qu'elle dépose enfin entre ses mains. Pascalet hérite ouvertement du pouvoir de mots ; son rôle de narrateur y prend une toute autre couleur :

> - Tu vas descendre droit et, par ce sentier qui s'en va d'ici, prendre une ruelle. Elle te mènera dans la Grand-Rue. Là, tu ouvriras tes deux yeux d'un bord à l'autre, et tu dresseras tes oreilles. Car il ne s'agit pas d'être sourd et aveugle. Comme ça, ce que tu verras t'entrera dans la tête, ce que tu entendras pareillement. Regarde tout, écoute tout, retiens tout et répète-moi tout, à ton retour. C'est compris[7] ?

L'enfant acquiesce sans difficulté et Tante Martine détaille longuement les rues et les commerces que l'enfant rencontrera sur sa route, car elle croit engager Pascalet sur un chemin tout tracé. Épicerie, tabac, boulangerie, boucherie, mercerie, poste et église défilent alors sous les yeux de l'enfant qui est encore, et pour la dernière fois, l'auditeur du récit de Tante Martine. Pascalet doit noter les noms des commerçants de ces échoppes, comme si Tante Martine

[1] *Ibid.*, p.91.
[2] *Ibid.*, p.91.
[3] *Ibid.*, p.93.
[4] *Ibid.*, p.93.
[5] *Ibid.*, p.93.
[6] *Ibid.*, p.93.
[7] *Ibid.*, p.94.

espérait encore les connaître. Mieux encore, il devra dans un premier temps « dire un Pater »[1] dans l'église où fut baptisée Tante Martine : on est là dans la plus stricte image de filiation et l'enfant doit « tremper [son] mouchoir »[2] dans « l'eau bénite »[3] qui jadis coula sur le front de la vieille dame. Pascalet en ces lieux effectuera un pèlerinage à la source sacrée de l'enfance de Tante Martine. Ensuite, l'enfant est invité à rendre, en dernier lieu, une « visite » à La Saturnine pour y revoir « nos vieux cousins Gloriot »[4] dont Tante Martine, toujours conteuse, dresse un véritable tableau :

> […] tu verras sortir de cette maison, vers cinq heures, Grand-père Saturnin. Il a l'air bon et une grande barbe blanche. C'est un vrai grand-père. Tous les vrais sont faits comme ça, barbus et bons. Il ira s'asseoir sous un vieux cyprès […] Alors tout doucement par la plus haute porte, celle du milieu, Pascalet, sortira une grande femme aux beaux cheveux blancs, et ce sera Grand-mère Saturnine. Fais attention à son visage. On n'en voit pas deux pareils dans toute sa vie sur la terre. C'est le plus beau et le meilleur des visages de femme[5].

Cette rencontre tant désirée avec le visage de Grand-mère Saturnine s'annonce évidemment sur le même mode déceptif que la rencontre avec l'ormeau Saint Léonidas. Un tel tableau reflète la perfection figée d'un autrefois révolu. Les parents Gloriot ont disparu aussi sûrement que l'arbre sacré qui symbolisait le profond enracinement de Tante Martine en ces lieux qui, une nouvelle fois, évoquent davantage une époque qu'un véritable espace. Au demeurant, le récit de Tante Martine rappelle à l'enfant qu'il s'agit plus d'une contemplation que d'une rencontre véritable ; Pascalet doit voir les Saturnin, en catimini, à travers une « haie d'aubépine »[6] qui dissimulera son visage. « Tu avanceras ta petite tête à travers le feuillage de la haie, pour mieux la voir, mais sans faire de bruit, surtout !... Je compte sur toi… »[7], précise encore la vieille dame. Curieuse façon de « rendre visite » à ces chers Gloriot ! Pascalet doit attendre de voir « la nuit tomber sur eux tranquillement »[8], c'est-à-dire *contempler* le passé et sa lente extinction, pour en faire le récit à Tante Martine, non plus avide de passé, mais *d'histoires* du passé :

[1] *Ibid.*, p.95.
[2] *Ibid.*, p.95.
[3] *Ibid.*, p.95.
[4] *Ibid.*, p.95.
[5] *Ibid.*, p.96.
[6] *Ibid.*, p.95.
[7] *Ibid.*, p.96.
[8] *Ibid.*, p.96.

> Ce sera fini. Tu me reviendras. Et tu me raconteras, Pascalet, tout ce que tu auras vu de tes yeux, et que mes yeux à moi, usés par l'âge, n'auraient pas pu voir aussi bien que toi. Je suis vieille… Tu es aujourd'hui ma jeunesse[1]…

Pour diverses raisons, notre étude nous a finalement conduits à remarquer que chez Bosco le désir de savoir et le désir de voir sont profondément liés et peuvent s'opposer – comme lorsque Balbine veut comprendre l'histoire d'Hortense alors que Pascalet ne désire que voir l'au-delà du mur, être au *spectacle* – ou se compléter, à la manière de vases communicants. C'est le cas ici : à mesure que Tante Martine renonce au *savoir* qu'elle croit détenir sur Pierrouré s'intensifie le désir de *voir*, qu'elle transmet comme une quête à son petit neveu. Pascalet n'est finalement pas invité à rencontrer les lieux et les êtres du passé de Tante Martine, mais à les épier, les toucher du regard seulement, dans un processus à sens unique :

> Ayant ainsi fixé les moyens et les buts de mon exploration, Tante Martine décida qu'il fallait attendre, pour la commencer, l'heure du repas de midi.
> - Tu vas voir pourquoi, Pascalet. Alors, tout le monde est rentré dans son ménage et on mange en famille. Comme il fait encore chaud, on croise les volets pour garder dedans un peu de fraîcheur. Personne ne mettant le nez dehors, ni même à la fenêtre, tu pourras aller et venir sans qu'on te remarque, jusqu'à ce que sonne cinq heures […] alors tu seras déjà sorti du village et tu contempleras La Saturnine. Le coin n'est guère fréquenté et ce serait miracle si quelqu'un te voyait rôder par là[2]…

On notera également que le désert clos de Pierrouré à l'heure du repas de midi est aussi une nouvelle scène déserte que la fiction de Pascalet sera mieux à même de repeupler. Page blanche, le village permettra mieux ainsi que s'y écrive l'*histoire* destinée à Tante Martine. Tout se passe finalement comme si Tante Martine invitait d'avance l'enfant à remplir le vide du réel. Pascalet qui, au demeurant, sait si bien réécrire le réel, n'a aucun mal à s'engager dans le village fantôme, « le cœur palpitant, à pas de loup »[3]. On retrouve ici l'attitude habituelle que prend Pascalet dans ses évasions peuplées de chimériques visages. Le lecteur s'étonnerait d'ailleurs que, suivant les dires de Tante Martine, l'enfant rôdeur ne rencontre personne, et s'attend inévitablement au « miracle » qui semble impossible à la vieille dame. Le départ de Pascalet sans Tante Martine marque un basculement majeur dans l'économie du récit. De passif, l'enfant devient actif et s'empare d'une fiction qu'a largement initiée sa tante, pour y retrouver les codes désormais classiques des enfances bosquiennes : Pascalet pénètre d'étroites ruelles,

[1] *Ibid.*, p.96.
[2] *Ibid.*, p.96-97.
[3] *Ibid.*, p.98.

guette à travers les « fentes »[1] des volets comme à travers les failles du réel et, comme Antonin, rêve à l'au-delà des « murs massifs »[2] des bâtisses de Pierrouré. Rapidement, nous l'avancions, l'enfant se trouve accompagné par un être qui, comme Pascalet auprès de Tante Martine, passera de suiveur à meneur :

> Seul, un pas (et un drôle de pas) touchait, mais discret lui aussi, le sol de la ruelle. Il marchait depuis un moment derrière moi, et je n'osais ni m'arrêter, ni me retourner pour savoir de quel être j'étais suivi[3]…

Le lecteur qui, avec Constantin, a déjà parcouru les ruelles de Pierrouré, se souvient sans doute qu'il s'agit là du terrain privilégié de Culotte, à nouveau en train d'aiguiser la curiosité d'un enfant. Caché dans un « jardinet »[4], Pascalet découvre bien « L'âne !... L'âne lui-même ! »[5] Inévitablement le narrateur précise « je sortis du jardin et le suivis. Car maintenant ce n'était pas lui, mais moi, qui suivais »[6]. Ensemble, l'enfant et la bête vont poursuivre l'exploration du village fantôme en confrontant la réalité du lieu au récit de Tante Martine « Les noms y étaient, mais pas une âme »[7]. Ainsi, le texte assure une nouvelle fois que seuls les mots demeurent. L'ancien village de Pierrouré n'est que ruines et Pascalet découvre, guidé par Culotte, « des coins du village où peut-être personne n'allait plus jamais »[8].

4. De narrateur à romancier, le voyage de Pascalet.

Suivre Culotte, c'est évidemment quitter les sentes du réel, découvrir un monde *autre*, et Pascalet précise « On pénétra donc dans le monde à part des ruelles et des culs-de-sac. Et inopinément on déboucha dans un quartier étrange où je m'aperçus aussitôt que personne ne vivait plus… »[9] Désormais séparé de Tante Martine, Pascalet entreprend la narration de son itinéraire qui emprunte volontiers les chemins tracés par d'autres enfances bosquiennes, en y mêlant – fait unique – les ruines d'un autrefois, d'une enfance passée. Ni Constantin ni Antonin, pourtant confrontés eux aussi à ce que nous avons nommé leur « âge de fer », n'ont été confrontés à ce type de rugueuses réalités. Le décor des ruines, central dans ce récit, est absent

[1] *Ibid.*, p.98.
[2] *Ibid.*, p.98.
[3] *Ibid.*, p.99.
[4] *Ibid.*, p.99.
[5] *Ibid.*, p.99.
[6] *Ibid.*, p.99-100.
[7] *Ibid.*, p.100.
[8] *Ibid.*, p.101.
[9] *Ibid.*, p.101.

des autres enfances bosquiennes et l'on peut avancer l'idée que *Le Chien Barboche* met pour la première fois en scène l'imagerie du temps qui passe, et sa violence inéluctable.

> Les maisons, les unes debout mais fendues de lézardes, les autres tout à fait en ruine, montraient cependant, çà et là, de beaux restes… Un linteau sculpté de feuilles d'acanthe, une grille de *fer forgé*, […] et même un blason. […] Chaque maison portait un numéro, quelquefois gravé dans un bout de pierre, quelquefois inscrit sur un *bout de zinc*. Les poutres vermoulues étaient tombées des toits. Elles gisaient […] Plus loin, c'était un bahut. Tel un mort, étendu sur le dos, il gisait, la poitrine ouverte, devant une écurie où, à mon passage, courut un rat énorme. L'air sentait le moisi, le vieux suint, et le *fer rouillé*[1].

Le décor est frappé d'immobilité, la mort y est partout représentée et se mêle au goût du fer. Face à cette désolation, l'enfant aurait « fui ces lieux tristes »[2] s'il n'y était retenu « par un bizarre envoûtement »[3] : l'âne Culotte continue de l'attirer et ne veut pas le « perdre de vue »[4].

« Où étais-je ?... […] Oui, où étais-je ? »[5] interroge l'enfant conscient d'avoir changé de monde mais cependant déconcerté devant la découverte d'un nom et d'une « enseigne de bois prête à tomber »[6] : « Martingot Boulanger »[7]. C'est bien là le nom qu'avait cité Tante Martine en décrivant par avance les rue de Pierrouré ; ces ruines sont à n'en plus douter celles du village d'enfance de la vieille dame, anéanti. Les lieux se divisent alors, tout en se côtoyant, comme s'il existait désormais et simultanément un *présent*, bâti au bord d'un *autrefois* : « Il y avait donc deux « Grand-rues » ? une neuve, une vieille ?... »[8] L'exploration prouve effectivement à l'enfant que les deux Pierrouré cohabitent. Celui, en ruine, que connut jadis Tante Martine, est de plus en marqué par la symbolique du fer :

> *L'Épicier, le Boucher* avaient eu plus loin leur commerce. Deux crocs de fer subsistaient de l'étal, contre un mur verdâtre. Et ne voyait-on pas en face de la Mercerie, un petit drapeau de fer-blanc sur une porte[9] ?

Les ruines s'achèvent sur une impasse, à cause de l'éboulement total d'une bâtisse « obstruant le passage »[10]. De cette impasse naîtra – comment ne pas l'attendre ? – le visage

[1] *Ibid.*, p.101-103. C'est nous qui soulignons.
[2] *Ibid.*, p.103.
[3] *Ibid.*, p.103.
[4] *Ibid.*, p.103.
[5] *Ibid.*, p.103.
[6] *Ibid.*, p.103.
[7] *Ibid.*, p.103.
[8] *Ibid.*, p.103.
[9] *Ibid.*, p.104. C'est l'auteur qui souligne.
[10] *Ibid.*, p.105.

d'une fillette moqueuse et tendre, si semblable à la petite Marie de l'Impasse Taillefer. Pour l'heure, n'osant encore tenter l'escalade de ce nouveau type de mur, l'enfant trouve du repos auprès d'une « antique fontaine, dont le griffon de bronze noir sortait d'un masque joufflu de lion »[1]. Bien que « depuis longtemps devenue inutile »[2], la fontaine est « la seule chose qui restât vivante »[3], grâce à « quelques gouttes d'eau ignorées de tous » qui continuent de poindre, « filtrées comme aucune autre eau du village »[4]. Pascalet boit immédiatement de cette « eau quelque peu enchantée »[5] et oublie alors le temps « qui, lui, passait là sans rien [lui] dire… »[6]. L'enfant, on le comprend, a trouvé sa propre source, certes ténue, mais qui vient rendre une âme au village dont la « mort » de Saint Léonidas avait annoncé la terrible décadence.
En ces lieux, l'indissociable voix de Pascalet-Bosco se fait à nouveau entendre, au sein du texte :

> J'étais bien troublé. Non par ces réflexions, que seulement je me fais aujourd'hui, où j'ai de l'âge, mais parce que ces choses vétustes, croulantes et qui vous disent : « J'ai été jadis une belle rue, une maison neuve, un magasin clair et bien balayé », ces choses-là émeuvent un enfant, s'il a du cœur[7]…

Dans le but avoué de fuir le spectacle de l'antique Grand-Rue, Pascalet se décide « aux escalades les plus périlleuses »[8] et change à nouveau de monde en dépassant le mur de son impasse. Une ascension accompagne presque toujours le franchissement des frontières symboliques, dans l'œuvre bosquienne[9]. Dans d'autres récits, on s'égratigne régulièrement aux épines des haies d'aubépine. Ici, l'enfant est confronté au danger de blessures plus profondes, en fait plus pénétrantes :

> A chaque mouvement dégringolaient sous moi des tessons, une tuile, une plaque de plâtre humide. De longs clous rouillés hérissaient des planches sous une fenêtre écroulée. Des débris de bouteilles dressaient leurs tranchants affilés, çà et là, dangereusement. On butait sur des fils de fer embrouillés dans les éboulis et cachés par le fouillis noir des clématites[10].

---

[1] *Ibid.*, p.105.
[2] *Ibid.*, p.105.
[3] *Ibid.*, p.105.
[4] *Ibid.*, p.105.
[5] *Ibid.*, p.105.
[6] *Ibid.*, p.105. Le temps, supposé muet, en dit pourtant long sur les dégâts que partout il inflige !
[7] *Ibid.*, p.104.
[8] *Ibid.*, p.106.
[9] On peut songer à l'ascension jusqu'à Belles-Tuiles (*L'Âne Culotte*), bien sûr, mais aussi à l'escalade de Marie à Taillefer (*Antonin*), à celle de Pascalet dans le jardin des Lopy ou à celle de Gatzo à Roqueselve (*Mon Compagnon de songes).*
[10] *Ibid.*, p.106.

On ne peut guère se frotter plus durement à de terribles réalités et pourtant, la scène garde ce goût bosquien du merveilleux en permettant à l'enfant de franchir sans encombre les frontières dressées devant lui : « C'est ainsi que suant, essoufflé, la chemise en lambeaux, mais en somme, moi, sans trop d'écorchures, j'arrivai en bas »[1].

Alors que le village-fantôme se réveille lentement de sa sieste, Pascalet passe inaperçu d'une dame « en train d'écosser des pois dans un saladier »[2] et atteint une venelle en retenant son souffle. Pascalet conserve, on le voit, le dessein de Tante Martine et observe sans, croit-il, être lui-même observé. Mais c'est sans compter l'intervention d'un rire de fillette, qui rappelle si bien la venue de Marie à Taillefer :

> Mais quelqu'un tout à coup se mit à rire… Où ?... Et d'un rire très léger d'enfant, d'un rire de fille… Il était moqueur… Mais qu'importe après tout ?... Fille ou non, j'avais réussi à passer inaperçu des grands en traversant la place. Et dans la venelle, qui pouvait me voir[3] ?

Le rire est lui aussi pénétrant, dans le désert silencieux que traverse l'enfant. Le narrateur en poursuit donc la description : « Il était joli, mais il m'inquiéta. Il m'irrita aussi »[4]. Lorsque le rire disparaît Pascalet découvre, de l'autre côté des murs étroits de la ruelle, des jardins : « il n'y avait que cela, des jardins !... A droite, à gauche ! Partout des jardins !... »[5]. Fabuleux décor paradisiaque où point inévitablement la tentation du geste sacrilège :

> La tentation était forte de pousser le portillon peint et d'aller voir si le muscat était sucré, la pêche bien juteuse !... Si forte que je faillis faire ce geste imprudent, défendu, désirable[6].

Le « plus beau de tous »[7] attire l'enfant, notamment grâce à son puits, sous un laurier, et à son petit abri, dans le fond, « contre la murette »[8]. Jardin bosquien par excellence, ce lieu recèle inévitablement la figure d'une « fillette, assise qui réfléchissait […] comme font les filles, en regardant d'un air rêveur un objet qu'elles ne voient pas »[9]. Un objet… ou bien un être imaginaire ! Dans ce décor figé l'apparition de Pascalet renvoie aisément à l'éclosion d'un

[1] *Ibid.*, p.106.
[2] *Ibid.*, p.107.
[3] *Ibid.*, p.107.
[4] *Ibid.*, p.107.
[5] *Ibid.*, p.108.
[6] *Ibid.*, p.109.
[7] *Ibid.*, p.109.
[8] *Ibid.*, p.109.
[9] *Ibid.*, p.110.

compagnon imaginaire ! Voici le portrait que dresse l'enfant, devant la fillette et son « petit melon intact »[1]… :

> Une tête obstinée aux cheveux roux, au menton délicat. Je la voyais bien. Elle, par contre, semblait m'ignorer. Elle regardait son melon et du doigt elle le touchait, puis chantonnait d'une voix un peu rauque… *Melon doux / Ami de ma bouche, Melon doux / Si doux, Tu veux que je te touche ? Ou bien tu vas t'ouvrir tout dans coup dans ma bouche*[2] *?*

La scène et les propos tenus par la fillette sont pour le moins troublants, et si Pascalet assure n'avoir « jamais rien entendu de pareil »[3], c'est sans compter la suite du refrain, qui convoque le « couteau » qu'attend la fillette pour ouvrir le fruit :

> « *Couteau, couteau (chantait la fille) / Couteau qui a un joli manche, Couteau, couteau, couperas-tu / Ce melon, que je veux, en tranches ?...* »[4]

La fillette qui semble toujours ignorer la présence de Pascalet, fasciné, poursuit son chant de sirène en se nommant Pinceminou et en intégrant le garçon à son récit si ouvertement symbolique :

> « *Tourne et chante car il est bon, C'est un vrai melon. / Et si par là passe un garçon, / Grand et gros, / Il y donnera un coup de couteau / Et en fera deux tranches…* »[5]

N'y tenant plus, Pascalet intervient, goguenard, en interrogeant la fillette en ces termes : « Tu ne sais pas le couper ? »[6]. Et Pinceminou de répondre, laconique : « Les couteaux n'aiment pas les filles. Tu es nigaud »[7]. On ne s'étonnera pas que pareille rencontre amoureuse plonge le jeune garçon dans les affres du malaise et de la colère sourde. « J'étais confus et mécontent de moi, c'est-à-dire désagréable »[8], avoue-t-il avant de reconnaître son impuissance à larder la fillette de « ces mots piquants qu'[il avait] besoin de lui dire »[9]. Amusante réécriture de la dualité sexuelle, et de l'émerveillement teinté d'agacement que ressentent toujours les garçons bosquiens face aux petites filles, moqueuses et attirantes. L'amitié nait entre les deux figures

[1] *Ibid.*, p.110.
[2] *Ibid.*, p.110. Le texte de la chanson est en italique. On notera ici que la confrontation avec le personnage de fillette mystérieuse diffère en un point central : le jeune garçon n'a pas besoin de lui donner la parole. La fillette, à qui Tante Martine s'identifiera à la fin du récit, est déjà en possession du « pouvoir magique des mots » !
[3] *Ibid.*, p.110.
[4] *Ibid.*, p.110.
[5] *Ibid.*, p.112.
[6] *Ibid.*, p.112.
[7] *Ibid.*, p.112.
[8] *Ibid.*, p.113.
[9] *Ibid.*, p.113.

enfantines et le palimpseste bosquien se creuse lorsque Pinceminou s'effraie de la présence de l'âne enchanté, et raconte le sort que subit jadis la petite Hyacinthe :

> Un vieux sorcier, tu vois ?... Et cet âne enchanté par lui… Car il l'a enchanté. C'est sa manière… Et ils ont enlevé ensemble la pauvre petite Hyacinthe, l'orpheline des Gloriot… Il vole les enfants, le vieux, avec son âne… Cet âne leur parle et leur dit : « Monte sur mon dos, je suis un bon âne, et on ira dans les collines[1][…]

En apprenant que Pascalet est cousin des Gloriot, qu'il souhaite voir le mas de La Saturnine, la fillette se fait le guide du garçon : « Je te conduirai, si tu veux venir avec moi, jusqu'à La Saturnine… »[2] Pinceminou précise qu'il n'y a plus personne là-bas, Anselme et La Péguinotte aussi bien que le couple Gloriot ont déserté les lieux après l'enlèvement de Hyacinthe. Si l'on croit relire ici l'aventure de *L'Âne Culotte*, le lecteur de Bosco sera également troublé de retrouver l'image exacte d'Antonin et de Marie lorsque Pascalet précise : « Nous nous étions pris par la main, car l'aventure nous paraissait grave, nous nous prenions assez au sérieux »[3]. Leurs pas les mènent donc aux abords de La Saturnine et les deux enfants, « main dans la main »[4] comme le faisait autrefois le couple Gloriot, se racontent « Noir-Asile »[5] et le cyprès Pantaléon, comme s'il s'agissait de leur propre enfance. Devant pareil tableau, Pascalet se fait fabuliste, pour emporter l'adhésion d'un public qui lui est déjà cher :

> Mon amour-propre me faisait, sans aucun remords, *inventer*, pour étonner Pinceminou, tout ce qui pouvait rehausser le prestige lointain de ma propre maison comparée à La Saturnine[6].

Si la fable pour ainsi dire biographique à destination de Pinceminou n'entraîne « aucun remords », la posture de fabuliste engendrera un sentiment bien plus confus lorsqu'il s'agira d'*inventer* Pierrouré pour Tante Martine.

Suivis par « un pur et très léger sabot d'âne-fantôme »[7], les enfants quittent le mas désert et l'enfance de Constantin, de Hyacinthe et de Tante Martine. À la croisée de leurs chemins, Pinceminou abandonne Pascalet en déclarant « Je me sauve !... On m'attend là-haut… »[8], sans plus de précision, et laissant le lecteur attentif imaginer un instant que Pinceminou ait pu descendre le Quartier de Sagesse qui sépare Belles-Tuiles de Pierrouré, pour rejoindre Pascalet !

[1] *Ibid.*, p.115.
[2] *Ibid.*, p.115.
[3] *Ibid.*, p.117.
[4] *Ibid.*, p.118.
[5] *Ibid.*, p.120.
[6] *Ibid.*, p.119. C'est nous qui soulignons.
[7] *Ibid.*, p.121.
[8] *Ibid.*, p.122.

Est-elle, elle aussi, une « enfant du paradis » ?
Reste donc au garçon de rentrer auprès de Tante Martine, mais que dire à la vieille dame de son enfance qui n'est plus ?

> C'était justement ce que j'appréhendais, lui parler, à elle, qui devait attendre merveille de ma promenade, pour lui raconter ce que j'avais vu, lui décrire la vieille rue désormais morte… Mais comment éviter ce rapport douloureux[1] ?

L'enfant, qui fabule si bien pour lui-même, rencontre un conflit de loyauté face au mensonge qu'il doit désormais construire pour un tiers. Pascalet trouve Tante Martine endormie, lors de son retour nocturne au petit bastidon sur la colline. Retenue par le sommeil, à demi éveillée pourtant, la vieille dame tend à l'enfant des questions « qui, posées de loin, n'attendaient que d'extraordinaires réponses, elles aussi venues de loin »[2] : « Alors, Pascalet, dis-moi bien ce qu'on fait encore là-bas… »[3] Tante Martine, avide d'histoires, influence le récit de Pascalet en insistant sur la beauté du monde qu'elle voit encore en rêve en déclarant :

> « Ah ! j'aurais voulu y être avec toi !... Mais, que veux-tu ? c'est crève-cœur de retrouver tout encore si beau et si solide, quand on est soi-même si vieille… »[4]

Au demeurant, rien ne pouvait mieux inviter Pascalet à la fabulation et, rapidement, le narrateur se passionne pour son propre mensonge. Le pouvoir des mots, et le métier de romancier que symboliquement il recouvre, s'installe définitivement ici, et Pascalet réécrit désormais la réalité à destination d'autrui.

> Et ce qu'elle écouta, ah ! devais-je le dire ?... Mentir si étrangement, si longtemps, si bien, et de tout mon cœur qui se déchirait, était-ce possible ?... Qui me souffla les mots, qui me soutint, quel démon ou quel ange ?... Car j'inventai[5]…

À ce stade de notre étude, nous sommes en mesure de comprendre que c'est Tante Martine elle-même qui souffla les mots et soutint la fiction. Il s'agit bien d'un don en héritage. Et le lecteur tranchera facilement en faveur des anges car, si Pascalet souffre de prendre plaisir à pareils mensonges, le lecteur n'est-il pas, comme Tante Martine, avide d'*histoires* ? Le pouvoir magique des mots est reconnu par Tante Martine qui, en écoutant ce récit fabuleux d'un

[1] *Ibid.*, p.123.
[2] *Ibid.*, p.123.
[3] *Ibid.*, p.124.
[4] *Ibid.*, p.124.
[5] *Ibid.*, p.124.

Pierrouré inchangé, dit à Pascalet : « tu me donnes du baume »[1]. Le plaisir est alors trop grand pour y renoncer ; le pouvoir des mots est ici défini comme bénéfique. L'enfant poursuit et intègre sa nouvelle posture :

> Et je continuai à lui donner du baume. L'épicière, le tabatier, le boucher revinrent au monde. Pour faciliter mes mensonges, je fermais les yeux sur les vieux quartiers abolis, et les rouvrais, en moi, sur la Grand-Rue vivante, où je pouvais revoir des maisons et des magasins encore habités[2].

On remarque alors que des personnages fictifs, tirés des souvenirs d'un autre[3], viennent peupler le décor où se joue la fiction du romancier Pascalet. Mais, comme le poète emporté par les images qui naissent en lui, l'enfant se laisse submerger :

> Alors à mes inventions consolantes je mêlais, malgré moi, une image de désolation… Une phrase terrible m'échappa…
> - Il y avait un rat, un rat, Tante Martine, dans les ruines de la boucherie. J'ai eu peur[4]…

La vieille dame, auditrice attentive, interrompt alors le récit, comme pour mieux en délimiter le cadre : au fond, elle ne souhaite pas entendre parler des ruines, elle adhère volontairement à la fiction que propose Pascalet, qui alors se reprend :

> « Je perdis la tête. Je *rementis* soudain avec une sorte d'ivresse, pour me sauver de ma bévue. »[5]

Amusante réitération du crime ; on ment et on *rement*, inévitablement. « Qui a bu boira », énoncerait peut-être Tante Martine ! Le jeune romancier se rassure un instant en liant à sa fabulation une part de vérité : il eût été impossible de mentir quant à la disparition de toute la maisonnée Gloriot. La nouvelle plonge Tante Martine dans une « tristesse douloureuse »[6] qui invite insidieusement l'enfant à adoucir la rugueuse réalité, comme il le fit de nombreuses fois pour lui-même. Lorsque le sommeil reprend Tante Martine, il se refuse à nouveau à l'enfant qui, déjà, réécrit pour lui seul son aventure avec Pinceminou :

> J'attendais le sommeil. Malheureusement dans ma tête j'avais encore ce que j'avais vu, ce que j'avais fait. L'image de Pinceminou ne me laissait pas en paix, car c'était une image

[1] *Ibid.*, p.124.
[2] *Ibid.*, p.124.
[3] Il s'agit ici d'un nouvel exemple de « transfusion d'âme » comme il en existe tant dans les œuvres bosquiennes !
[4] *Ibid.*, p.124-125.
[5] *Ibid.*, p.125. C'est nous qui soulignons.
[6] *Ibid.*, p.125.

> remuante. Elle parlait… Non seulement elle répétait ce qu'elle avait dit, mais inventait d'autres propos qui me passionnaient. Je donnais la réplique. Toujours moqueuses ses paroles ! mais, loin d'elle, cette fois-ci, je lui rendais bravement la pareille, et du tac au tac. Tant il est vrai qu'on se trouve facilement spirituel quand on est seul[1]…

Cependant, qui de Pinceminou ou de Pascalet « invente d'autres propos » et poursuit l'aventure fictive ? Lorsque la fable ne concerne que lui, l'enfant n'a guère de remords à redorer le monde et à remporter de menues victoires sur la réalité.

Au cœur de la nuit, Pascalet découvre pourtant un aspect saisissant du métier de fabuliste : l'auditoire des récits peut, sciemment ou non, adhérer si bien au propos que la fiction voudrait remplacer la réalité. Tante Martine s'agite et marmonne qu'elle eut tort de ne pas redécouvrir Pierrouré aux côtés de Pascalet, « du moment que rien n'a changé. […] Tu laisses passer l'occasion d'avoir du plaisir ? […] Tu es folle »[2]. Tante Martine s'est si bien prise au jeu narratif qui s'est instauré entre elle et l'enfant qu'elle pourra déraisonnablement se mettre en quête du décor de leur fiction partagée. Pascalet le pressent, lui qui déclare :

> J'étais inquiet. Ses propos m'avaient inspiré un malaise. N'allait-elle pas s'éveiller encore et, pour réparer sa folie (ou du moins ce qu'elle appelait de ce nom) ne risquait-elle pas de commettre une douloureuse extravagance[3] ?

Pascalet craint que Tante Martine, illusionnée par le pouvoir des mots qu'elle a pourtant elle-même transmis, n'aille confronter la réalité au rêve et s'en trouver mortellement peinée. Et l'enfant n'a pas tort, car Tante Martine cède en effet à cette tentation et croit pouvoir retourner à Pierrouré comme en paradis perdu. La vieille dame se lève et fugue de nuit vers son illusion, en prenant soin d'éviter l'esplanade désormais « maudite »[4] où Saint-Léonidas se dressait jadis de toute sa majesté. L'enfant et le chien Barboche suivent alors en secret les pas de Tante Martine sous une lune qui « éclairait encore assez peu »[5]. L'enfant ne participe plus ici à l'aventure qu'en tant que narrateur extérieur, narrant les faits et gestes de son personnage sans en connaître les sentiments intimes, et n'ose plus bouger lorsque Tante Martine se confronte à la « révélation terrible des ruines »[6]. La culpabilité de l'enfant fabuliste est alors décrite avec une grande rigueur :

---

[1] *Ibid.*, p.126.
[2] *Ibid.*, p.126-127.
[3] *Ibid.*, p.127.
[4] *Ibid.*, p.127.
[5] *Ibid.*, p.127.
[6] *Ibid.*, p.128.

> Je l'avais trompée… Je l'avais trompée d'une telle sorte qu'elle avait été prise d'un irrésistible désir, le désir d'aller, le désir de voir, de voir après moi, ce que, par crainte de désillusion, elle avait refusé de revoir, en ma compagnie et au grand soleil… Alors, elle était venue là, toute seule, mais pleine d'amour, dans la nuit, sur la foi de mes racontars[1]…

Comme au sein des autres récits d'enfance, la *libido sciendi* est une faute qui conduit immédiatement à choir d'un paradis à peine retrouvé. Cela se produit pour Tante Martine aussi bien que pour Constantin ou Antonin… La violence de la faute domine toujours ces terribles exclusions. Pascalet parle ici de trahison, et de *culpabilité* d'avoir fourni par le pouvoir des mots un *désir* illusoire, une *foi mensongère*. Voici une pénible manière d'envisager les pouvoirs naissants du romancier.

La lune se lève alors pour éclairer parfaitement « […] tout un monde de maisons-fantômes dont les pierres s'étaient écroulées et les habitants avaient disparu… »[2]. Pascalet, inquiet et toujours figé par le poids de ce qu'il imagine être sa *faute*, s'interroge : « Tante Martine y était-elle encore ? »[3]. L'enfant la découvre auprès d'une fontaine, immobile, le regard posé sur les ruines de l'antique Grand-rue dont émerge pour la première fois une « cage de fer »[4], image du piège qui vient de se refermer sur la vieille dame. L'enfant – et le lecteur – assiste alors à une scène spéculaire fascinante qui présente Narcisse au miroir de l'âge. Car Tante Martine a instinctivement rejoint le bassin d'une fontaine qui ne fournit plus qu'un « fil d'eau »[5] mais qui conserve néanmoins le pouvoir magique que Bosco insuffle à chaque image aquatique. Pascalet suppose avec finesse qu'en suivant ce « fil d'eau » Tante Martine a pu, pour un instant, « retrouve[r] peut-être une âme d'enfant »[6]. Cette âme enfantine trahit la vieille dame en lui fournissant, comme Pascalet précédemment, une illusion de jeunesse :

> « Si vive était son illusion qu'elle se voyait toute jeune encore et qu'elle en oubliait le sinistre décor où l'avait conduite sa mauvaise chance. »[7]

Pascalet découvre alors, bouleversé, le geste de Tante Martine qui se penche, fascinée, sur le miroir de l'âge :

[1] *Ibid.*, p.128.
[2] *Ibid.*, p.128.
[3] *Ibid.*, p.128.
[4] *Ibid.*, p.128.
[5] *Ibid.*, p.128.
[6] *Ibid.*, p.128.
[7] *Ibid.*, p.129.

> Elle se leva, regarda la fontaine et approcha son visage de l'eau. Maintenant la lumière de la lune y tombait en un seul faisceau. L'eau n'était qu'un miroir. Tante Martine s'y mirait. […] s'étant relevée, elle s'y pencha de nouveau, se recula, revint, comme si, surprise de se voir si vieille, elle n'arrivait pas à se reconnaître dans cette eau si fraîche et aussi limpide qu'en son jeune temps. Elle semblait fascinée cependant par ce reflet décevant d'elle-même, car elle revenait toujours au ras de l'eau. On eût dit qu'elle y cherchait, derrière son visage, tel qu'il flottait sur l'onde plane, l'autre visage qui l'avait jadis retenue parfois au miroir, et dont celui qu'elle voyait, maintenant fatigué par l'âge, n'était peut-être que le mauvais masque, le masque trompeur, puisqu'en dessous l'âme était toujours restée aussi jeune[1]…

On le comprend, Tante Martine, confrontée aux ruines de son pays d'enfance, se trouve prise au piège du « mauvais masque », celui, irréparable, de la vieillesse, miroir fascinant qui tue aussi bien que celui de la beauté dont on s'éprend : Pascalet suppose que s'il s'était agi d'une « mare »[2] ou d'une « rivière »[3], plutôt que d'un simple bassin, « Tante Martine cherchant son image s'y fût peut-être laissée choir et y eût disparu pour toujours… »[4]. Cependant, Tante Martine se détache, bien qu'avec peine, de « sa propre contemplation »[5], on peut dire qu'elle « fait face » et renonce à l'image disparue. Elle reprend alors son errance dans « ce monde de ruines »[6] et devient « un fantôme elle-même »[7]. Il s'agit là bien sûr d'une mort symbolique de l'aïeule, qui ne s'accomplira tout à fait qu'avec l'abandon de sa *Clef des songes*. Tante Martine, ou plutôt son fantôme, retourne sur ses pas et passe devant l'enfant, « impassible »[8]. De retour au bastidon, les deux protagonistes échangent une nouvelle fois leurs rôles, puisque Pascalet s'endort quand Tante Martine ne fait que « semblant de dormir »[9]. Au matin, l'ordre des choses aura définitivement basculé, car si Pascalet craint d'affronter « ce qu'[il n'osait] appeler des mensonges »[10], la vieille dame, pour sa part, est avide d'*histoires*. À la manière du narrateur âgé – fût-il Bosco ou Pascalet lui-même – Tante Martine n'a plus que le pouvoir des mots pour retrouver son enfance, pouvoir qui désormais appartient à Pascalet. C'est pourquoi, en quittant

[1] *Ibid.*, p.129.
[2] *Ibid.*, p.129.
[3] *Ibid.*, p.129.
[4] *Ibid.*, p.129. Si la crainte de l'enfant est évidemment fondée, l'univers bosquien rappelle discrètement ici que la « source » de Tante Martine est presque tarie, et que seuls les enfants et les jeunes hommes – on songe à Martial – sont en mesure d'affronter la puissance des eaux vives.
[5] *Ibid.*, p.129.
[6] *Ibid.*, p.129.
[7] *Ibid.*, p.129.
[8] *Ibid.*, p.130.
[9] *Ibid.*, p.130.
[10] *Ibid.*, p.131.

le bastidon des Alibert aux côtés de l'enfant, Tante Martine feint de « leur faire une politesse »[1] en leur laissant sa *Clef des songes*. Il s'agit d'un véritable *abandon*, qui se masque sous les apparences d'un simple don. Stupéfait, l'enfant s'inquiète « Et comment feras-tu pour comprendre tes rêves ? »[2] Et Tante Martine d'assumer, pour la première fois, une forme irrémédiable de « jamais plus » :

> « C'est fini, Pascalet. A partir d'aujourd'hui je n'en ai plus besoin. Je ne ferai plus jamais aucun rêve. Je dormirai. »[3]

On comprend aisément que s'avance pour la vieille dame le temps d'un repos éternel. L'enfant le comprend et n'ose tourner son visage vers la dame dont les yeux devaient être « remplis de larmes »[4]. La passation du pouvoir des mots se fait plus ouvertement encore lorsque Pascalet doit écrire, avec un crayon que Tante Martine lui tend, un message à destination des Alibert, au cœur même de *La Clef des songes* !

Suite à une scène à ce point symbolique, on s'étonne que Bosco ait pu assurer – et regretter – de n'avoir jamais conté la mort de son personnage. Lorsqu'il écrit *Tante Martine*, en 1972, soit quinze après *Le Chien Barboche*, l'auteur précise qu'il souhaite narrer les derniers instants de sa chère Martine bien qu'au contraire il la fasse revivre, elle qui a si bien disparu ici.

Le chapitre suivant du *Chien Barboche*, intitulé « Le retour »[5], ramène nos voyageurs au Mas-du-Gage, c'est-à-dire à l'enfance de Pascalet. Ensemble, ils quittent le « brouillard d'or »[6] qui recouvre Pierrouré sans avoir un seul instant évoqué la fable mensongère de l'enfant, ni la découverte terrible de Tante Martine. En route, les deux marcheurs acceptent d'être emportés sur quelques lieues par un vieil homme amical qui voyage en charrette. À force de bavarder des beautés du pays, l'homme reconnaît Tante Martine : « Vous me rappelez, depuis un moment, une cousine à moi qu'on appelait Martine… […] Martine Gloriot, de Pierrouré… »[7] Mais Martine, symboliquement, n'est plus. Et en voici la preuve. Avec sa *Clef des songes*, Tante Martine a abandonné jusqu'à son nom et répond à son cousin en ces termes :

[1] *Ibid.*, p.134.
[2] *Ibid.*, p.134.
[3] *Ibid.*, p.134.
[4] *Ibid.*, p.134.
[5] *Ibid.*, p.135.
[6] *Ibid.*, p.135.
[7] *Ibid.*, p.141.

> « - Martine ?... Non, mon brave !... On m'appelle Agathe, Agathe Fanchon, j'en suis désolée… »[1]

Pascalet comprend que Martine « mentait par sagesse »[2] pour ne plus réveiller « ce passé inutile »[3] où peut-être les deux êtres s'étaient aimés. On remarque qu'ici Pascalet ne suppose aucune faute, aucune culpabilité dans le geste mensonger de Tante Martine. La fabulation se teinte de « sagesse » et donc de bon droit, et l'on y est libre de porter un masque. Par la suite, une nouvelle rencontre, celle de l'aubergiste Alfred Bagaton, réactive et rend légitime la fabulation adulte, que l'enfant reprendra à son compte. Le récit tout entier est finalement bâti sur différentes transmissions – ou « transfusions » – de « récits fantastiques »[4]. Alfred Bagaton accueille Tante Martine et Pascalet et profite du repas du soir pour leur narrer l'histoire des « Caraques de l'âne »[5] et de leur Maître plus effrayant encore, descendu du domaine des « Mages »[6] pour rejoindre « en silence »[7], accompagné de sa troupe fabuleuse, les « étangs lointains du plateau de Saint-Gabriel »[8], où « la lueur des flambeaux se reflète sur les eaux dormantes »[9]. En quelques phrases surprenantes, ce nouveau narrateur a su convoquer et lier l'aventure de Pascalet sur la rivière – les eaux dormantes – et la ténébreuse histoire de *Hyacinthe*, sur le plateau de Saint-Gabriel, qui ne pourra avoir lieu que lorsque Pascalet – et donc Hyacinthe – auront grandi ! Au demeurant, l'écriture bosquienne en a déjà proposé le récit, en 1940.

Le plus important ici, ce n'est pas l'étendue du palimpseste bosquien, mais *la fabulation en héritage*. Car que fait Pascalet, au coucher, si ce n'est réécrire l'histoire toute fraîche que lui a léguée Alfred Bagaton ?

> Mais naturellement pendant que je dormais travaillait en moi mon esprit, qui n'est pas de nature à se contenter du sommeil, alors que le sommeil lui permet enfin de vagabonder sans contrainte au milieu des pensées qui reposent. Livrées sans défense à sa fantaisie, il les mélange et en fait des enchantements inexplicables… Il en fit donc… Le long récit d'Alfred lui en fournit la chaîne. Il y entrelaça une trame de son invention[10] […]

---

[1] *Ibid.*, p.141.
[2] *Ibid.*, p.141.
[3] *Ibid.*, p.141.
[4] *Ibid.*, p.150.
[5] *Ibid.*, p.148. Amusante inversion des rôles ; jadis Culotte était « l'âne des Caraques » !
[6] *Ibid.*, p.149.
[7] *Ibid.*, p.149.
[8] *Ibid.*, p.149.
[9] *Ibid.*, p.149.
[10] *Ibid.*, p.151.

C'est ainsi qu'à son tour, l'enfant découvre et raconte la venue des Caraques, « à minuit juste ! »[1] sous la fenêtre de la chambre où Pascalet n'était plus qu' « attente passionnée »[2]. À la manière des rêveries passées, sur l'aire blanche de lune, devant le Mas-du-Gage, Pascalet observe en catimini l'esplanade où une « immense flamme de lune »[3] dévoile « trois créatures étranges »[4] et, finalement, l'inévitable figure adorée de Gatzo – « Je le reconnus… Gatzo !... C'était lui !... Mon compagnon !... […] Gatzo, l'ami, le frère !... »[5] – qui vient clore cette « étrange scène »[6] et disparaît sans se retourner. La scène est à ce point un rêve, et le rêve une fiction romanesque en puissance, que Pascalet ne fait pas un geste risquant de la perturber, et se recouche en trouvant immédiatement « un grand sommeil »[7]. A-t-il appris auprès de Tante Martine que la fiction, même la plus appréciée, ne doit pas être confrontée à la réalité ? Tante Martine ainsi que Pascalet semblent avoir reconnu à la fiction une existence de plein droit, aux côtés de la réalité. Le voyage du retour s'effectue par « de petits chemins vicinaux paisibles, bien à l'écart de la grand-route »[8], sur les sentes où la fable conserve son droit de cité. Tante Martine le déclare ouvertement :

> « Et là, Pascalet, près du puits [c'est-à-dire près d'une *source*], tu me raconteras notre voyage, tout, sans rien oublier… J'ai besoin qu'on me le raconte. »[9]

L'enfant ose alors demander à sa tante si le récit qu'on attend de lui doit désormais suivre les traces d'une vérité que tous deux ont vécu. Il n'en est rien :

> « - Et ce n'est pas ce que tu as vu avec moi, Tante Martine ?
> - Non, Pascalet. J'ai rêvé, et toi tu as vu. Voilà la différence. »[10]

Cette « différence » est pour le moins ténue, pour l'enfant qui reconnaît sans le dire douter d'avoir vu, ou bien d'avoir rêvé[11]. De retour au Mas-du-Gage la fiction remplace sans plus de culpabilité le devoir de vérité :

---

[1] *Ibid.*, p.151.
[2] *Ibid.*, p.151.
[3] *Ibid.*, p.153.
[4] *Ibid.*, p.153.
[5] *Ibid.*, p.156.
[6] *Ibid.*, p.155.
[7] *Ibid.*, p.156.
[8] *Ibid.*, p.158.
[9] *Ibid.*, p.163.
[10] *Ibid.*, p.164.
[11] « Et toi, Pascalet, me disais-je, tu as vu ou tu as rêvé ? » p.164. À propos de cette posture narrative qui doute ouvertement de la réalité du souvenir, Sandra Beckett précise : « Dans le récit bosquien, la question du crédit du narrateur autodiégétique se pose nécessairement, car il nous raconte une aventure extraordinaire, voire fantastique, se situant aux frontières du rêve et du réel. […] Plus d'un protagoniste bosquien soulève lui-même le problème de

> Tante Martine et moi, nous avions composé de notre voyage un récit fantastique où, multipliant les détails, nous inventions [à destination des parents Bécarut] la plus facile, la plus rassurante et la plus banalement réconfortante des promenades à notre portée[1].

Mais entre eux, « à l'écart »[2] de ce public peu friand de fables, les deux êtres se rappellent leurs « vrais souvenirs »[3], où, à la manière bosquienne « quelques-uns des miens (et des siens) étaient faux »[4]. La poétique fictionnelle – ou autofictionnelle – de Bosco est toute entière contenue dans cette hybridité[5] : « […] nous les rappelions, vrais et faux, avec la même voix, le même amour, et le même regret »[6].

En destinataire avide d'enfance, Tante Martine est profondément attachée à la narration fabuleuse de Pascalet car « plus qu'aux souvenirs véritables, c'était à cette invention qu'allaient son désir et sa nostalgie… »[7] Comme à un conteur, Tante Martine demande à l'enfant la réitération d'un récit qui la passionne, et l'on retrouve bien là une vieille dame en enfance, grâce au pouvoir des mots :

> Vingt fois je dus la raconter. Et chaque fois, si j'oubliais ou modifiais un détail, elle m'arrêtait, l'œil sévère […] « tu n'as pas de tête, mon beau, mais moi, je me rappelle… » […] Elle avait raison. J'avais dû, par amour de l'embellissement, accorder à ces deux oiseaux des chants imaginaires. Je n'ai jamais pu m'empêcher d'ajouter à ce que j'ai vu ce que je vois en plus, au moment même où je le montre[8]…

Une nouvelle fois, le narrateur adulte, l'écrivain accompli, perce sous le masque de l'enfant qui se découvre poète. Et loin des terribles culpabilités du fabuliste naissant, l'écrivain sûr de son art parle désormais de *l'amour* de l'embellissement, et non plus de traitres « racontars » ! Le pouvoir est ainsi transmis que « s'élevait entre nous, pour nous seuls, un

---

l'interférence de la mémoire et de l'imagination. Il est toujours possible que le narrateur invente l'histoire à défaut de s'en souvenir. » *Voies et voix narratives dans l'œuvre romanesque de Henri Bosco*, *op.cit.*, p.4.

[1] *Le Chien Barboche*, p.170.

[2] *Ibid.*, p.170.

[3] *Ibid.*, p.170.

[4] *Ibid.*, p.170.

[5] Christian Morzewski dans son avant-propos aux actes du colloque « Rêver l'enfance », *Cahiers Robinson* numéro 4, *op.cit.*, p. 8 l'exprimait en ces termes : « Dans l'inlassable exploration / représentation de l'enfance que nous donne à lire l'œuvre de Henri Bosco, c'est aussi le délicat rapport mémoire / imagination qui a été analysé et, indissociablement, *celui de l'autobiographie et de la fiction*, dont les frontières sont étonnamment perméables et subtiles » chez cet auteur. En ce sens, Sandra Beckett cite les mots de Bosco parus dans *Les nouvelles littéraires* n°1821, juillet 1962, et explique que « Bosco nous offre la clé d'une création romanesque qui baigne dans l'atmosphère poétique du souvenir, en disant que les « fictions » naissent des souvenirs qui tiennent à la fois « du vrai et de l'imaginaire » ». *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, *op.cit.*, p. 33.

[6] *Le Chien Barboche*, p.170.

[7] *Ibid.*, p.170.

[8] *Ibid.*, p.171.

Pierrouré imaginaire, qui en fin de compte était le seul bon, puisqu'il avait servi, ne fût-ce qu'un moment, à attendrir le cœur de la pauvre Tante Martine »[1], raconte Pascalet, désormais convaincu du bonheur de la construction narrative à destination d'autrui :

> Sans nous lasser, nous construisions, sur l'emplacement de ces ruines, un Pierrouré plus beau encore que le vrai Pierrouré au temps de sa splendeur, il est vrai modeste[2].

Pascalet est alors en mesure de mêler sa fable personnelle à celle qu'il bâtit de concert avec Tante Martine, et invite Pinceminou dans ce récit partagé. L'identification, et l'adhésion au pacte référentiel que suppose chaque « roman », emporte Tante Martine qui, émue, clôt le récit en affirmant « j'y retrouve toute ma jeunesse… J'ai été, moi aussi, Pinceminou… »[3]

« Quand on sait ce que c'est écrire, avance Stefania Squatrito, l'idée même d'un pacte autobiographique paraît une chimère : tant pis pour la candeur du lecteur qui y croira. Écrire sur soi est fatalement une invention de soi »[4]. Et c'est peut-être cette frauduleuse et néanmoins délicieuse *invention de soi* que partagent enfin les deux protagonistes du récit *Le Chien Barboche*.

Ce texte est au demeurant le seul récit bosquien mettant en scène cette entente tacite – et cette *rencontre* – entre une vieillesse qui revisite un passé révolu et une enfance qui s'empare du pouvoir de fabulation. L'auteur lui-même s'y dédouble deux fois : il est à la fois semblable à l'enfant-romancier en puissance, qui réinvente le monde, et à Tante Martine qui réchauffe sa vieillesse à la chaleur d'un autrefois fictif. Tante Martine a de nombreuses fois précisé que l'entreprise ne pouvait se faire sans l'enfant et son regard, de la même manière que Bosco a pu lui-même préciser la nécessaire permanence de l'enfant qu'il n'a jamais été mais qu'il a rêvé d'être, dans sa production littéraire. Peu avant son soixante-neuvième anniversaire et la publication de *Barboche*, l'écrivain confiait à son *Diaire* : « Plus on prend de l'âge plus on repense son enfance. C'est pourquoi les livres d'enfants sont des livres de grandes personnes

[1] *Ibid.*, p.171.
[2] *Ibid.*, p.172.
[3] *Ibid.*, p.174.
[4] Stefania Squatrito, « Stratégies autofictionnelles et métissage des genres dans l'œuvre de Bosco », article paru dans les actes du colloque « Les « Souvenirs » d'Henri Bosco : entre autobiographie et fiction », LIRCES *Narratologie* n°11, L'Harmattan, 2012, p.184.

qui examinent leur enfance »[1]. Bosco « constate à quel point l'écrivain qu'il est devenu est *redevable à l'enfant d'autrefois* »[2]. Le texte de *Le Chien Barboche* nous apprend également que, dans un processus de miroir, l'enfant narrateur est également redevable à Tante Martine, l'instance vieillissante et rêveuse qui lui a transmis le pouvoir magique des mots, la vocation d'écrivain. La vieille dame a fait un don à l'enfant, qui correspond à l'exact besoin que le grand âge a de l'enfance, pour pouvoir *s'écrire*.

Dans cette perspective, le récit *Le Chien Barboche* nous intéresse doublement, puisque son analyse permet d'introduire la délicate question de « l'autobiographie fictive » chez Bosco et le propre dédoublement de l'auteur dans les figures d'enfants narrateurs, écrivains en puissance, si souvent en quête de leur *autre chimérique*. Aussi pourrions-nous finalement interpréter le cheminement de l'écriture bosquienne à la lumière des parcours de Pascalet, Constantin et Antonin qui dédoublent leur créateur aussi sûrement qu'ils se dédoublent, dans le récit, en peuplant leurs propres fables biographiques de personnages-miroirs.

La lecture qui est désormais la nôtre doit finalement mêler aux enfances de Pascalet, Constantin et Antonin celle que Bosco met en scène dans ses *Souvenirs*. Le devenir-écrivain de chaque instance enfantine s'ajoute au « désir de la créature » que partagent largement les enfants bosquiens et leur créateur. Aussi la question autofictionnelle vient-elle rencontrer celle du compagnonnage imaginaire, qui traverse et nourrit toute l'œuvre bosquienne dédiée à l'enfance. L'écriture d'un *moi* – idéal ? – fictif rencontre inévitablement la question du dédoublement imaginaire pour l'auteur. Et cette question relève d'un procédé abyssal lorsque l'auteur fait de ses propres « compagnons de songes » des figures d'écrivains en puissance, qui se dédoublent dans des compagnons imaginaires capables de peupler leurs fictions intimes.

[1] Extrait du *Diaire* de Bosco, entre juillet et octobre 1957.
[2] Ces extraits sont tirés de l'article de Sandra Beckett « Écrire pour les enfants en rêvant l'enfance avec son « compagnon de songes » », *Cahiers Robinson* numéro 4, *op.cit*., p.196. C'est nous qui soulignons.

3. B. *S'écrire*, le reflet du texte bosquien.

Introduction

La lecture du « devenir-écrivain » de Pascalet dans *Le Chien Barboche* nous a permis de découvrir un nouvel aspect de la thématique de *l'héritage* qui traverse tant de récits bosquiens, celui du pouvoir magique des mots. Pour la première fois, au sein des récits d'enfance, un personnage vieillissant lié à l'enfant par les liens du sang[1], emporte le narrateur dans une quête à poursuivre, si ce n'est à achever. Tante Martine, maîtresse incontestée des signes et de leur lecture, transmet à l'enfant une *histoire* à réécrire. Jusqu'alors, les narrateurs enfantins développaient à l'envi leur propre fiction, intime, qui ne pouvait se jouer qu'à l'abri des grandes personnes, comme Grand-Mère Saturnine – ou Bosco – l'exprimait si bien dans *L'Âne Culotte*[2]. *Le Chien Barboche*, s'il met en scène un *héritage familial* qui rappelle volontiers l'aventure de Martial sur l'île des Malicroix, est central en cela qu'il convoque le don très particulier de la fabulation. L'analyse des nombreux aspects du compagnonnage imaginaire chez Bosco vient finalement rencontrer la subtile question de l'écriture – ou réécriture – à destination d'autrui, c'est-à-dire la posture du romancier qui, à la différence de l'enfant, ne fabule plus uniquement pour lui-même. Pascalet n'est jamais si semblable à son créateur que lorsqu'il raconte et réécrit *l'enfance perdue*, à destination de Tante Martine, vieille dame avide de fiction.

Les narrateurs bosquiens, Pascalet, Constantin et Antonin, toujours désireux de voir surgir une créature chimérique avec qui vivre inlassablement la même aventure, rappelaient déjà Bosco, mais en filigrane seulement. Dès lors que l'enfant personnage s'empare plus ouvertement du pouvoir des mots, une similitude fondamentale s'instaure entre narrateur et romancier, qui partagent alors un « devenir » commun, celui d'écrivain[3]. Voici donc un nouveau

---

[1] Tante Martine et Pascalet sont du même sang, au même degré que pouvaient l'être Martial et Cornélius dans *Malicroix*. L'ancêtre, une nouvelle fois, convoque les forces vives de la jeunesse pour accomplir ce que la mort, effective ou symbolique, allait laisser inachevé.

[2] « Les enfants font rarement de vraies confidences aux grandes personnes. Ils ne parlent guère qu'à eux-mêmes, sincèrement, quand ils sont sûrs d'être bien seuls, et qu'ils peuvent se raconter des histoires secrètes, celles sans doute de ce tiers mystérieux qui les accompagne partout comme le Génie de l'enfance et dont, pendant quelques années encore, ils auront le bonheur d'entendre la voix, cette voix si semblable à la leur et cependant étrange, qui bientôt s'éteindra à jamais. » *L'Âne Culotte*, p.68-69.

[3] Philippe Gasparini, dans son ouvrage *Est-il je ?, Roman autobiographique et autofiction*, *op.cit.*, interroge : « Pourquoi ne pas admettre qu'il existe, outre les noms et prénoms, toute une série d'opérateurs d'identification du héros avec l'auteur : leur âge, leur milieu social, leur profession, leur aspiration, etc. ? Dans l'autofiction, comme dans le roman autobiographique, ces opérateurs sont utilisés à discrétion par l'auteur pour jouer la disjonction ou la confusion des instances narratives. Et c'est à partir de leur degré de fictionnalité que l'on peut différencier les deux stratégies ». Bosco, dans tous les récits tournés vers l'enfance, instaure une hybridité du « je », qui recouvre à la fois ce qu'il était, et ce qu'il aurait aimé être. Une page du *Diaire* de Bosco, date d'avril 1959, précise d'ailleurs : «« En me rappelant l'enfance que j'ai eue, je ne peux m'empêcher de rappeler aussi l'enfance

miroir que l'œuvre bosquienne propose au lecteur attentif : celui de l'enfant narrateur comme double à l'auteur. Pour comprendre comment, dans un jeu spéculaire aux reflets abyssaux, Bosco se fictionnalise en même temps que ses personnages le « référentialisent », il nous faut désormais parcourir la trilogie des *Souvenirs*[1] bosquiens et mettre en regard des instances qui, toujours insituables, disent pourtant toujours « je ».

Le présent chapitre se propose donc d'appréhender l'héritage de la fiction, le don du récit, dans les *Souvenirs* bosquiens – où les figures adultes véhiculent cette transmission – avant de rencontrer les compagnons d'enfance du petit Bosco, qui font si bien écho aux compagnons imaginaires de l'œuvre. La question traumatique du deuil percera alors sous le masque des amis d'enfances – fussent-ils réels ou fictifs – puisque les *Souvenirs* nous confrontent à leur irrévocable *disparition*. Enfin, nous serons en mesure de saisir l'hybridité de l'énonciation bosquienne qui laisse toujours poindre une saisissante interrogation que Philippe Gasparini formule ainsi : « Est-il « je » ? »[2]. La trilogie des *Souvenirs*, après *Le Chien Barboche* et dans une mise en abyme plus profonde encore, nous permettra de relier le phénomène du compagnonnage imaginaire au processus littéraire, qu'il soit en germination pour l'enfant personnage, ou accompli, pour l'auteur qui entrouvre les portes de l'autobiographie.

1. Héritage et vocation dans les *Souvenirs*.

Si nous donnons à ce chapitre d'étude la tournure réflexive « s'écrire », c'est que, comme le précise Alain Tassel dans la préface à *Un Oubli moins profond*[3], l'écriture des *Souvenirs* convoque ouvertement « une dimension individuelle de l'écriture »[4] que les récits d'enfance avaient seulement effleurée[5]. Bosco affirme dans son *Diaire* daté de 1958 qu'il sera question d'anecdotes autobiographiques qui n'ont de sens que parce que « je me les raconte »[6], dit-il. « J'écris donc pour le seul lecteur qui puisse prendre goût à ces banalités. Ce lecteur, c'est

---

qu'alors je rêvais quelquefois d'avoir ». Les récits de Pascalet, d'Antonin, tiennent volontiers de l'autofiction : « l'autofiction est au moi créateur (« auto ») ce que la science-fiction est à la science et à la technique : un développement projectif dans des situations imaginaires. C'est là précisément le champ littéraire que lui alloue Genette dans *Fiction et diction* » (Gasparini, p.25-26). Les *Souvenirs* de Bosco accentuent plus profondément encore cette hybridité entre fictionnalisation et référentialité.

[1] Trilogie composée des titres *Un Oubli Moins profond* (1961), *Le Chemin de Monclar* (1962) et *Le Jardin des Trinitaires* (1966).

[2] Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, *op.cit.*

[3] *Un Oubli moins profond*, Gallimard, 1961, coll. « L'imaginaire », 2011, pour notre édition.

[4] *Un Oubli moins profond*, « L'imaginaire », Gallimard éd. 2011, préface p.11.

[5] Sandra Beckett précise également, concernant l'entreprise à la fois romanesque et réflexive de l'auteur que « Le récit bosquien se veut un instrument de découverte de soi. Aux yeux de Henri Bosco, le récit constitue une sorte de miroir qui lui « a permis d'avoir avec [lui]-même un dialogue, qui [lui] a permis de [se] mieux connaître. Le narrateur du récit bosquien, qui est souvent un narrateur-écrivain, prend la plume, lui-aussi, afin de « se parler » (*Un Rameau de la Nuit*, p.93). » Beckett, *Voies et voix narratives*, *op.cit.* p.201.

[6] Henri Bosco, *Diaire* 1958, p.18.

moi », poursuit-il à la même entrée. Pourtant, à soixante-douze ans, Bosco est un écrivain consacré et s'il est diariste dans l'intimité, ses *Souvenirs* s'écrivent inévitablement à destination d'un lectorat qui est invité à prendre « goût » à l'enfance bosquienne autobiographique. Le dessein de l'autobiographe est alors de « mieux se connaître »[1] en parcourant « cet âge tendre, où ce qui sera aspire de toutes ses forces à devenir »[2]. Bosco ne pouvait mieux amorcer l'entreprise autobiographique tournée vers le *devenir-écrivain*.

Le premier volet de la trilogie des *Souvenirs*, *Un Oubli moins profond*, organise ces anecdotes biographiques non pas chronologiquement mais au gré de « regroupements thématiques »[3] qui culminent dans les parties finales intitulées « Un romancier… »[4] et « Annonces de la solitude »[5]. Bosco, à travers un cheminement mémoriel, circule entre des objets sacrés de l'enfant – tel le cheval mécanique – et le personnel familial qui s'étend des parents Bosco à l'énigmatique figure de Tante Martine, en passant par Bargabot et Béranger, comme si le cycle de Pascalet rencontrait inévitablement l'autobiographie bosquienne. Rien de plus naturel puisque, du point de vue qui est le nôtre, les souvenirs autobiographiques bosquiens viennent fictionnaliser l'enfant Bosco lui-même, en même temps qu'ils accentuent *a posteriori* la référentialité des petits narrateurs bosquiens[6]. Le lecteur imagine le petit Henri comme il s'est jadis imaginé Pascalet et Antonin alors que, dans un même mouvement, c'est la figure de Bosco lui-même qui semble percer le masque de la fiction du cycle de Pascalet, ou d'*Antonin*[7]. Alain

[1] Alain Tassel, préface, p.10.
[2] *Un Oubli moins profond*, p.137.
[3] Alain Tassel, préface, p.13. On pourra relever ici que les plus anciens souvenirs de Bosco apparaissent logiquement hors de toute continuité chronologique, confirmant ici un principe que soulignait Freud dans son essai *Sur les souvenirs-écrans* (1899).
[4] *Un Oubli moins profond*, p.337.
[5] *Ibid.*, p.395.
[6] Cet effet de miroir qui s'installe entre autobiographie et fiction tient, dans l'œuvre bosquienne, aux nombreuses similitudes qui fondent, en dépit des noms et prénoms qui diffèrent, une *identité* entre l'auteur et ses petits narrateurs. Dans ce sens, Philippe Gasparini explique : « En termes de relation logique, « identité » est synonyme de similitude, d'équivalence. Cependant, la superposition de deux instances d'un récit en première personne peut se fonder sur d'autres critères que leurs nom et prénom. L'identité de tout un chacun ne se définit pas seulement par son état civil mais aussi par son aspect physique, ses *origines*, sa *profession*, son *milieu social*, sa *trajectoire personnelle*, ses *goûts*, ses *croyances*, son *mode de vie*, etc. » *op.cit*. p.45. C'est nous qui soulignons les aspects fondateurs d'une identité largement recherchée par l'auteur et qui l'identifie à ses héros, ou identifie ses héros à lui-même.
[7] Les personnages d'Antonin et de Pascalet sont certainement les doubles les plus vraisemblables de l'auteur, à cause d'un réseau d'indices plus fortement et plus vraisemblablement autobiographiques, que nous parcourrons encore dans ce chapitre. Mais ce n'est pas tout : à la différence de Constantin, ces deux héros occupent également une place particulière dans l'œuvre en cela qu'ils règnent sur deux récits qui portent leur prénom pour titre, *Antonin* et *Pascalet*. Philippe Gasparini dans son ouvrage *Est-il je ? op.cit.* précise à ce propos : « le titre remplit en effet une troisième fonction, qu'on pourrait nommer fonction « héroïque ». Il lui suffit pour cela de nommer ou de caractériser le personnage principal. Cette désignation, dans l'espace réduit de la page de titre, voisine nécessairement avec la mention du nom de l'auteur : ils apparaissent l'un en dessous de l'autre, parallèles, symétriques, ils se font écho ». On notera que pour *Antonin*, la mention « roman » vient compliquer le jeu sémantique. Cependant, la fonction indicative du sous-titre « roman » ne permet plus aujourd'hui de trancher,

Tassel souligne à ce sujet que « Ces connexions mettent en évidence la porosité des frontières entre les récits d'inspiration autobiographique comme *L'Enfant et la rivière* ou *Antonin* et les *Souvenirs* : migration des personnages d'un livre à l'autre, réécriture d'épisodes originels, décisifs ou chargés d'émotion »[1]. Le « narrateur » d'*Un Oubli moins profond*, comme le souligne encore Alain Tassel, « ouvre les portes de son atelier »[2] en empruntant les sentes de l'autobiographie et, dans une écriture réflexive, narre la naissance du processus littéraire qui a fait de lui un écrivain, en même temps qu'il se pare des traits bien connus de ses jeunes héros – promenades solitaires, goût pour les secrets, l'attente passionnée d'un événement ou d'un être…

Deux vocations traversent finalement un tel voyage dans le songe autobiographique : l'écriture et l'invention de l'*autre*. La portée testimoniale de ces *Souvenirs* s'ajoute à la fiction du double, comme si le devenir-écrivain parachevait le phénomène de compagnonnage imaginaire, comme si ces deux attitudes créatrices correspondaient aux deux faces d'une même pièce.

Le prologue d'*Un Oubli moins profond* présente un pacte de vérité au lecteur qui s'apprête à lire des « souvenirs » au sein desquels Bosco assure avoir effectué une sélection pour « ne [s'] en tenir qu'aux plus sûrs »[3]. Les souvenirs offrent donc beaucoup plus de souplesse à l'autobiographe que s'il s'était agi de mémoires. Bosco y conserve la liberté d'organiser peut-être le souvenir en fiction littéraire[4] ! Immédiatement, l'auteur précise que ses souvenirs « les plus sûrs » remontent à sa « première enfance »[5], qu'il situe entre « six à dix ans »[6], époque paroxystique du souvenir d'enfance chez Bosco. Il déclare en effet que cette période, que les psychologues qualifient de latente, entre l'œdipe et le début de l'adolescence, constitue un « ultime horizon […] encore visible »[7], se tenant prudemment à l'écart des affres de la solitude

puisque de nombreux textes autobiographiques proposant un pacte référentiel portent le sous-titre « roman ». Malgré tout l'outillage paratextuel, la création littéraire conserve, et c'est heureux, son goût du mystère et de la transgression.

[1] Alain Tassel, *Un Oubli moins profond*, préface, p.16.

[2] *Ibid.*, p.17.

[3] *Un Oubli moins profond*, *op.cit.*, p.31.

[4] « Joachim Merlant [dans son ouvrage *Le Roman personnel de Rousseau à Fromentin*] estimait que la durée de l'histoire fournissait le premier critère de distinction entre roman autobiographique et Mémoires. Tandis que ces derniers couvrent, sinon la vie entière, du moins une période de l'existence, le roman que Merlant nommait « autobiographie » isole et exemplifie un moment de crise dont il dramatise les enjeux, explique Philippe Gasparini qui poursuit : Toute une problématique existentielle se cristallise en quelques jours, quelques semaines de dénuement/ de fugue/ de travail/ de séparation/ de deuil etc. […] ces moments de crise ne s'organisent jamais tout à fait en intrigues autonomes conclues par un dénouement définitif. Ils se donnent plutôt comme extraits d'une chronique interminable, comme les moments forts d'une existence inachevée. » Philippe Gasparini, *op.cit.* p.194-195.

[5] *Un Oubli moins profond*, p.31.

[6] *Ibid.*, p.31.

[7] *Ibid.*, p.31.

que l'auteur dit avoir vécu « de dix à douze ans »[1]. « Trop d'ombres évoquées à la fois ne remontent pas sans danger des limbes… »[2], assure-t-il pour clore ce prologue à l'intention autobiographique ambiguë. Nous relevons ici que ces mots introductifs forment pour notre étude un puissant écho, en assurant tirer des *limbes* des « personnages »[3] qui, nous semble-t-il, n'y sont jamais véritablement descendus.

Bosco ouvre ensuite son entreprise autobiographique par un acte de naissance qui, s'il se veut classique – « Je suis né à Avignon, rue de « La Carréterie », au numéro 3 […] »[4] – emporte immédiatement le lecteur dans la sphère de l' « invisible »[5], des « signes »[6] et de l'imagination :

> […] j'ai crié en naissant, et je fus un enfant nerveux. Imaginatif à l'excès, je créais dans la moindre fièvre […] des images qui troublaient ma tête, agitaient mes nerfs… Il est vrai que j'avais de qui tenir. Ma mère a passé sa vie sur ses nerfs, rien d'invisible ne lui échappait[7].

L'enfant Bosco semble alors avoir quitté le giron maternel non pas seulement pour venir au monde, mais pour intégrer le monde de sa mère, où tout fait signe. De ses quatre prénoms, Henri, Joseph, Fernand et Marius, Bosco ne conserve que le premier, qui le lie à Dieu par le baptême et le substitue à l'état civil et au cadastre. Amusante façon de rejeter à nouveau le monde pour se cantonner à l'univers maternel et religieux ; sa mère en effet « rejet[a] Joseph, Fernand et Marius, dès le premier jour »[8]. Bosco, dès ces premières lignes, s'exclut du commun et, tel un *personnage* littéraire déjà, se trouve marqué par les dieux en affirmant : « Je vais donc dans la vie avec un prénom usuel reconnu par Dieu et ignoré légalement par les bureaux des hommes »[9]. On est bien là, malgré la feinte humilité de Bosco quant à l'insignifiance de sa vie, devant la marque d'un *destin*. Le lien maternel est, on le voit, absolument primordial dans cette mise au monde qui unit passionnément un fils à une mère endeuillée. Le texte associe en effet la naissance de Bosco au décès d'une sœur aînée que l'enfant n'a pas connu :

> Plus d'un an avant ma naissance, elle avait perdu une fille. À sa façon violente, passionnée, elle avait conçu, créé, nourri, exalté sa douleur. Un demi-siècle après elle en souffrait encore, et chaque jour. Donc, inguérissable blessure[10].

---

[1] *Ibid.*, p.32.
[2] *Ibid.*, p.32.
[3] *Ibid.*, p.31.
[4] *Ibid.*, p.35.
[5] *Ibid.*, p.36.
[6] *Ibid.*, p.36.
[7] *Ibid.*, p.36.
[8] *Ibid.*, p.39.
[9] *Ibid.*, p.40.
[10] *Ibid.*, p.43.

Cet aspect biographique rencontre immanquablement le procédé de compagnonnage imaginaire et, si rien ne nous permet d'affirmer que Bosco enfant s'entoura d'une telle présence fictive, il nous semble important de relever ici que le compagnonnage imaginaire peut servir de substitut à une relation familiale manquante. L'absence et le deuil comme déclencheurs de compagnonnage imaginaire sont évoqués par Marjorie Taylor[1], qui s'appuie sur ses propres études et sur les recherches de Dorothy Burlingham et d'Anna Freud. La prégnance, dans la cellule familiale, de cette sœur aînée disparue est une piste intéressante pour notre étude d'autant qu'elle évoque volontiers la figure fondamentale de la fillette immatérielle dans l'œuvre bosquienne :

> Pourtant je n'ai pas connu cette sœur, et ce deuil de ma mère d'une persistance si longue, longtemps m'a paru anormal. […] Dieu sait cependant combien ce sujet et cette Ombre revenaient souvent parmi nous, en particulier quand, seule avec moi, ma mère me faisait de ces confidences privées qu'elle semblait réserver à moi seul[2].

Bosco parle alors, et à juste titre, d'un souvenir maternel – ritualisé autour de prières prononcées sur les reliques de la sœur disparue, « une boucle de ses cheveux, un petit mouchoir et un médaillon »[3] – qui s'apparente à une « hantise »[4] et convoque bien souvent « des fantômes »[5]. Cependant cette hypothèse biographique qui offre à Bosco un compagnonnage imaginaire hérité de sa mère, pour légitime qu'elle soit, n'est pas la seule capable de référentialiser Hyacinthe et ses avatars. D'autres traumatismes autour de fillettes disparues nous attendent dans les *Souvenirs*. On notera simplement ici que la mort de la sœur aînée est, dans le développement des *Souvenirs*, un acte fondateur et primordial, intimement lié à la naissance du « héros » qui semble alors faire pendant au décès qui l'a précédée[6]. Une forme de double héritage s'instaure alors lorsque Bosco déclare avoir repris les oraisons nocturnes à destination de la fillette, depuis la disparition de sa mère : « je tiens une grave et fidèle mémoire des deux sangs dont j'ai hérité »[7], affirme-t-il, bien que nulle empreinte paternelle n'ait encore marqué le texte ! L'auteur joue certainement à laisser poindre ce doute troublant qui fait de Bosco l'héritier d'une mère et d'une sœur défunte, avant de présenter la figure paternelle. Celle-ci

[1] Marjorie Taylor, *op.cit.*, p.72.
[2] *Un Oubli moins profond*, p.44.
[3] *Ibid.*, p.44.
[4] *Ibid.*, p.45.
[5] *Ibid.*, p.45.
[6] Une nouvelle fois, on comprend facilement qu'on ne peut pas mieux dédoubler un enfant qu'en lui octroyant la place malheureusement vide d'un frère ou d'une sœur, d'un alter ego disparu qu'il faut nécessairement remplacer…
[7] *Ibid.*, p.45.

tiendra pourtant une place très importante dans la trajectoire de l'enfant vers son « devenir-écrivain », car le père transmet, on le verra, le don de conteur à l'enfant. Pour l'heure, les *Souvenirs* retracent, en tant qu'*histoire* originelle, le « récit »[1] de la mort de la fillette – au demeurant dépourvue de nom – que l'enfant Bosco a écouté « cent fois »[2]. À nouveau, il nous semble important de noter la prégnance du phénomène, car ce deuil terrible rencontre et recouvre à la fois la naissance du biographe et son entrée dans le monde des récits ! Ce souvenir sombre est immédiatement contrebalancé par le retour de Julie, la nourrice de l'enfant, que le récit *Pascalet* avait déjà présenté, rappelle l'auteur en bas de page, instaurant ainsi dès l'ouverture de son entreprise autobiographique des ponts volontaires entre le « réel » et la fiction[3]. L'auteur eût aussi bien pu dire « souvenez-vous, j'en ai parlé lorsque j'étais Pascalet » ! Julie entre donc dans le cercle des conteurs qui vont accompagner l'enfant vers sa vocation d'écrivain, en « égayant »[4] les récits funèbres de la mère endeuillée par des récits fantastiques, touchant à la nécromancie, que l'enfant Bosco a également « entendu cent fois »[5]. Étonnante façon de ne conter que l'aventure des Ombres… La fin de ce premier chapitre intitulé « Ces premières images… »[6] s'achève donc sur une forme revendiquée de « suspension de l'incrédulité »[7], lorsque Bosco avoue, suite aux récits fantastiques de Julie :

> Croire aux Ombres, parbleu ! et comment n'y pas croire ? Mais avoir du bon sens et de la décision, voilà ce qui est nécessaire, quand on doit affronter les plus malignes. Du moins,

[1] *Ibid.*, p.46.
[2] *Ibid.*, p.46.
[3] Au sujet de ces ponts que l'auteur bâtit entre ses *Souvenirs* et son œuvre de fiction, il sera important de relever la prégnance du phénomène qui ne tient pas seulement, loin de là, à l'invitation à la lecture. Bosco est à cette époque un auteur consacré et s'adresse à un lectorat qui connaît déjà son œuvre (au moins en partie). On peut donc affirmer que Bosco joue sciemment à référentialiser ses personnages chaque fois qu'il renvoie le lecteur à ses œuvres de fiction. Dans le premier volet des *Souvenirs*, ce phénomène a lieu au moins huit fois : pour le personnage de Tante Martine aux pages 102 et 103 qui renvoie à *L'Enfant et la rivière*, *Le Renard dans l'île* et *Barboche*, à la page 105 qui évoque les acrobates espagnols rencontrés dans *Antonin*, à la page 134 où l'auteur dit être l'enfant qui fugua sur la rivière dans *L'Enfant et la rivière*, à la page 170 pour renvoyer le chien familial à l'histoire de *Barboche*, à la page 183 pour retrouver Cyprienne dans *Bargabot*, à la page 303 pour rappeler que Tante Martine est également présente dans *Barboche* et *Bargabot*, et finalement à la page 423 lorsque Bosco présente M. Maillet et affirme « Antonin, c'est moi à cet âge, sa vie chez M. Maillet fut la mienne ». L'autocitation et la mise en abîme ont pour point commun « la mise en œuvre d'une procédure consistant à relier le texte du récit à un ou plusieurs autres textes […] L'intertextualité, s'il elle ne produit pas le texte, du moins influence profondément sa réception », précise Philippe Gasparini, *op.cit*. p.104. La réception des œuvres de Bosco se trouve donc, pour le lecteur, largement influencée par ce va-et-vient incessant qui semble si aisément annuler toute frontière entre autobiographie et fiction dans l'œuvre bosquienne. Grâce à cette « intertextualité restreinte » le lecteur est ainsi invité à rechercher dans l'œuvre globale de l'auteur les constantes et les variations des signes d'autobiographie.
[4] *Un Oubli moins profond*, p.47.
[5] *Ibid.*, p.61.
[6] Titre du chapitre qui débute à la page 33.
[7] Selon le concept de Coleridge.

> telle est la morale pratique, selon Julie, de cette histoire. Je l'ai rapportée parce qu'incroyable – peut-être – cependant elle est vraie[1].

Aussi un seul chapitre a-t-il suffi à l'auteur pour remodeler le pacte de vérité qui inaugurait son entreprise autobiographique ! Car ne nous invite-t-il pas, dès lors, à croire à l'incroyable, à suspendre volontairement notre incrédulité comme tout lecteur de fiction est invité à le faire[2] ? Au demeurant, la nourrice Julie n'est pas le seul personnage pourvoyeur de songe, et l'univers familial restreint demeure le plus riche terreau des chimères. Très rapidement – et il ne pouvait en être autrement – Bosco s'applique à réunir les souvenirs qui furent moteurs des songes qui circulent entre l'enfance dite réelle et les rêveries de ses propres fictions littéraires. Ce songe littéraire maintes fois recommencé est profondément lié à un territoire aux pôles magnétiques constitués par les montagnes des Alpilles. De son « plat pays, pays pour la pluie »[3], l'enfant s'échappe en rêvant à ces « hauteurs »[4] qui émeuvent et « laissent prévoir un au-delà »[5] ou l'on peut « créer, assembler, disperser, abolir à son gré tous les songes dont on a besoin, et Dieu sait si on a besoin de vivre dans les songes !... »[6] Bosco décrit un attachement pour cet horizon qui forme un « léger rempart »[7] propice à un dépassement imaginaire. On y retrouve bien sûr la thématique du mur ou de la « canisse » si symptomatique de l'enfance emmurée capable des plus belles évasions imaginaires. D'ailleurs le premier « au-delà » que rapporte Bosco en nommant ses chères Alpilles est déjà un terrain de peuplement :

> […] je peuplais cet horizon pur, à mon gré, selon mes désirs les plus proches, mes besoins de lointains heureux, de vies pastorales et de vagabondages dans les solitudes. Je n'y étais jamais allé, mais j'en avais entendu les beaux noms que mes parents, ou bien Tante Martine, disaient devant moi d'un ton et d'un air qui leur donnaient une extraordinaire puissance de contrées magiques[8].

Outre que Tante Martine, personnage de roman, s'invite aux côtés des parents Bosco dans le cercle familial déjà en partie colonisé par la fiction, on notera avant tout qu'il s'agit encore d'histoires fabuleuses construites par l'enfant à partir des récits qui lui furent transmis. L'auteur

[1] *Un Oubli moins profond*, p.64.
[2] Au demeurant, et comme l'indique Philippe Gasparini, « le lecteur, avide de croire, n'a pas besoin qu'on lui fournisse toutes les preuves de ce qu'on lui raconte. Il suffit qu'il perçoive, ici ou là, un signe d'authenticité, de nécessité intérieure, de vécu, pour entrer dans ce que certains critiques nomment l'illusion référentielle. » *op.cit,*. p.282.
[3] *Un Oubli moins profond*, p.97.
[4] *Ibid.*, p.98.
[5] *Ibid.*, p.98.
[6] *Ibid.*, p.98.
[7] *Ibid.*, p.98.
[8] *Ibid.*, p.98.

décrit alors son attachement au village de Barbentane et attire immédiatement le lecteur des *Souvenirs* vers un autre pôle magnétique, cher à la fiction bosquienne :

> Pour accroître encore la fascination de ce vieux village, entre lui et notre maison de campagne, coulait, large, variable, violente et toute blonde de ses sables, la Durance, rivière vivante, aux eaux dangereuses mais claires, sauf au moment des grandes crues. Elle formait partout des îles, chargées d'oseraies, de saules épineux, de bouleaux tendres, de peupliers noirs[1].

Cette passion pour les eaux de la Durance, commune à Bosco et à Pascalet[2], aurait pu, aux dires de l'auteur, devenir une « hantise »[3]. D'autant qu'enfant unique, Bosco vit dans une « solitude très particulière »[4] et ne trouve personne à qui franchement confier de telles obsessions. On suppose aisément ici pourquoi Gatzo, compagnon imaginaire de premier ordre, est venu partager l'aventure sur la Durance avec le petit Pascalet si semblable à l'auteur. Bosco confirme cette première image de dédoublement enfantin en affirmant « on ne se confie dès lors qu'à soi-même, et jusqu'à se parler à haute voix »[5], tout en reconnaissant que pareil « dialogue […] a ses silences »[6]. Heureusement, la fiction, qu'elle soit intime ou littéraire, offrira une voix, ou peut-être un écho à ces conversations silencieuses.

Tante Martine, qui s'est désormais largement installée dans cette rêverie autobiographique, vient combler la solitude constitutive du personnage de Bosco enfant, pour partager avec lui des songes et mieux encore, les lui transmettre :

> […] le plus souvent j'étais dans ce cas de rêver et d'entendre, surtout lorsque Tante Martine faisait ses propres rêves à haute voix. […] Nos confins avaient tant d'affinités qu'un de mes songes pouvait les franchir pour aller se fondre dans *un autre songe inventé par Tante Martine,* cependant que les siens pénétraient souvent dans ma vie secrète, pour l'émerveiller[7].

[1] *Ibid.*, p.99.
[2] À ce propos Philippe Gasparini rappelle que « La position du personnage dans l'espace peut, comme sa position dans le temps, rappeler celle de l'auteur. Il est des écrivains, en effet, qui ont tant de fois mêlé leur ville ou leur terroir à leur œuvre qu'on n'imagine pas qu'ils aient pu naître ailleurs. » *op.cit.*, p.49. Comme Claudine en Puisaye, ou Jean le bleu en Provence, Pascalet, Antonin et Constantin occupent toujours la même position spatio-temporelle qui renvoie à la biographie de leur créateur.
[3] *Un Oubli moins profond*, p.101.
[4] *Ibid.*, p.101.
[5] *Ibid.*, p.101-102.
[6] *Ibid.*, p.102.
[7] *Ibid.*, p.102-103. C'est nous qui soulignons.

On notera à nouveau cette forme particulière de l'héritage bosquien où l'on se transmet, avec « trois gouttes de sang »[1], le même univers onirique qui ainsi s'étend, se prolonge : la transmission se produit ici entre Tante Martine et Bosco de la même manière qu'elle a lieu ailleurs entre Tante Martine et Pascalet[2]. Bosco narre avec d'infinis détails le goût du rêve et de la fiction comme un patrimoine des plus précieux. Il préfigure incontestablement la vocation d'écrivain mais il évoque également l'intense plaisir d'être double, qui parcourt la totalité de l'œuvre bosquienne dédiée à l'enfance. En effet, Bosco décrit immédiatement après ces mots la fusion des âmes qui s'opère entre Tante Martine et lui, grâce à la fiction :

> À qui vit en soi très profondément et d'une âme intense, rien n'est plus naturel que d'entrer, sans avoir besoin de rien, dans une autre âme aussi intense, et de lui parler, de l'entendre, d'être en elle comme elle est en vous, lorsqu'elle désire, à son tour, voir votre pensée, toucher votre cœur, et devenir ainsi ce que vous êtes[3]…

Tante Martine est donc une âme sœur aux côtés de qui l'enfant déroule des songes et fictionnalise, déjà, un quotidien dit banal, voire morose. Cette communion dans le songe invite l'auteur des *Souvenirs* à dévoiler les fictions intimes qu'enfant, il était désormais en mesure de mener, dans la campagne solitaire, et plus précisément sur le « Chemin-des-Œufs », terrain délicat propice à la poursuite des songes :

> J'ai toujours aimé ces conversations où quelqu'un me parle par ma propre bouche. Il me tient des propos parfaitement sensés, du moins pour moi qui les écoute, mais à tout autre qui les entendrait, évidemment, ils paraîtraient déraisonnables. Comme alors j'ai le sentiment que ces rencontres et ces dialogues nécessitent la plus profonde solitude, je marche avec d'infinies précautions pour ne pas attirer quelque indiscret. Il abolirait mon enchantement. Le « Chemin-des-Œufs » convenait à merveille à ces scènes imaginaires[4].

Ce passage révèle clairement une attitude méticuleusement semblable à celle des héros bosquiens qui se dédoublent, suite à de pareilles rêveries, dans la figure d'un compagnon imaginaire, garçon sauvage ou petite fille, venu de l' « au-delà » des frontières, venu, en fait, du songe. Et si Tante Martine nous fut présentée pour amorcer la fiction intime, celle-ci prend son essor et se rapproche si bien du compagnonnage imaginaire tel qu'ont pu le « vivre »

[1] En référence aux trois gouttes de sang qui firent de Martial un Malicroix.
[2] On songe évidemment au récit *Le Chien Barboche*, que nous analysions justement sous cet angle, mais Tante Martine et Pascalet partagent et prolongent également un songe commun – nommé Gatzo – dans *Le Renard dans l'île*.
[3] *Un Oubli moins profond*, p.103.
[4] *Ibid.*, p.118.

Pascalet, Constantin ou Antonin, que le « Petit Berger » Béranger fait son apparition, pour habiter le rêve de Bosco comme il a habité celui de Pascalet[1] :

> J'allais donc, en dialoguant avec précaution dans ce chemin creux […] Je me rappelle que j'étais entré en conversation depuis un moment avec Béranger, que nous appelions le « Petit Berger ». […] Béranger était un mystérieux et inépuisable dépôt de souvenirs, de récits, de légendes. Je l'écoutais si volontiers qu'après son départ, pendant quelques jours, je me répétais ses histoires et même je les allongeais d'inventions extraordinaires. Rien n'était plus propice à ces divagations que ce brave « Chemin-des-Œufs »[2]…

Ami des parents Bosco – ou Bécarut, c'est égal – le Petit Berger est, tout comme Tante Martine ou Julie, un pourvoyeur de songes que l'enfant absorbe comme une matière vive prête à renaître et à se prolonger d'échos[3]. Bosco parle humblement de divagations et s'amuse à marcher sur des œufs pour narrer l'éclosion du romancier qui sommeille dans l'*enfant-personnage*, cette fiction de soi que les *Souvenirs* dessinent déjà à partir de Bosco enfant. L'auteur semble prendre plaisir à différer, par ses délicats cheminements d'un conteur à l'autre, l'entrée en scène du maître fabuliste que fut son père. Figure centrale retardée, le père-conteur n'est pas encore présent au récit lorsque Bosco reprend à son compte les rêveries d'évasions imaginaires qui sont l'apanage de son héros Pascalet. Nous redécouvrons ces aventures de l'ailleurs inaccessible dans la bouche de Bosco enfant :

> Je m'imaginais là-bas un pays merveilleux, et il m'en venait des envies merveilleuses de fuir, loin de la molle plaine, sur ces crêtes qui, à distance, semblaient des Alpes ou des Pyrénées. Mais, à huit ans, je n'avais pas encore franchi la Durance, qui me séparait de cet autre monde plus brillant, plus sec et plus exaltant que le nôtre, du moins à ce qu'en disait

[1] Le Petit Berger Béranger et son chien risque-tout tiennent un rôle primordial dans *Bargabot*, mais aussi dans *Antonin*, où ils font une brève apparition la nuit où l'enfant et Bénichat se perdent sous la tempête de neige, à la Noël. Béranger est, souvenons-nous, issu du premier récit de Bosco dédié à l'enfance : *L'Habitant de Sivergues* (1935). Car l'habitant des hauteurs c'est lui, petit vieillard pauvre et mystérieux qui hante les rives de la Durance en songeant à son pays d'enfance, perdu « là-haut ». Béranger, l'habitant de Sivergues, dans son errance en terre plane, tisse finement le lien entre le pôle magnétique de la haute montagne dont il est issu et l'horizontalité elle aussi vertigineuse de la grande rivière. Il est également une des rares figures d'hommes à laquelle Pascalet se lie en raison justement de son attachement à l'enfance perdue. Conteur hors pair lorsqu'il destine son récit à l'enfant, le Petit Berger fait, à ce titre, facilement songer à Bosco lui-même, toujours penché, même vieillissant, sur l'ailleurs et l'autrefois de l'enfance.

[2] *Ibid.*, p.119.

[3] En écho à ces pourvoyeurs de songe qui parcourent le premier volet des *Souvenirs*, le second volet, *Le Chemin de Monclar*, présente « la mère Freingotte », grande lectrice de Balzac dont elle prête les ouvrages à Bosco et dont il est dit qu' « elle contait admirablement. Tout ce qu'elle avait vu, fait, entendu, appris, subi, souffert, traversé, gagné, perdu, entrepris, lâché, rompu, sauvé quand même, en soixante-dix ans d'existence, vous laissait pantois ». (p.89) On notera, après une telle assertion, que la mère Freingotte n'est pas seulement une grande lettrée, c'est une figure de conteuse *autobiographe* qui, nous dit-on plus loin, mêle à ses « innombrables aventures » des « personnages pittoresques » (p.92). La mère de Bosco ira jusqu'à affirmer : « Votre vie, c'est un vrai roman… » (p.93) !

> mon désir. Et comment l'aurais-je franchie ?... Ce désir me hantait pourtant et c'est à lui que je dus de connaître cette rivière où, selon ma pensée, venaient finir sur notre rive les jardins du paradis[1].

On ne saurait mieux référentialiser le petit Pascalet comme avatar de Bosco lui-même et, par un effet de symétrie, le texte se poursuit en fictionnalisant Bosco lorsque l'auteur dit justement « je est un autre »[2] : « J'ai dit comment je pus, étant peu surveillé, m'échapper et atteindre un jour les bords de la rivière »[3].

L'appel de note qui suit ce commentaire invite à relire *L'Enfant et la rivière* comme un autre pan de l'autobiographie en cours ! Bosco suppose – sans doute avec raison – que les lecteurs de son autobiographie sont également lecteurs de son œuvre romanesque, et joue ainsi à déplacer ou à effacer les frontière entre biographie et fiction. Car pareille assertion fictionnalise Bosco que l'on lit un instant comme un personnage de roman, et référentialise Pascalet que la lecture de *L'Enfant et la rivière* avait pourtant invité à appréhender comme un être de papier. L'auteur s'engouffre alors dans la faille ainsi percée dans ce grand mur qui, par principe, devrait séparer le réel de l'imaginaire. Pour Bosco cependant, et son lecteur le sait inévitablement, il n'est de réel que l'imaginaire.

Et si nous évoquions à l'instant le Petit Berger Béranger comme pourvoyeur de songes que l'enfant fabuliste prolonge, le voici qui fait retour dans le souvenir bosquien aux côtés de Bargabot sur la rivière de l'enfance rêvée :

> Mais, sauf deux personnages étranges qui y vivaient, chacun à part, ces rivages étaient inhabités. L'un était Bargabot, *le* braconnier. L'autre, Béranger, un vieux pâtre, qui ne gardait là aucun mouton, mais vivait seul avec son chien dans une hutte en pierres sèches. Comme à Bargabot, je lui dois beaucoup de beaux souvenirs. Tant l'un que l'autre ne se montrait guère. Mais ils étaient là, *quelque part*, et je le savais. Ils savaient, aussi, car ils savaient tout, que je venais tout seul regarder la rivière[4].

Ce passage, typique du *souvenir* d'une rêverie, nous intéresse vivement en cela qu'il convoque et condense plusieurs aspects centraux de la fiction bosquienne : on y retrouve un décor inhabité prêt à être repeuplé par le narrateur, ainsi qu'un personnel typiquement imaginaire et largement invisible à tout autre qu'à l'enfant. Bargabot y est présenté comme un

[1] *Un Oubli moins profond*, p.134.
[2] Pour reprendre la belle image rimbaldienne.
[3] *Ibid.*, p.134.
[4] *Ibid.*, p.135. C'est nous qui soulignons.

personnage-type, *le* braconnier. Au demeurant, il n'en existe pas d'autre dans la fiction bosquienne, mis à part Balandran[1], cousin et avatar de ce Bargabot de l'enfance[2]. Béranger, quant à lui, est un berger sans troupeau, ou la métaphore incarnée du grand âge et de ses « jamais plus ». Invisibles, ces deux adjuvants du conte peuplent ce *quelque part* que l'enfant lui-même n'habite que du regard. Territoire du songe bosquien, la rivière abrite les personnages de la fiction enfantine. Bosco poursuit en ce sens, en rappelant les pouvoirs « magiques » que les fictions du cycle de Pascalet avaient accordés à ces personnages dont l'apparition et la disparition ont si bien nourri notre étude :

> [Bargabot], toujours en silence et l'œil soupçonneux, s'éloignait vers d'autres taillis de roseaux, où il disparaissait sans que fût froissée une feuille en me laissant stupéfait et ravi de son passage. C'était le braconnier fantôme[3].

Le Verbe créateur qui fit naître à la « vie » tant de chimériques visages est à nouveau à l'œuvre puisque Bosco raconte :

> J'ai placé au milieu de mes vieux souvenirs leurs deux noms où sont attachées leurs âmes disparues. Lorsque je les prononce, ces âmes sortent de l'oubli et je les vois encore dans la forme de ces figures qui vivaient et erraient au bord de la rivière, au temps où j'y errais moi-même, enfant solitaire que hantaient les eaux, qu'attiraient au-delà des eaux les collines[4]…

On parle bien ici de figures et d'âmes extirpées des limbes par la force évocatrice de leur nom, force littéraire qui, dans de nombreux récits, fit de Bargabot et de Béranger de ces « vivants sans entrailles »[5] qui habitent un texte. Bosco prend garde de maintenir une rêverie du double en évoquant clairement la similitude de leurs postures en ce lieu : eux comme lui « hantent » un décor de rêverie. En réveillant, par l'écriture, ces êtres de papier, Bosco s'avance

[1] Dans *Malicroix*. Cependant Balandran, certes bon braconnier, est avant tout à rapprocher des figures de bergers qui parcourent l'œuvre bosquienne. Il est d'ailleurs en charge du troupeau toujours invisible de Cornélius dont hérite Martial. En cela encore il se rapproche de Béranger, le petit berger sans troupeau. Le rôle de « passeur des deux mondes » des bergers Anselme, Arnaviel, Barjavel, Béranger et Balandran fait l'objet du très beau texte de Christian Morzewski, « Passeurs des deux mondes : les bergers chez Henri Bosco », *Cahiers du C.R.E.M.E.I.L.* n°14, 1997, p.132 à 148.

[2] On peut également songer à Firmin, premier braconnier de l'œuvre bosquienne, qui vient également accompagner la renaissance d'un personnage justement nommé René, dans *Le Sanglier*. Ce texte, au demeurant, préfigure *L'Âne Culotte* en esquissant une monture enchantée et une fillette mystérieuse, mais reste à distance du cycle de Pascalet qui offre tant d'échos aux *Souvenirs*. Martial, Balandran et leur aventure sur les eaux du fleuve sont indéniablement jumelés aux personnels de *L'Enfant et la rivière*. C'est pourquoi, finalement, il n'existe qu'une seule figure de braconnier, affublée d'hétéronymes au même titre que les fillettes de l'œuvre.

[3] *Un Oubli moins profond*, p.136.

[4] *Ibid.*, p.136.

[5] Selon la formule de Paul Valéry.

inéluctablement vers un aveu de fiction que ses *Souvenirs* ont déjà largement amorcé, en même temps qu'il ouvre les portes de son atelier : on y rencontre à la fois les sources autobiographiques de son inspiration en même temps que leur mise en fiction. En narrant ce qui fut toujours une fiction pour le lecteur, l'auteur dévoile également ce qui réellement sera ; son devenir-écrivain. Le rôle de la fiction passée, qui est ici dévoilée et reconnue, appelle une transformation future :

> J'ai conservé en moi ces eaux et ces collines. Je n'ai guère d'efforts à faire pour m'y retrouver, non tel que je suis devenu, mais tel que j'étais aux jours les plus émouvants d'une enfance qui dut suppléer par les songes à la monotonie d'une vie inégale aux désirs, aux chaleurs du sang, au besoin d'espérance[1].

Et si l'auteur évoque ce passé, sans nostalgie ni regret, c'est pour, dit-il : « me découvrir tel que je suis, puisque je l'étais bien plus clairement à cet âge tendre, où ce qui sera aspire de toutes ses forces à devenir »[2].

Nous touchons ici au point névralgique de l'autobiographie qui raconte presque nécessairement le « devenir- écrivain » d'un homme que tout lecteur sait être un romancier. Ces extraits sont au demeurant tirés d'un chapitre qui retrace « une étrange population »[3] composée d'« artistes »[4] auxquels se mêle très légitimement l'enfant fabuliste. Le processus autobiographique est bien alors une quête de la quintessence de soi que la maturation a, paradoxalement, délitée. L'attitude bosquienne fait de l'enfance, d'ailleurs, un âge d'or au sens plus subtil de « clarté de soi ».

Le devenir littéraire de l'enfant Bosco ne saurait s'écrire sans la scène théâtrale qui a si bien parcouru l'œuvre bosquienne, entre les marionnettes de Savinien[5] ou de Sylvius[6], le théâtre de Noël des Caraques[7] ou les malles pleines de vêtements fanés de Tante Martine[8]. Ce sont désormais les costumes inhabités de Peppino que Bosco et ses camarades d'enfance revêtent pour mieux rêver. Il s'agit d'une scène et d'un théâtre de l'absence que les enfants ramènent à

[1] *Ibid.*, p.136.
[2] *Ibid.*, p.137.
[3] Selon le titre du chapitre qui débute à la page 95 et qui présente les acrobates Rapidos, le clown triste « Tête de mort » et son fils, entre autres *personnages*.
[4] *Ibid.*, p.137. Bosco termine sa rêverie sur le devenir-écrivain en indiquant au lecteur qu'il s'apprête à « quitter les artistes ».
[5] Dans *L'Enfant et la rivière*.
[6] Dans *Sylvius*, Gallimard, 1949.
[7] Dans *Hyacinthe*.
[8] Dans tous les récits qui rencontrent ce personnage.

la vie en animant les vieilles « défroques »[1] d'*Othello* ou des *Huguenots*. Irrité sans doute de voir les enfants se parer de costumes sans jouer la comédie, Peppino sort finalement de sa léthargie – acteur sans théâtre comme Béranger est un berger sans troupeau, il est aussi « naphtaliné »[2] que ses costumes inhabités ! – et revient un instant à la vie en *jouant* la mort, pour son public enfantin. Sa transformation théâtrale dans la figure de l'*autre* fascine Bosco qui raconte :

> Ce n'était pas la voix de Peppino. C'était celle d'un autre. Et cette voix étrange qui venait d'ailleurs, cette voix sans timbres, nous l'entendîmes quand elle dit :
> - C'est bien ça, je faisais un rêve […] *Je rêvais, je crois, que j'étais Peppino*[3]...

L'acteur, qui renaît pour mourir, pleure de vraies larmes qu'il transmet en héritage à l'enfant fasciné[4], et s'écroule en déclamant : « - Ah ! je le sens, c'est le poids du monde… »[5] Au demeurant, qui, sinon l'auteur des *Souvenirs*, rêve ici qu'il était Bosco ?

Il faut attendre le chapitre central des « Nocturnes… »[6] pour qu'entre en scène la figure paternelle du conteur et, intrinsèquement, la force d'héritage qu'elle contient[7]. L'enfant et le père partagent initialement un goût pour la nuit et ses mystères, et se plaisent à écouter son chant. Il s'agit d'abord de l'intrigante figure d'un chien, au demeurant invisible, dont la famille Bosco écoute la nuit la « voix s'éloign[er] aux confins du monde »[8]. Le père de Bosco évoque alors plusieurs hypothèses à propos de ce mystérieux personnage, et l'enfant accorde plus de crédit aux fabulations qui proposent la venue d'un « cheval fantôme »[9] contre qui ce chien lointain protégerait sa maison. Fort de ces mystères, l'enfant raconte « [se] repli[er] sur [sa] propre imagination pour évoquer la vie nocturne »[10], mais cette imagination tournée vers le monde invisible est largement nourrie par les contes paternels qui débutent ici avec le Babáou, figure provençale proche de l'ogre et dont on use dans les contes pour effrayer les enfants :

---

[1] *Un Oubli moins profond*, p.145.
[2] *Ibid.*, p.143.
[3] *Ibid.*, p.154. C'est nous qui soulignons. Cette scène des *Souvenirs* est centrale pour notre étude en ce qu'elle fait, *par le jeu des masques*, jaillir la figure de l'*autre*, qui peuplera l'œuvre à venir.
[4] Bosco déclare « je sens encore sur mes joues couler des larmes » (p.154), dans un curieux et touchant effet de miroir.
[5] *Ibid.*, p.155.
[6] *Ibid.*, p.159.
[7] « Ce père qui fait surgir de l'ombre, par la magie du verbe, des mondes imaginaires, est un authentique créateur de mythes : " Mon père avait le don d'inventer : il me l'a légué ". », explique Claude Girault dans son article « L'Ombre du père chez Henri Bosco », actes du colloque « Rêver l'enfance », *Cahiers Robinson* n°4, *op. cit.*, p.57.
[8] *Un Oubli moins profond*, p.164.
[9] *Ibid.*, p.164.
[10] *Ibid.*, p.165.

« - Quelquefois on rencontre *Babáou* du côté des « Roustigues »… Il se promène… »[1], raconte le père à l'enfant. Et Bosco de poursuivre :

> Cette idée me faisait frémir de plaisir et de peur, mais je me taisais. Car je savais que mon silence allait prolonger la conversation. Je cachais sagement mes sentiments. Mais ma mère jamais n'arrivait à cacher les siens. Ainsi sa crainte de Babáou était-elle visible. Après l'avoir excitée par malice, mon père, par bonté, en apaisait les effets redoutables, car ma mère eût pu nous claquemurer, portes et fenêtres, pour se protéger de cet innocent vagabond nocturne[2]…

Le texte amorce ici la transmission des récits qui s'instaure entre le père et l'enfant. Mais ces récits fantastiques, s'ils procurent du plaisir à Bosco et donc forgent son goût, ne sont pas au centre de l'intérêt que l'enfant portera aux mots du père. On ne s'étonnera pas que les *Souvenirs* retardent la narration des souvenirs à demi-imaginaires du père qui, seul aux côtés de son fils insomniaque, fictionnalisera son passé pour faire rêver le jeune Henri. Mais Bosco use encore de détours et diffère la mise en scène de cette filiation. Pour l'heure, le texte raconte comment le récit fictif circule entre, justement, les êtres de cette demi-fiction. Pour en savoir plus sur le Babáou, l'enfant a en effet l'idée de s'en remettre au savoir de Béranger, le « berger de Sivergues ». Or cette circonvolution autour du père-conteur permet à Bosco d'évoquer un trait étonnant qu'il partage – en tant que romancier autobiographe – avec le Petit Berger dont il dit :

> […] on n'arrivait pas à savoir si ce qu'il tirait était du souvenir, ou un rêve de ce souvenir. Comme il racontait quelquefois d'étranges choses, on se disait qu'il inventait, et on le croyait naturellement quand il en racontait de tout à fait banales. Or, on le sut plus tard, les étranges événements qu'il se rappelait étaient bien de vrais souvenirs, et les banalités, des bribes, des déchets de mauvais rêves[3]…

Toute la poétique bosquienne, et plus encore sa poétique autobiographique, repose sur un tel procédé de souvenirs et de rêves de souvenirs, qui tend à inverser les valeurs du banal et de l'extraordinaire. La fiction du Babáou rencontre et nourrit donc inévitablement la narration du « réel » puisque, finalement, l'enfant assure que ce fantôme imaginaire faisait, par ses plaintes nocturnes, « revivre Barboche »[4] :

[1] *Ibid.*, p.166.
[2] *Ibid.*, p.167.
[3] *Ibid.*, p.169.
[4] *Ibid.*, p.170.

> Il le faisait si bien que souvent je pensais que c'était non plus l'homme fou, mais le chien sage et tendre qui errait à travers les champs, où il n'y avait plus maintenant que son Ombre, si les chiens ont une ombre[1]…

Et cette Ombre qui mêle Babáou à Barboche devient pour l'enfant un « personnage […] décoratif »[2] et plus encore « un ami »[3] ouvertement imaginaire qui « [le] rassurait quelque peu… »[4] La brève évocation du Babáou, personnage initié par le père et repris par l'enfant, n'est finalement qu'une esquisse du grand rôle paternel à venir, celui qui sera confirmé dans le chapitre final justement nommé « Un romancier… »[5]. Cependant cette ébauche du père-conteur bâtit la structure à retardement de ce premier volet des *Souvenirs*, et nourrit notre étude du compagnonnage imaginaire et du devenir-écrivain. Avant de retrouver le pouvoir magique des mots du père, nous suivons Bosco à travers « la révélation de l'amour »[6] et de la littérature – ou de l'amour de la littérature. Cette révélation a lieu lorsque l'auteur, nous dit-on, est âgé de « huit ans »[7], et l'on ne sera pas étonné de voir se dresser une véritable scène théâtrale, appelée à faire jouer des figures féminines masquées :

> À cet âge une telle révélation n'est évidemment pas ce qu'elle serait à quinze ou seize ans, si tant est que, pour les garçons, il y ait des révélations de l'amour si tardives… L'amour prend pour se révéler des décors, des acteurs, des paroles, des gestes, *j'allais dire des masques*, qui varient justement avec les âges où sa présence tout à coup se manifeste[8].

Bosco enfant assiste donc au « spectacle que vous donnent, à leur insu, deux adolescents amoureux »[9], en même temps qu'il découvre avec un plaisir qui devient vite une passion montante le texte de *Paul et Virginie*[10]. L'auteur prend alors soin de préciser que la découverte de l'amour et des Lettres eut lieu lors des vacances d'été, au Lourmarin où, nous dit-on « nous sommes au pays des sources »[11]. Pays chauffé par le soleil des étés bosquiens, et nourri en profondeur par ses sources d'eau secrète, le lieu est évidemment désert, à l'exception de la maison des Lauzes que l'enfant et sa mère visitent chaque semaine. En ce lieu, « deux grands-

[1] *Ibid.*, p.170.
[2] *Ibid.*, p.170.
[3] *Ibid.*, p.170.
[4] *Ibid.*, p.170.
[5] *Ibid.*, p.337.
[6] *Ibid.*, p.209.
[7] *Ibid.*, p.209.
[8] *Ibid.*, p.209. C'est nous qui soulignons.
[9] *Ibid.*, p.210.
[10] Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, 1788.
[11] *Un Oubli moins profond*, p.210.

parents restés seuls avaient élevé [une] orpheline, qui se prénommait Cyprienne »[1] et que personne, finalement, ne *voit* jamais[2]. On est là, assurément, en territoire bosquien. « Madame Segou », leur hôte, se plaît à narrer – en fait à romancer ? – le goût de sa petite-fille invisible pour la littérature de Musset, *Les Nuits*, et *Paul et Virginie*, qu' « en ce moment, Cyprienne a en main »[3]. L'acte même de lecture se dédouble alors puisqu'en l'absence de la jeune fille, Madame Segou et ses hôtes lisent le roman de Bernardin de Saint-Pierre[4]. Il y a déjà dans ce procédé une forme d'écho[5] que l'aventure amoureuse et secrète de Cyprienne viendra compléter, prolonger. Bosco rend alors compte de l'importance et de l'envoûtement de cette rencontre avec le texte littéraire en affirmant :

> Ô inoubliable lecture !... Car c'est alors que Mme Segou prenait nettement l'avantage sur M. Segou. C'est alors que le bric-à-brac mirifique de ce bricoleur s'effaçait pour céder la place à la voix, aux paroles, aux évocations, qui faisaient de Mme Segou, à mes yeux, une sorte d'enchanteresse[6].

« J'étais transporté »[7], assure l'enfant ébahi. Les personnages du roman se mêlent alors, et c'est inévitable, au personnel bosquien lorsque l'enfant comprend :

> Il me semble, lorsque j'y pense, que ces deux personnages (Paul et Virginie, veux-je dire) en avaient oublié un troisième, qui était Cyprienne. Et pourtant *Paul et Virginie* était son livre préféré[8]…

On ne saurait mieux réduire en poussière le mur qui sépare le réel de la fiction. Aussi le récit de Bosco va-t-il dépasser cette symbolique et désormais inexistante frontière en assistant au spectacle de l'amour impossible de Cyprienne. Lui-même devenant acteur de cette romance, elle-même tirée d'un livre, en brisant, pourrait-on dire, le quatrième mur. En apprenant que

---

[1] *Ibid.*, p.219.
[2] Outre que la fillette se cache, l'enfant Bosco relève son immatérialité jusque dans l'absence d'image familiale : « on ne la voyait pas, et pas même en photographie, dans un cadre, sur la tablette du piano, comme il eût semblé naturel qu'on l'y montrât, ainsi que cela doit se faire, et se fait toujours, quand on est de ce monde où le portrait familial est indispensable à l'expression des sentiments dont on veut affirmer, en public, l'existence et l'affectueuse solidité » (p.238).
[3] *Ibid.*, p.234.
[4] « Non seulement le narrateur bosquien n'est-il jamais seul quand il écrit, mais il est aussi rarement seul quand il lit. L'écriture et la lecture, qui ne sont que l'endroit et l'envers d'un même processus, appellent, dans le récit bosquien, l'apparition d'un double », précise très justement Sandra Beckett dans son ouvrage *Voies et voix narratives dans l'œuvre romanesque de Henri Bosco*, *op.cit.*, à la page 157.
[5] Le texte bosquien contenant lui-même les extraits du roman que lisent les femmes et l'enfant.
[6] *Un Oubli moins profond*, p.234.
[7] *Ibid.*, p.235.
[8] *Ibid.*, p.237. En précisant qu'il nomme personnages les figures de Paul et de Virginie, Bosco s'amuse avec son lecteur en rappelant finement que tous les êtres de son autobiographie pourraient bien être lus, eux aussi, comme des personnages de fiction.

Cyprienne reste invisible en raison de son goût pour l'isolement, tout en haut d'un cyprès[1], l'enfant se met en quête du personnage manquant de *Paul et Virginie*. Or, « Il n'y avait pas un cyprès, mais deux à l'entrée de ce bois »[2]. L'enfant fabuliste en puissance va donc proposer le récit d'un récit, ou la première forme de réécriture bosquienne ! Ce qui compte alors le plus, dit l'enfant, c'est « ce que j'éprouvais en imaginant cette fille tout à la pointe du cyprès en train de lire au milieu des oiseaux »[3]. La figure féminine immatérielle et mystérieuse, entourée de nombreux oiseaux tropicaux[4] qui appartiennent, au même titre que la jeune fille, à ces « îles lointaines »[5], rappelle assez bien l'insaisissable Hyacinthe, rencontrée sur « l'autre rive », figure matricielle de tant de récits bosquiens. Inévitablement, la figure féminine – ou son masque – tourne à l'obsession, à la « hantise »[6] pour l'enfant qui précise :

> À tous moments je croyais voir passer son ombre sur la terrasse, devant la fenêtre, mais ce n'était jamais son ombre, dont cependant on se fût contenté, faute de mieux. Et d'ailleurs avait-elle une ombre[7] ?

Le cheminement des *Souvenirs* emprunte fortement les sentes de la rêverie du cycle de Hyacinthe. Est-ce pour assurer au lecteur de l'œuvre la référentialité de ses personnages, ou pour l'entraîner à nouveau dans une fiction qui ne saurait finir, pas même par l'*encrage* autobiographique ? L'écho et le dédoublement qu'offre déjà cette première rencontre avec la littérature, lue à haute voix et refictionnalisée, permet également à l'enfant-auditeur de se dédoubler dans la figure – au demeurant imaginaire, au même titre que Paul et Virginie – de Cyprienne, avec qui il partage ce même goût, ce même plaisir littéraire : « Voilà sûrement un plaisir qu'a dû, comme moi, éprouver Cyprienne... »[8], rêve l'enfant Bosco.

L'enfant désire ardemment voir Cyprienne, en vertu même de son invisibilité, et « se demandait si un charme ne la rendait pas invisible »[9]. Il s'attache profondément à la figure de l'absente, comme tant de personnages bosquiens travaillés par la *libido sciendi*. Comme elle, bientôt, l'enfant Bosco se trouve « libre, d'aller, de venir, de grimper aux arbres, de courir au

[1] La jeune fille est bien ainsi une figure venue de « là-haut », comme tant de fillettes bosquiennes !
[2] *Ibid.*, p.238.
[3] *Ibid.*, p.240.
[4] Bosco l'imagine entourée non pas de martinets, d'hirondelles ou de tourterelles mais de perroquets, perruches, oiseaux mouches, cacatois et colibris. (p.240.)
[5] *Ibid.*, p.240
[6] *Ibid.*, p.241.
[7] *Ibid.*, p.241. On notera ici que Bosco pose exactement la même question concernant Barboche, quelques pages auparavant (p.170), associant ainsi ces deux êtres dans un processus de compagnonnage imaginaire avec l'enfant.
[8] *Ibid.*, p.241.
[9] *Ibid.*, p.243.

bois, d'apparaître, de disparaître »[1]. Curieuse symétrie d'avec le personnage de Cyprienne. Le guet dans des fourrés qui lui déchirent les jambes[2], topos bosquien par excellence, conduira l'enfant à découvrir Cyprienne sous le feuillage. Frappé par la « masse brûlante »[3] du soleil qui vibre dans l'air de toutes les enfances bosquiennes, l'enfant caché en oublie « le désir et l'attente qui [l'] avaient attiré sous sa puissance et [le] maintenaient derrière un buisson, pour voir ce qu'était la mystérieuse habitante d'un cyprès perdu dans la solitude »[4]. Bosco réécrit alors la scène primitive à laquelle l'enfant assiste, fasciné, en donnant à la réunion des cimes des deux cyprès une tournure éminemment sexuelle. Car les deux arbres tendent à se réunir et se mettent en mouvement pour y parvenir, devant l'enfant effaré[5]. Nous en citons de longs passages pour rendre à l'événement sa beauté et son importance car, que nous dit-il sinon que l'enfant, lorsqu'il entre dans la fiction, cherche immanquablement le secret des origines et le mystère féminin ? Cet aspect ne manquera pas de faire longuement écho à notre analyse du compagnonnage imaginaire, si profondément lié au « roman familial ».

> […] l'ampleur de cette cadence avait beau grandir et la pointe mouvante se rapprocher toujours de l'autre pointe, elle n'arrivait pas à la toucher. […] Ainsi les deux cimes qui se balançaient allaient-elles l'une vers l'autre et, sans cesse se rapprochant, par moments, elles s'effleuraient, puis l'élasticité des hautes branches les ramenaient aussitôt en arrière, jusqu'au moment où, portées par un double élan plus enthousiaste, elles se joignirent, et l'une dans l'autre s'immobilisèrent, à soixante pieds au-dessus du sol. Ce qui me stupéfia. Je faillis crier, appeler au secours… Pourquoi ?... Mystère… Devant moi, seul témoin de ce spectacle étrange, les deux arbres n'en faisaient plus qu'un par la cime[6] […]

Les branches ainsi « enlacées »[7] provoquent chez l'enfant un sentiment mystérieux et sacrilège avec lequel, évidemment, Bosco joue. Seul témoin de cette « vision extraordinaire »[8],

[1] *Ibid.*, p.243.
[2] « J'en descendis les joues en feu, les jambes déchirées, pour retomber sur le chemin », raconte Bosco p.245. Il s'agit bien là d'une réécriture, toujours présente dans l'univers bosquien, des écorchures, ou *blessures* d'enfance.
[3] *Ibid.*, p.247.
[4] *Ibid.*, p.247.
[5] *Le Chemin de Monclar* proposera une nouvelle « scène primitive » symbolisée par les grandes unions de la nature avec, cette fois, « un mariage sacré entre le fleuve et la rivière » auquel le jeune garçon s'interdit d'assister. Saisi d'une « terreur religieuse », l'enfant prend la fuite « sans avoir vu s'unir le fleuve et la rivière, dont j'avais rêvé de les contempler au moment de cet acte, j'avais eu un tel sentiment de ce mystère qu'il était ensuite inutile d'y porter les yeux […] » (p.131.) La rencontre entre le désir de voir et l'interdit qui entoure ce mystère a, dit Bosco, la capacité « d'ébranler en nous des secrets que nous possédons » (p.131).
[6] *Un Oubli moins profond*, p.248-249.
[7] *Ibid.*, p.249.
[8] *Ibid.*, p.250.

l'enfant Bosco raconte longuement la peur primitive et profonde liée à pareille incompréhensible découverte.

> J'eus peur… Non pas d'une peur qui glace le sang ou l'affole, mais d'une peur secrète, d'une peur grave, respectable, d'une peur où aucun danger ne menace, mais où l'on devine qu'on est en présence de ce que l'on n'avait jamais rencontré jusqu'alors, et qui cache encore son nom, peut-être redoutable[1]…

Voici donc une source profonde de l'intarissable mystère féminin, dans l'imaginaire bosquien. La scène est saisissante et s'achève finalement sur une autre forme de « curiosité » car le père de Bosco, lui, semble connaître le secret de « deux cyprès »[2]. La mère se fâche devant pareilles suppositions et accuse son mari d'avoir « l'esprit bien mal tourné »[3]. Ce que l'enfant comprend, néanmoins, c'est que la figure paternelle détient les secrets de la scène primitive, revisitée par les « deux cyprès ». Les paroles du père hantent dès lors l'enfant qui veut *voir* et *savoir*, c'est-à-dire se hisser à la place du père. Pour ce faire, il faut que l'enfant spectateur se fasse acteur. Et le voici qui *joue son rôle* dans la romance de Cyprienne en troublant le duo d'amoureux, en désirant se substituer à l'amoureux secret des cyprès. Aussi impose-t-il une triangulation du désir, qui viendra briser l'harmonie des deux cyprès rebaptisés « Paul » et « Virginie »[4], dans leur chair, c'est-à-dire dans leurs écorces que l'amour a percé au couteau. Cyprienne a remarqué l'intrusion de l'enfant voyeur, et accroche un panneau à son arbre qui indique « Reste chez toi tu n'es qu'un sot »[5]. Or l'enfant Bosco, désormais acteur, déplace le panneau sur l'arbre de « Paul » qui se trouve alors chassé de cette triangulation amoureuse. L'enfant qui croit remporter ainsi une victoire se trouve finalement coupable – c'est la logique de tous les récits bosquiens – et découvre avec tristesse que suite à son effraction secrète, le duo d'amoureux n'est plus, et Cyprienne, l'amour et la littérature ont ensemble disparu :

> « J'ai envoyé Cyprienne à Mézargues, chez nos cousins Gastel, annonce Mme Segou. Et elle a emporté son livre… »[6]

Comme dans tout récit bosquien, le geste sacrilège entraîne la chute, et la perte du double imaginaire. « C'est de ta faute »[7], conclut inévitablement l'enfant Bosco. Le texte des *Souvenirs*

[1] *Ibid.*, p.250.
[2] *Ibid.*, p.251.
[3] *Ibid.*, p.251.
[4] La scène où l'enfant découvre les gravures dans le tronc des cyprès se situe aux pages 253 et 254.
[5] *Ibid.*, p.255.
[6] *Ibid.*, p.256.
[7] *Ibid.*, p.256.

a si bien rejoint la fiction bosquienne qu'il nous invite à une nouvelle lecture du dédoublement, où les personnages bosquiens – Pascalet, Constantin, et l'enfant Bosco lui-même – dédoublent la figure de l'auteur.

Nous avançons rapidement au sein d'*Un Oubli moins profond* pour nous rendre directement au chapitre « du côté de mon père »[1] qui met fin à la partie consacrée aux « Familles »[2], c'est-à-dire au rappel des deux sangs qui nourrissent Bosco, à la manière de son héros Martial de Mégremut. Ce chapitre dédié au « côté du père » s'ouvre avec l'éminent personnage de Tante Martine, « cousine lointaine élevée au rang de tante »[3], figure bien connue de l'enchantement du monde et de sa *lecture*, au sens de décodage, de compréhension secrète. Avec Tante Martine, la fiction envahit le réel jusque dans ces proverbes, chers à l'auteur et qui, bien que prétendument populaires, n'appartiennent au fond qu'à Tante Martine. La vieille dame chérie est en effet bien souvent l'inventeur de ses propres proverbes, remplaçant ainsi un discours commun par une création intime qui porte le masque d'une sagesse populaire ! C'est par Tante Martine que l'on entre, si l'on peut dire, dans la demeure paternelle et que monte finalement sur scène le petit Bosco romancier. « À l'âge de sept ans »[4], l'enfant trouve son premier lecteur – le cousin Maccario de Marseille –, qui propulse l'enfant au rang des romanciers en herbe. Bosco qui s'apprête, à la fin de ces *Souvenirs*, à raconter la naissance de sa vocation d'écrivain, prend le temps de rappeler la saison bosquienne de l'enfance et l'importance des lieux du songe, avant d'entreprendre le dévoilement d' « Un romancier… » qu'enfant il était déjà :

> Voilà ce que fut pour moi, enfant, la ville de Marseille. Un peu de soleil pendant quelques temps, chaque année, sur cette solitaire enfance. […] Or, ces lieux où j'ai vécu, où je devais vivre bien longtemps encore, m'avaient ouvert déjà les premières portes des songes, celles qu'on ne referme plus, une fois qu'elles ont cédé aux poussées des vents et des eaux courantes, et que déjà sont venues sur le seuil ces figures mystérieuses qu'une mélancolie naturelle, et naissante, à son insu, a appelées[5].

Le songe est de longue date un *territoire d'enfance* en même temps qu'une source de l'écriture bosquienne. L'écrivain, qui a patiemment voyagé d'une image d'enfance à une autre,

[1] *Ibid.*, p.303.
[2] *Ibid.*, p.279.
[3] *Ibid.*, p.303.
[4] *Ibid.*, p.334-335.
[5] *Ibid.*, p.336.

ouvre définitivement les portes de son atelier en inaugurant « Un romancier… » par ces mots, en eux-mêmes magiques : « J'ai écrit mon premier roman à l'âge de sept ans »[1].

À cet âge, dit-il, « les mots [ont] l'air de tomber du nid »[2], de ce nid qui les a convoqués ! Le B-A BA de l'apprentissage de la lecture et de l'écriture, enseigné par sa mère, opère un « miracle »[3] qui n'était pas appelé à s'éteindre : « Dès lors, le sortilège est entre vos mains »[4] confie Bosco. Si l'auteur des *Souvenirs* se plaît à narrer ses débuts littéraires, ce n'est pas par fanfaronnade – ou pas seulement ! – mais plutôt pour différencier deux rapports certes contigus mais distincts à la création : le plus jeune âge est, semble-t-il, le temps de la « vraie » invention, spontanée, liée à un état particulier qu'est l'enfance, tandis que l'âge adulte est celui de la *fabrication* :

> Ai-je tort de croire qu'à cet âge-là seulement on comprend, on retient, on pense, on sent, on invente ?... Plus tard, au mieux, on réfléchit. Je veux dire que, dans un miroir, on revoit ce qu'on a appris tout enfant sans même s'en apercevoir. Mais ce miroir n'est qu'un outil, un outil insensible, où l'on capte quelques reflets, alors que, devant les yeux de l'enfant, vivait jadis largement l'univers, source naturelle de tous ces reflets, qui peu à peu s'atténuent, puis s'effacent[5]…

On touche ici à cette forme d'âge d'or de l'enfance qui est celui de la clarté de soi et du monde, dont l'écrivain, plus tard, ne tirerait plus que les reflets ternis par un *outil* de création[6]. On ne s'étonnera pas que dans une telle entreprise d'écriture et de réécriture de soi, l'outil imaginé soit un miroir. Et si la figure maternelle s'impose dans l'apprentissage de la lecture et de l'écriture, qu'il faut « mettre à l'ouvrage »[7], c'est immédiatement vers « l'admiration filiale »[8] envers le père que le texte se tourne. Pour son fils, l'homme a construit un pupitre merveilleux, un « chef-d'œuvre entre les pupitres »[9] dit l'enfant, pour que le garçon y apprenne ses leçons. Bien trop « sacré »[10], l'objet demeure longtemps intouchable mais lorsque

[1] *Ibid.*, p.339.
[2] *Ibid.*, p.339.
[3] *Ibid.*, p.340.
[4] *Ibid.*, p.340.
[5] *Ibid.*, p.347.
[6] Pour Michel Suffran, l'auteur des *Souvenirs* « est devenu cet inventeur de songes qui compose toute [son] œuvre, elle-même n'étant qu'un songe toujours inachevé et sans cesse repris. […] C'est l'enfance qui, pour l'écrivain, constitue le véritable enfantement, la seule fécondante mise au monde… *Le reste est affaire de « métier »*. » C'est nous qui soulignons. « L'enfance inspiratrice chez Henri Bosco et François Mauriac » des *Cahiers Robinson* numéro 4 « Rêver l'enfance » *op.cit*. p.272-273.
[7] *Un Oubli moins profond*, p.349.
[8] *Ibid.*, p.350.
[9] *Ibid.*, p.350.
[10] *Ibid.*, p.351.

finalement l'enfant s'y installe, c'est pour y écrire son premier roman. On comprend alors qu'un premier geste sacrilège, ou le dépassement d'un interdit religieux, se situe à l'origine de la vocation littéraire. La scène de cette éclosion romanesque[1] a de quoi retenir notre attention, tant elle recoupe les phénomènes à l'œuvre dans la création de compagnons imaginaires chez Antonin, par exemple. L'enfant voit donc son superbe pupitre être un jour installé devant la grande « canisse »[2] également construite par le père – créateur d'un monde et de ses frontières – pour interdire l'accès de la terrasse aux chiens vagabonds :

> « Œuvre solide, épaisse, infranchissable, qui tenait tête au vent, qui offrait aux regards une muraille sans fissure. »[3]

Face à cette frontière sans défaut, ce « fameux rempart »[4] qui érige symboliquement le père en figure protectrice et inévitablement en obstacle à franchir, l'enfant s'installe et tire de son pupitre un cahier d'écolier, cahier d'avance, « cahier pour rien »[5], un « cahier sans destination »[6] précise encore l'auteur qui décrit là une page blanche par excellence ! Le devenir-écrivain n'attendait que cet obstacle et la virginité d'une page à écrire pour laisser émerger sa nature :

> Du jour où j'établis mon petit pupitre, le dos tourné à la maison, le nez presque contre les roseaux, je découvris un trait curieux de ma nature. […] ce moi découvrit soudain, un beau jour, devant la « canisse » dressée par mon père, ce que peut suggérer à l'âme un obstacle qui oblige l'œil, privé de vastes horizons, à se retourner vers elle, à s'y replier, et à y porter ce même regard habitué aux grandes étendues… Regard qui d'abord ne voit rien et qui, placé devant ce vide, cherche à y revoir ce qu'il a aimé dans ce pays réel dont l'obstacle le prive. […] c'est-à-dire ces] horizons étrangement colorés, revêtus d'une autre lumière, et situés plus loin, infiniment plus loin, peut-être ailleurs… Mystérieux pays inconnu, et connu pourtant, qui désormais fondu à l'autre en restera inséparable. Double du vrai pays, qui peut-être est plus vrai encore, et qui serait comme son propre songe[7].

---

[1] Philippe Gasparini relève aussi la particularité du personnage rêveur narrant son « devenir-écrivain » en précisant l'inévitable glissement vers la fiction que recèle ce type de procédé : « Le « rêveur incompris » est engagé dans un processus de formation, d'apprentissage, d'éclosion. Son identité d'écrivain s'élabore au fil du texte. Or, […] la reconstitution d'une construction identitaire glisse facilement vers la fiction. Tous les épisodes situés entre le désir d'écrire et la professionnalisation effective forme la trame d'une légende dorée dont rien ne garantit la véracité. Le héros confie au lecteur son désir d'écrire […] » *op.cit.* p.58.
[2] Une canisse est mur de roseaux tressés.
[3] *Un Oubli moins profond*, p.353.
[4] *Ibid.*, p.356.
[5] *Ibid.*, p.352.
[6] *Ibid.*, p.352.
[7] *Ibid.*, p.356-357.

Quatre belles pages décrivent encore l'importance de cette « canisse » paternelle, « image immobile »[1] qui le poussa à « inventer »[2] ce qu'il « voyai[t] sans le voir »[3], à adjoindre au monde clos l'immensité d'un pays imaginaire désormais inséparable du réel. Bosco parle bien ici de dédoublement, et non de rupture, de continuité ou de contiguïté qui fait de l'imaginaire et du réel les deux faces d'une même pièce. Il s'agit pour l'enfant littéralement emmuré comme put l'être son double de papier, Antonin, de « couvrir ce vide, d'inventer quelque chose qui secrètement ressemblât à ces songes dont je faisais mes plaisirs d'habitude »[4]. Or il y a là, pour notre étude, un élément central puisque l'on sait désormais l'enfant Bosco habitué à des songes de compagnonnages fictifs qui ont pu le lier à un Barboche imaginaire, à un braconnier fantôme ou à un petit berger sans troupeau[5]. Dans l'optique qui est la nôtre, Bosco décrit ici le glissement qui retient désormais toute notre attention ; la transformation de la fiction intime du double en fiction littéraire. Et Bosco d'ajouter :

> « Or, ces songes naturellement tournaient la plupart du temps au récit. Je me racontais surtout des histoires. C'était mon goût. »[6]

Un goût reçu en héritage de la figure paternelle qui s'impose enfin dans toute son importance, après tant de détours, comme tiré justement de l'infranchissable « canisse » :

> Et sans doute ne faut-il pas s'en étonner, car je le tenais de mon père. […] J'eus cette chance d'avoir eu un père qui savait conter, mais en inventant ses histoires. Seulement il ne les

[1] *Ibid.*, p.359.
[2] *Ibid.*, p.359.
[3] *Ibid.*, p.359.
[4] *Ibid.*, p.359. On est si proche ici du récit *Antonin* que Bosco explicitera quelques pages plus tard « Ailleurs et tristement (je l'ai raconté quelque part), il m'est arrivé d'explorer, et avec profit, un obstacle d'une autre nature, qui me cachait, hélas ! un jardin d'où j'étais exclu. Il s'agissait d'un mur, d'un vrai mur, gris, humide, lépreux, qui bouchait le fond d'une impasse. Mais je m'en tirai avec lui – qui était lamentable – aussi bien qu'avec ma « canisse » qui, elle, offrait en soi de petites merveilles […] » (p.373-374). L'analyse que nous avons fournie de cette scène centrale d'*Antonin* montrait un enfant symboliquement écrivain, où gratter le mur de l'impasse rappelait l'attitude de l'écrivain, qui gratte, lui aussi, la page blanche et le palimpseste. Bosco dit lui-même avoir tiré les mêmes bénéfices du mur de l'impasse que de la « canisse », or ce bénéfice n'est autre que l'écriture du premier roman de l'auteur ! À ce titre, les deux personnages de Pascalet et d'Antonin se parent d'un trait autobiographique majeur : « S'il est un trait biographique du personnage qui autorise, à lui seul, son identification avec l'auteur, c'est l'activité d'écrivain. Cette identification professionnelle présente l'avantage de ne nécessiter aucun recours au paratexte : écrivain, l'auteur l'est, incontestablement, son livre l'atteste. S'il attribue cette manie à son héros, il signale *ipso facto*, par le moyen le plus simple et le plus efficace, un point commun entre eux ; il instaure un effet de miroir qui va structurer leur relation, donc déterminer l'appréciation générique du texte par le lecteur ». Gasparini, *op.cit.*, p.52. Il s'agit alors d'une réflexion, dans les deux sens du terme, sur le métier d'écrivain. Bosco utilise ici cette mise en relation du mur d'Antonin et de la « canisse » paternelle à des fins autoréférentielles.
[5] On songe ici au *Petit Prince* de Saint-Exupéry et, dans leur processus d'apprivoisement réciproque, on imagine facilement Béranger demander à l'enfant le dessin d'un mouton.
[6] *Un Oubli moins profond*, p.359.

contait que pour moi. Jamais je n'ai vu mon père en train d'inventer ou de répéter un récit devant qui que ce fût, soit chez nous, soit ailleurs, même pour des amis[1].

L'amour filial, et l'admiration d'un fils pour son père indiquent également, dans ces quelques lignes, une forme de compagnonnage intime – et non pas tout à fait imaginaire – qui permet à l'enfant de s'approprier la figure paternelle et de jouir seul de ses faveurs, quasiment tenues pour secrètes. Un lien unique et dissimulé les unit et, sauf à croire Bosco sur parole, personne ne peut alors certifier du rôle central et secret du père dans la formation du fils. L'enfant Bosco se refuse au sommeil et s'agite tant et si bien qu'il *convoque*, immanquablement, la figure du père dans la chambre d'enfant.

« C'est alors que venait mon père… »[2], et, poursuit-il, « Il venait sans rien dire. Il s'installait dans un vieux fauteuil, un voltaire, juste sous la fenêtre, de profil et dans l'ombre. Et il accordait sa guitare » dont il ne tirait qu'une plainte étouffée :

> « La plus modeste et la plus profonde des plaintes, celle que j'entends quelquefois en moi, et que j'aime et qui m'attendrit parce qu'elle me vient de mon père. »[3]

On remarque à travers ces quelques lignes certains points communs qui relient le père-conteur à d'autres figures imaginaires qui comme lui apparaissent et disparaissent en silence auprès de l'enfant, et si souvent à la nuit tombée. L'accord de guitare précède d'ailleurs la voix du père, ce père tout à coup si mystérieux et qui ne porte le masque de conteur que pour un fils excessivement imaginatif. Bien sûr, nous ne cherchons pas ici à démêler le vrai du faux dans les *Souvenirs* de Bosco – expérience absurde de la lecture bosquienne ! –, mais à emprunter les ponts entre fiction et réalité que l'auteur bâtit et multiplie à mesure qu'il *s'écrit*. À mesure qu'il *s'écrit*, justement, nous comprenons plus finement que Bosco ne peut plus raconter que la vie qu'il eut en songe, et c'est bien *lui* qui la rêva. Aussi est-ce, de ce point de vue non-académique, absolument autobiographique. Bosco ne dit plus à son lecteur – s'il l'a jamais dit – « bienvenue dans ma vie », mais « bienvenue dans mon songe, qui fut ma vie ».

Dans un effet de miroir saisissant, Bosco vient désormais reconnaître l'héritage paternel – fût-il fictif – en faisant de son père un véritable double à l'écrivain que lui-même est devenu ; toute la poétique bosquienne se tient, en puissance, dans la structure et les racines du conte paternel :

---

[1] *Ibid.*, p.359.
[2] *Ibid.*, p.362.
[3] *Ibid.*, p.363.

> […] les contes que faisait mon père au chevet de mon lit pour me préparer au sommeil, ce n'était pas des histoires connues, *Cendrillon*, *Riquet à la Houppe* […]. Non ! mais de longues et pastorales aventures que devant moi il inventait, et qu'il inventait chaque soir, sur ce ton si particulier que prend malgré soi le récit quand on y parle de ses souvenirs… Or, rien dans la vie de mon père ne semblait s'accorder avec les personnages, les événements, les pays qu'il évoquait alors et dont il exprimait la nostalgie. Qu'il en fût hanté, cela est certain, car chaque soir et pendant des semaines, des mois, il ne faisait que dérouler la même histoire, épisode par épisode, sans jamais d'une année à l'autre la recommencer en se répétant[1].

Et si Bosco dédouble ici son propre geste narratif au miroir de la geste paternelle, il invite également son lecteur à se situer dans la même posture de suspension de l'incrédulité que lui en affirmant :

> […] je croyais dur comme fer à ces récits où tout, en effet, semblait vrai tellement tout y était merveilleux. Or, il me fallait du vrai et du merveilleux… […] Et moi, ah ! où étais-je ? sinon dans ce monde où tout est si vrai qu'on y croit, mais serait d'ailleurs incroyable si tout n'était pas inventé[2]…

Au demeurant, on parle bien désormais de *récit* de souvenirs, qu'il s'agisse du conte paternel – vrai dans sa fictionnalité même – ou de la poétique autobiographique de Bosco. Le devenir-écrivain que narrent ces *Souvenirs* s'ancre – ou s'encre – désormais dans la continuité de la voix paternelle où Bosco-romancier se transforme en écho du père-conteur[3] :

> […] depuis la disparition de mon père, au lieu de l'avoir pour conteur, je n'ai plus que moi-même. Et alors !... Car j'ai bien essayé de continuer. Lui parti, je n'ai pu me passer de ces fables qui m'étaient devenues tellement nécessaires. Le pli que j'ai pris à cet âge m'a si bien marqué, si profondément, que je le porte encore. J'ai voulu remplacer auprès de moi

[1] *Ibid.*, p.365.
[2] *Ibid.*, p.368 et 370.
[3] L'article intitulé « L'Ombre du père chez Henri Bosco » permet à Claude Girault de livrer les secrets de la filiation lyrique entre Louis Bosco et son fils. Louis Bosco disparaît en 1927 alors que Bosco débute sa carrière de romancier. Cette disparition choque l'auteur qui fait inscrire sur la tombe paternel une épitaphe très significative et prophétique – Bosco n'a pas encore d'œuvre derrière lui, au moment du décès de son père : « […] j'ai donné mon fils aux douces Muses qui avec sa mère pieuse a apporté cette offrande à l'ombre de son père ». Claude Girault précise alors « C'est peut-être en approfondissant les formes de ce don que se dévoilera la nature du lien qui unit le père au génie créateur du fils : sans doute une Ombre par son absence dans la fiction romanesque, mais à l'origine de l'œuvre, un prodigieux inspirateur, une figure d'Orphée. » Actes du colloque « Rêver l'enfance », *Cahiers Robinson* n°4, *op. cit.*, p.35.

> mon père. Or, dans les récits que j'ai faits depuis lors, ne vous semble-t-il pas qu'on entende comme un écho lointain de cette voix qui me fut chère et qui par moi seul parle encore[1] ?

Après l'aveu d'un si profond héritage, et d'une œuvre de continuateur, Bosco feint de s'être laissé emporter « à la dérive »[2], loin de ce « dessein »[3] premier qui était de conter, justement, « comment et pourquoi, à sept ans, j'ai écrit mon petit roman. Le premier en date. »[4] Feinte dérive, évidemment, puisque les *Souvenirs* viennent de postuler le double héritage paternel qui fit de Bosco un écrivain : l'infranchissable « canisse » dressée comme un territoire de songe à bâtir, qui donna à l'enfant « la passion de cet au-delà »[5], et la voix du conteur intime que Bosco a d'abord intégrée puis suppléée. Le pupitre – lui aussi paternel – est venu « soutenir une précoce vocation »[6] en figurant encore le rôle du père dans l'orientation du fils.

La mise en abîme de l'héritage paternel de la fiction atteint son paroxysme lorsque Bosco raconte que « par derrière notre "canisse" »[7] se présentait chaque semaine le petit berger Béranger, qui fascine et hante l'enfant[8] en raison de deux aspects imbriqués de son personnage : d'une part « l'ancienne vie de pâtre »[9] de ce vieil homme qui le rend pareil, aux yeux de l'enfant, à « ces hommes merveilleux dont mon père dans ses récits me contait les travaux, les vertus, les fatigues et la fabuleuse existence »[10]. Béranger, à ce titre, apparaît comme un personnage-type des contes paternels, et s'apparente alors à une fiction partagée par le père et le fils, comme Pascalet et Tante Martine ont pu par ailleurs partager la fiction de Gatzo. D'autre part Béranger,

---

[1] *Un Oubli moins profond*, p.370-371. Dans le second volet des *Souvenirs*, *Le Chemin de Monclar*, Bosco, âgé alors de quatorze ans, raconte avoir dû suppléer à la voix paternelle avant même le décès de son père : « à quatorze ans, mes parents pensaient que j'étais désormais trop grand pour écouter des histoires de troupeaux, de chiens, de bergers… Je le croyais comme eux, et pourtant quand, tout seul, j'ouvrais de grands yeux noirs dans le noir de ma chambre, je ne pouvais m'empêcher d'entendre (mais en moi) cette voix argentine de mon père […] Je ne l'avais pas oublié. Je ne l'ai jamais oublié. […] Je n'avais plus de ressources qu'en moi. » (p.126.)
De même que l'auteur avait, à l'aube des *Souvenirs*, postulé sa propre personne comme seul destinataire du texte, le remplacement de la figure du père le pousse à nouveau ici à être le seul destinataire de la fiction, en y cherchant le bénéfice de la fonction cathartique. Voici comment Philippe Gasparini décrit ce phénomène : « Le Romantisme a ensuite promu un troisième destinataire du texte : l'auteur lui-même. L'idée que le texte a essentiellement pour fonction d'exprimer, de révéler et de soulager les tensions intimes de l'écrivain court de Rousseau au Surréalisme. La psychanalyse l'a accréditée en autorisant une lecture symptomatique des textes. Dans cette perspective, le créateur devient le premier bénéficiaire de la fonction cathartique de sa propre parole ». *op.cit.*, p.335. En remplaçant auprès de lui son père, Bosco-conteur et *continuateur* est finalement en train de prolonger son « roman familial ».
[2] *Un Oubli moins profond*, p.371.
[3] *Ibid.*, p.371.
[4] *Ibid.*, p.371.
[5] *Ibid.*, p.374-375.
[6] *Ibid.*, p.371.
[7] *Ibid.*, p.375.
[8] Bosco précise en bas de page « Si je reparle ici de Béranger, c'est que je ne peux faire autrement. Il m'a hanté toujours et il me hante encore. » (p.375.)
[9] *Ibid.*, p.379.
[10] *Ibid.*, p.379.

qui est lui-même un personnage de conteur, tiendrait peut-être, c'est là la supposition de l'enfant Bosco, toutes ses connaissances « de son propre père qui, dans sa jeunesse, avait mené dure vie dans les Alpes, du côté de Saorge, et qui même, plus jeune, avait dû s'enfuir dans les bois, seul, misérable, avec sa mère »[1]. Béranger aurait hérité de son père la connaissance d'une vie narrée, et raconte à son tour une vie qui, au demeurant, tient tout du conte merveilleux avec sa gaste forêt et sa fuite hors du monde ! Inévitablement, alors, lorsque « Béranger était parti »[2], l'enfant s'empare d'une fiction qui lui vient de ses pères symboliques[3] comme de ses pairs conteurs et dit-il :

> […] il m'en venait un extraordinaire désir de *participer* en quelque façon à ces voyages, ces aventures, qui ne se pouvaient vivre, je le savais bien, qu'au-delà de ces roseaux secs[4] […]

Or, bien sûr, « la seule ressource qui [lui] fût permise était de rêver seulement à ce qu'il [lui] était impossible de faire »[5] et pour donner « un corps, une âme, une vie réelle à ce qu'inventait [son] désir… »[6], le pouvoir magique des mots écrits devait venir compléter la magie des « sons »[7] qui, « musicalement »[8] avait jusqu'alors dit et redit le songe.

> « C'est alors que me vint, un lundi matin, devant la « canisse », l'idée de l'écrire. »[9]

Pour *participer* au songe, l'enfant comprend bien vite qu'il lui faut s'y inclure. Bosco confirme ici l'hypothèse autoréférentielle de tous ses récits d'enfance après avoir largement insinué la fictionnalité de sa propre autobiographie. Le voici qui précise donc, à l'aube de l'écriture très précoce de ce qui sera *L'Enfant et la rivière* :

---

[1] *Ibid.*, p.380.
[2] *Ibid.*, p.381.
[3] « Que le berger apparaisse ici comme le double diurne du père, ou que celui-ci apparaisse comme le subrogé du berger, cela ne fait aucun doute et l'enfant qui ne s'y trompe pas les associe tous deux, pères et pâtres, dans le même amour et la même admiration nostalgique […] », précise Christian Morzewski dans son article « Passeurs des deux mondes : les bergers chez Henri Bosco », *Cahiers du C.R.E.M.E.I.L*, *op. cit.*, p.134. Pourvoyeurs de contes, le père et le pâtre sont les mystagogues de l'écrivain en herbe, ils transmettent à l'enfant ébloui le don de conter, le don de la fiction.
[4] *Ibid.*, p.381. C'est nous qui soulignons.
[5] *Ibid.*, p.382.
[6] *Ibid.*, p.382.
[7] *Ibid.*, p.382.
[8] *Ibid.*, p.382.
[9] *Ibid.*, p.383. Un souvenir d'une telle précision – « c'était un lundi » – peut d'abord faire sourire, un demi-siècle après l'événement. Bosco s'en joue et ne résiste pas au clin d'œil biblique en faisant de ce lundi son « premier jour de création », ou le commencement de sa Genèse.

> Je devinais pourtant que si, par quelque biais, je ne me mêlais pas, moi, enfant de sept ans, à l'aventure imaginaire que je n'arrivais pas à imaginer dans ma faible tête, mon histoire ne naîtrait jamais[1].

L'enfant narrateur et écrivain prend donc « la tête de l'expédition »[2] qui ne peut plus le mener que sur les fascinantes « eaux dormantes »[3] de la rivière, c'est-à-dire devant le miroir bosquien[4]. Ce ravissement pour le miroir des eaux et son fabuleux pouvoir réflexif, capable de faire émerger l'*autre* en soi, lui vient, inévitablement, de son père qui jadis le conduisit en haut d'une digue afin de *voir* « toute la rivière »[5]. Alors que le premier volet des *Souvenirs* arrive bientôt à son terme, Bosco achève de tisser une trame dense et étroite qui dédouble l'image du père et du fils dans la fiction naissante de Gatzo et de Pascalet. Le texte de cette rêverie autobiographique ramène inéluctablement l'auteur à son récit-source, *L'Enfant et la rivière*, comme à la source même de son être-romancier. La promenade du père et du fils sur les rives de la Durance a finalement convoqué tout le personnel fictif bosquien, en faisant circuler devant l'enfant Bosco une caravane de mystérieux Caraques qui donne naissance à « un rêve, un rêve éveillé »[6]. Et Bosco de préciser :

> Et je fus hanté, dans les jours suivants, par cette vision où aux grands dangers mais aussi aux grandeurs de la rivière se mêlaient la menace et la puissance occulte des Caraques, voleurs d'enfants[7]…

---

[1] *Ibid.*, p.384. Au demeurant, le lecteur des *Souvenirs* est en droit de s'interroger ici : de quelle histoire parle l'auteur ? De la trame narrative de *L'Enfant et la rivière*, ou de l'histoire d'une vie, celle de Bosco écrivain ?
[2] *Ibid.*, p.386.
[3] *Ibid.*, p.387.
[4] L'auteur précise « j'avais trouvé le site magique d'où plus tard le sujet réel, les personnages significatifs et surtout le plus grand d'entre eux, la rivière, allaient naître » (p.392).
[5] *Ibid.*, p.387. La découverte de la rivière et son intronisation comme lieu central de la rêverie et donc de l'aventure est un *leitmotiv* si prégnant dans l'œuvre bosquienne qu'elle représente ce que Charles Mauron appela « métaphore obsédante ». Philippe Gasparini évoque le phénomène des motifs récurrents pour le lier à la question de la réception référentielle d'un texte : « Certaines scènes qui se constituent en motifs récurrents imposent au lecteur la certitude que l'œuvre entière s'est construite à partir d'expériences vécues. Comment ne pas observer, par exemple, que Claude Simon revient fatalement à une scène de déroute devant l'ennemi et à la description d'un cheval mort, qu'Hervé Guibert place la maladie eu centre de ses préoccupations […] etc. […] Toutes les œuvres romanesques jouent d'un petit nombre de ces thèmes que Charles Mauron appelait des « métaphores obsédantes » (*Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Corti, 1963). Mais il est évident que leur imputation à un seul personnage reparaissant et identifiable [pour nous Pascalet] rend ces *leitmotive* plus prégnants. Au lieu de se glisser dans la fiction à l'insu de l'auteur, ils sont expressément revendiqués par son porte-parole, le narrateur. Leur récurrence structure son discours. Le « mythe personnel », que Mauron recherchait dans l'inconscient des œuvres de Hugo, Mallarmé ou Baudelaire, se construit et s'exhibe méthodiquement dans celles de Miller, Simon ou Bernhard, pour ne citer qu'eux. Non qu'ils puissent, par l'écriture, nous donner accès à leur inconscient. Mais leurs personnages structurent leur passé, de livre en livre, avec tant d'obstination et de perspicacité qu'ils nous donnent l'impression d'être parvenus à se connaître intimement ». Philippe Gasparini, *op.cit.* p.99.
[6] *Un Oubli moins profond*, p.391.
[7] *Ibid.*, p.391.

En dépassant par l'imagination la « canisse » paternelle, « rempart des destins raisonnables »[1], l'enfant suit sa « pente naturelle »[2] et devient ce que toujours il fut. Aussi est-il en mesure d'affirmer : « J'avais mon sujet en main »[3]. Toute écriture bosquienne est si profondément nourrie des reflets de soi que les eaux dormantes de Pascalet et de Gatzo elles-mêmes finissent par « révéler le mystère de cette aventure d'enfance sortie des eaux, vécue sur les eaux, et cachée longtemps dans ces profondeurs de nous-même qui ressemblent à des eaux dormantes… »[4]

Écrire c'est toujours *s'écrire*, et « Ce qu'on doit être, on l'est »[5], assure Bosco en engageant son ultime chapitre, dédié aux « Annonces de la solitude »[6]. Et si Bosco a ouvert à son lecteur les portes de son atelier, c'est pour mieux affirmer que les songes « avaient ouvert la partie secrète dans laquelle [il] allai[t] faire [sa] vie »[7]. Aussi le récit de cette vie doit-il nécessairement, pour se rapprocher le plus finement du pacte autobiographique, faire paradoxalement acte de fiction.

Ce dernier chapitre dédié aux solitudes de l'enfance place Bosco seul dans une maison familiale désertée par les instances parentales[8], où l'animisme enfantin[9] s'empare d'un monde où « rien ne doit rester inanimé »[10]. L'auteur précise que marmite, moulin à café, bougeoir, chaufferette ou escabeau composent un « public […] tout yeux et tout oreilles »[11] pour l'enfant qui fabule seul. Or, voici que les *Souvenirs* rappellent à nouveau le lien profond qui unit la création de compagnons imaginaires au développement de récits littéraires : ici comme là, les

[1] *Ibid.*, p.391.
[2] *Ibid.*, p.391.
[3] *Ibid.*, p.391.
[4] *Ibid.*, p.392. Dans le second tome des *Souvenirs*, *Le Chemin de Monclar*, Bosco dédie un large premier tiers de son propos aux « Eaux », aux crues et aux inondations de son enfance. On retiendra surtout le miroir des eaux du quartier inondé et son rôle dramatique de « théâtre ». À la page 72, le voyage en barque des jeunes femmes Isabelle et Thérèse dresse « une scène » où des « personnages » voguent entre « drame » et « comédie » sur le miroir des eaux où « tout est spectacle ». Puis, à la page suivante, Bosco précise encore qu'en pareil décor, « les acteurs » de « ces scènes » « ne se déplaisent pas à y jouer un rôle » (*Le Chemin de Monclar*, p.73).
[5] *Un Oubli moins profond*, p.397.
[6] *Ibid.*, p.395.
[7] *Ibid.*, p.397.
[8] Ainsi qu'il en va dans le récit *Pascalet*.
[9] Selon Piaget, qui s'inspire de Freud, *animisme* (système de pensée qui considère que la nature est animée), *artificialisme* (croyance selon laquelle toutes choses auraient été produites artificiellement, c'est-à-dire par l'homme et pour l'homme), *participation* (rapport pensé comme naturel entre des êtres et des choses tout à fait distincts) et *magie* ont en commun la même base de confusion du moi et du monde, et se retrouvent dans la pensée enfantine au stade de l'intelligence symbolique ou pré-opératoire, qu'il situe de deux à huit ans environ. *La Représentation du monde chez l'enfant*.
[10] *Un Oubli moins profond*, p.398.
[11] *Ibid.*, p.405.

vivants sans entrailles prennent leur indépendance, et vivent de cette vie si réelle que l'enfant avait d'abord tirée de lui-même.

> Et bientôt ce qu'on a créé de vivant avec tant d'objets matériels subsiste par soi-même et ne semble plus emprunter à votre imagination, ni à vos désirs, une vie dont pourtant vous les aviez doués, mais qui, peut-être leur venait d'ailleurs, à travers votre propre besoin de créatures[1]…

Nous voici donc revenus au « désir de la créature » qui sous-tend tout récit bosquien tourné vers l'enfance et qui compose le noyau dur de chaque narrateur enfantin, toujours dédoublé dans la « créature » qu'est l'*autre* en soi !

L'épilogue d'*Un Oubli moins profond* vient poser ce même « point final »[2] nécessaire et commun à « tous les récits »[3], dont ces souvenirs font immanquablement partie. Et comment clore le *récit* d'une vie faite de fictions si ce n'est en rappelant les « sept livres qui, seuls, me restent aujourd'hui de mes parents »[4] ? Le texte des *Souvenirs* retrace bien, à la manière bosquienne, la continuation d'une quête transmise en héritage à un héros de papier que l'autobiographe est finalement devenu, aux côté de ses pairs.

2. Figures d'enfants dans les *Souvenirs*, du camarade au compagnon imaginaire.

Le second tome des *Souvenirs*, intitulé *Le Chemin de Monclar*[5], semble élargir la portée du regard de l'enfant. Légèrement plus âgé, Bosco est alors face à un *theatrum mundi* plus vaste qui ne se contente plus des personnages de la cellule familiale. On y rencontre Julie et son mari, famille d'accueil du jeune garçon au moment des grandes crues du fleuve, mais aussi la totalité des personnages pittoresques qui circulent sur les eaux dormantes du quartier de Monclar, quartier qui fut longuement maintenu sous l'eau suite aux inondations. Filles chastes ou délurées voyagent en barque et tour à tour nourrissent l'imagination de Bosco, aiguisant sa curiosité et sa compréhension du monde. Lorsque les eaux se retirent, le texte s'achemine vers les « dames Mathilde »[6] qui accueillent la mère et l'enfant dans la grande demeure des « Tilleuls », au cœur d'un parc fascinant. « La Pagode »[7], d'abord envisagée comme la demeure

[1] *Ibid.*, p.406. Cet animisme où d'abord tout semble doué de vie se concentre plus tardivement sur les objets les plus « animés », comme peut l'être la flamme d'une lampe qui, pour Bosco, incarne « l'être de la lampe », ou comme la pendule qui offre elle aussi un « mouvement qui exprime la vie » (p.408-409).
[2] *Ibid.*, p.415.
[3] *Ibid.*, p.415.
[4] *Ibid.*, p.415.
[5] *Le Chemin de Monclar*, « NRF » 1962.
[6] Chapitre qui débute à la page 135.
[7] Chapitre qui débute à la page 176.

de tous les vices, présente également le notaire du village et sa concubine à l'enfant resté largement spectateur du monde adulte. Le lecteur du *Chemin de Monclar* retrouve un bref instant M. Maillet et découvre quelques professeurs de collège. Cependant, ce personnel bosquien élargi semble exclure les enfants qui auraient pu entourer le jeune Bosco. L'auteur reste donc fortement isolé, au centre d'un spectacle parfois insaisissable, que propose à ses yeux ébahis le monde adulte auquel il n'est pas ou peu invité à participer. C'est pourquoi ce second volet des *Souvenirs* retiendra assez peu notre attention, sauf à le voir mentionné dans plusieurs notes pour les échos qu'il propose avec *Un Oubli moins profond*. À l'inverse, le troisième et dernier volet, intitulé *Le Jardin des Trinitaires*, regorge de figures enfantines qui entourent Bosco, âgé de quatre à quatorze ans. L'enfant n'est plus seulement spectateur et interagit avec nombre de figures enfantines, souvent féminines, parfois masculines, qui incarnent de « vrais » camarades d'enfance en même temps qu'ils président à la naissance de compagnons imaginaires. Le deuil de nombreuses figures enfantines guidera également nos pas, pour comprendre les ponts que les *Souvenirs*, « entre autobiographie et fiction »[1], bâtissent entre la camaraderie et le compagnonnage imaginaire.

Le « Liminaire » que propose Bosco en inaugurant *Le Jardin des Trinitaires* s'inscrit dans la continuité d'une écriture autobiographique *souple* où la chronologie, bien sûr, ne s'attachera pas à suivre la logique stricte des mémoires et où les « souvenirs, somme toute, […] sont des *histoires* de cœur… »[2]. Ici comme dans les précédents volets des *Souvenirs*, la remembrance s'attache à retrouver une clarté de soi à travers ce que l'on était bien mieux enfant qu'adulte. « Et alors, pour nous éclairer sur ce que nous sommes, que voyons-nous monter vers nous sinon ce que nous fûmes ? »[3], explique l'auteur avant de reprendre ses travaux là où justement s'achevait le premier « acte » des *Souvenirs* ; sur l'évocation de la « créature-bouteille »[4] - ou celle d'un simple pot en terre cuite - et sur l' « observation des objets devenus vivants »[5] dans l'entourage matériel de l'enfant de huit ans[6]. Cependant cet animisme enfantin que Bosco décrivait déjà longuement avec, par exemple, « l'être de la lampe », se trouve ici amplifié d'un dédoublement : l'enfant y exprime son intérêt pour l'ombre que produit et dont s'entoure toute chose, une ombre qui brise la solitude de l'objet et assure justement son

[1] En référence au titre du colloque *Les « Souvenirs » d'Henri Bosco : entre autobiographie et fiction*, LIRCES Narratologie n°11, L'Harmattan, 2012, dont les textes ont été réunis par Alain Tassel.
[2] *Le Jardin des Trinitaires*, « NRF », 1966. C'est nous qui soulignons.
[3] *Ibid.*, p.16.
[4] *Ibid.*, p.20.
[5] *Ibid.*, p.21.
[6] *Ibid.*, p.19.

animation, sa vie. « […] cet objet n'est jamais seul et […] c'est seulement son ombre qui l'anime »[1], comprend le jeune observateur qui désire alors vivement voir « l'ombre sans le pot »[2], ou l'âme sans la chair[3]. Or, étonnamment, c'est le pot, le corps, qui aurait, pour l'enfant, « créé cette figure tellement plus vivante et plus mystérieuse »[4], pour s'entourer, se donner un surplus de vie, et finalement, n'être jamais seul. On retrouve ici les principes de la création de compagnons imaginaires où lorsqu'un « être » est double, c'est qu'il s'est dédoublé, et qu'il est animé par une force extérieure qu'il a pourtant tirée de lui-même.

> Il n'est pas d'ombre, même prosaïque à l'excès, qui ne contienne un sortilège capable de nous faire perdre la raison. Une ombre est une ombre, et d'où qu'elle vienne, elle acquiert, dès qu'elle apparaît, une puissance de mystère, une possibilité de fascination qui trouble les esprits sensibles aux échos, aux reflets, aux images insaisissables[5].

En reprenant la plume autobiographique, Bosco amorce déjà la si riche thématique du double, et ce n'est pas en vain que ce chapitre liminaire s'intitule « Des ombre, des reflets… »[6]. La mère de Bosco, lui enseignant le catéchisme, prévient l'enfant que l'on peut perdre son âme. Bosco n'est pas long à s'imaginer que, comme le pot de terre, il pourrait s'en trouver « abandonné »[7].

> […] si, par malheur, je perdais mon âme, cet événement allait se produire, le soir, devant le lit où j'entrerais tout seul, l'âme refusant de m'y suivre […] Or, plus d'un fois, il m'avait semblé que, cet abandon décidé, l'âme se retirait discrètement[8] […]

Abandon aussi soudain que « sournois »[9] pour l'enfant qui imagine son âme le délaisser pour rejoindre d'autres « êtres singuliers qui vivent la nuit ».[10] Finalement, et « par bonté d'âme »[11] justement, l'âme de l'enfant revient toujours habiter son hôte : « Ainsi dormait en moi, rêvait, s'éveillait, allait et venait cette *créature* présente qui avait élu domicile dans ce petit corps »[12]

---

[1] *Ibid.*, p.24.
[2] *Ibid.*, p.24.
[3] « C'est une âme, et le pot est un corps… » (p.25).
[4] *Ibid.*, p.24.
[5] *Ibid.*, p.25.
[6] *Ibid.*, p.17.
[7] « je me demandais si mon ombre à moi n'était pas, elle aussi, mon âme » (p.27).
[8] *Ibid.*, p.26.
[9] *Ibid.*, p.26.
[10] *Ibid.*, p.26.
[11] *Ibid.*, p.26.
[12] *Ibid.*, p.26-27. C'est nous qui soulignons.

Curieuse et touchante façon de s'imaginer, à huit ans, être intrinsèquement double. Ce voisinage de l'âme avec un corps dont elle partage et « affine »[1] les plaisirs octroie à l'enfant « comme un léger souvenir du Paradis terrestre »[2]. Compagnonnage extrêmement valorisant qui n'est pourtant pas sans évoquer, entre les lignes, l'inquiétude latente d'une existence sans âme et l'image, en filigrane, d'un être coquille-vide. On songe inévitablement à l'histoire de Hyacinthe, alors que justement Bosco s'engage dans la narration de l'aventure d'un homme abandonné par son ombre et devant à tout prix la retrouver pour « redevenir cette créature sensée qu'il n'était plus depuis la disparition de ce *double* »[3].

Ce premier reflet de soi, tiré de l'ombre par la lumière, fait figure de double originel pour l'enfant, avant qu'une construction symbolique et narrative laisse émerger un compagnonnage plus complexe, comme il en existe entre Pascalet et son double Gatzo :

> Ainsi je prêtais à mon ombre des pensées et des sentiments dont jusqu'alors je n'avais pas imaginé qu'ils pussent animer cette silhouette bizarre et changeante, qui n'avait jamais pris la parole pour me révéler qu'elle était une créature réelle[4]…

Dans ce processus qui semble présider à la création de futurs compagnons imaginaires, l'enfant fait finement remarquer un aspect du double qui a longuement retenu notre attention : la nécessaire prise de parole, le Verbe et son double écho, pour que la créature soit, et puisse « dire » qu'elle est. Le compagnonnage imaginaire tel que celui qui unit Pascalet à Gatzo, ou Antonin à Marie, a bien cela de plus complexe qu'il convoque, construit et alimente *la parole*, preuve suprême de la vie pour l'enfant.

La valorisante cohabitation de l'enfant et de l'Ombre permet à Bosco cette poétique assertion qui ne manque pas de rappeler le jumelage lui aussi très intime qui s'instaure entre songes et souvenirs :

> Je me flattais d'être le domicile d'un nuage brillant, agréable à voir et qui, dans le ciel – ce ciel que chacun porte en lui – se colorait suivant les lumières dont s'éclairent en nous les pays où vivent ces songes que deviennent nos souvenirs[5].

On ne pouvait mieux amorcer la double quête qui est la nôtre dans cette lecture des *Souvenirs* bosquiens : celle du compagnon imaginaire de l'enfant et celle de l'imperceptible

[1] *Ibid.*, p.27.
[2] *Ibid.*, p.27.
[3] *Ibid.*, p.28. C'est nous qui soulignons.
[4] *Ibid.*, p.29.
[5] *Ibid.*, p.29.

glissement dans la fictionnalisation de Bosco enfant, ou pour le dire autrement, celle de la quête bosquienne de l'enfance perdue qui continue à *s'écrire*.
L'auteur d'ailleurs ne tarde pas à ouvrir le champ des possibles avec ce premier dédoublement dans l'ombre, dans l'âme, et ajoute :

> Une fois qu'on s'est engagé dans ces chemins (et j'y entrai par la découverte des ombres), on y est entraîné fatalement à d'autres découvertes. On devient attentif à d'autres faits étranges, qui ne l'étaient pas jusqu'alors et qui tout à coup le deviennent, parce que l'on a inventé une âme à ce qui semblait ne pas en avoir[1].

Comme l'indiquait le titre de ce chapitre d'ouverture, de l'ombre on passe si bien au reflet, un double en entraînant un autre. Dans notre optique, le phénomène de compagnonnage imaginaire est amorcé, et si l'on comparait le premier lien entre Bosco et son ombre comme étant évocateur du compagnonnage fictif de Pascalet et Gatzo, voici que les reflets des eaux dormantes – dont on sait que Gatzo est l'enfant – viennent confirmer notre hypothèse. Voici l'enfant Bosco au miroir :

> Je m'adonnai donc aux reflets et aux charmes des eaux dormantes. Car il n'est rien comme elles pour doubler un corps d'une image qui le répète si fidèlement qu'on pourrait y croire[2].

Et si l'enfant assure « avoir l'air d'arriver du fond de ces retraites »[3] aquatiques, c'est-à-dire émerger, percer à la surface et peu à peu se reconnaître dans « ce visage encore flou »[4], le moindre souffle sur l'eau le rend pourtant méconnaissable. L'intérêt de tout reflet est bien sûr de s'y découvrir autre, ou d'y découvrir l'*Autre*. La fascination du miroir emporte toutes les pensées de l'enfant sur le chemin du songe, « jusqu'au point où le songe se substituait tellement à elle [la pensée] que je ne pensais que par lui »[5]. La prégnance du songe, et au demeurant du songe du double, est si présente à l'aube du *Jardin des Trinitaires* que l'on peut, sans forcer le texte, lire ce volet des *Souvenirs* comme une tentative – ou tentation – de biographie de l'autre en soi. L'autobiographe l'assume en jouant à « trahir son propos »[6] qui est de narrer sa « propre vie aux temps de son enfance »[7]. Bosco semble au contraire se situer plus proche d'une vérité de soi en empruntant à nouveau les sentes du rêve d'enfance. Il lui faut en effet rêver à nouveau pour se rapprocher de l'enfant qu'il était ; un enfant envahi par les songes protéiformes du

[1] *Ibid.*, p.31.
[2] *Ibid.*, p.32.
[3] *Ibid.*, p.32.
[4] *Ibid.*, p.32.
[5] *Ibid.*, p.33.
[6] *Ibid.*, p.34.
[7] *Ibid.*, p.34.

double, comme les pages suivantes se plaisent à le rappeler. Un processus de compagnonnage va en s'amplifiant et nous quittons alors l'animisme de l'univers familial, matériel, pour agrandir le champ des possibles et rencontrer d'autres « êtres étranges »[1], « massifs et inattendus »[2], mais également fictifs, fictionnalisés pour devenir « des sortes de bêtes »[3]. On est là face à une faculté enfantine, un don créateur :

> Mon aptitude à animer les choses ne s'exerçait plus sur les personnages connus de l'inoffensif mobilier familial, mais à l'improviste sur des corps puissants. Elle donnait vie maintenant à des masses ; elle me révélait d'autres créatures plus lourdes et plus inquiétantes que celle dont mes fantaisies utilisaient les formes pour inventer des personnages qui fussent en accord avec la solitude où je ne vivais que trop dans cette maison dont la vieille Gude, en l'absence des miens, n'était que l'insupportable fantôme[4].

L'enfant anime donc, par exemple, des « futaies colossales »[5]. Si nous détaillons ici l'expansion du phénomène d'élaboration de créatures, nous relevons aussi que, comme dans les fictions d'enfance bosquiennes, le jeune garçon précise la défaillance parentale – l'absence, l'abandon – et l'inexistence de figure maternante de remplacement, pour évoquer la naissance d'êtres de fiction qui ont, semble-t-il, besoin de ce terrain d'abandon pour naître et croître. Au fil des *Souvenirs,* Bosco duplique sciemment la posture de ses narrateurs pour en faire la sienne. On notera combien l'ouverture du *Jardin des Trinitaires*, comme l'ouverture des fictions de Pascalet, Constantin et Antonin, situe l'enfant dans un âge de fer et propose un glissement dans une posture rêveuse, qui inaugure un âge d'or imaginaire. Et Bosco de confirmer :

> J'ai perdu quelque peu ce don avec l'âge ; mais alors il vivait en moi dans sa primitive puissance. Quoi qu'on en pense, il me transfigurait. Ma vie n'était que médiocre, et rien de grand, de terrible et de tendre n'eût jamais éclairé ou terrifié une âme banale, la mienne, sans cette vie fictive[6].

Bosco parle bien de phénomène compensatoire de la fiction puisque ses fantaisies sont des « compensations à de trop fréquentes solitudes »[7]. Ce sont d'ailleurs les absences parentales qui permettent l'entrée en scène d'un homme « vieux »[8] et malsain, qui profite de l'isolement

[1] *Ibid.*, p.40.
[2] *Ibid.*, p.40.
[3] *Ibid.*, p.40.
[4] *Ibid.*, p.40.
[5] *Ibid.*, p.40.
[6] *Ibid.*, p.41.
[7] *Ibid.*, p.43.
[8] *Ibid.*, p.43.

de l'enfant pour le mettre sous terreur. « Abominablement inoubliable »[1], le souvenir de l'homme « répugnant »[2] qui « menace »[3] l'enfant, caché dans la cave de l'épicière, forme un point d'orgue à l'âge de fer bosquien qui, dans le geste autobiographique, est plus ouvertement violent et abusif que dans les fictions de Constantin. Nous citons Constantin en raison de la menace adulte, c'est-à-dire de la menace sexuelle, qui pèse plus ouvertement sur ce personnage enfantin soumis à l'obsédant désir de Cyprien que sur d'autres enfances, mieux protégées de la sphère sexuelle des adultes. Voici sans doute le pont secret qui relie finalement *L'Âne Culotte* à la trilogie des *Souvenirs*[4]. Bosco raconte – en laissant cependant planer un silence légitime – la terrible attitude de l'homme qui force l'enfant à regarder l'image d'une femme dénudée et impose le silence à l'enfant qui étouffe. « Et ça restera entre nous, un secret !... »[5]

> J'étais anxieux. Qu'allait-il m'arriver ? L'angoisse qui montait de mon cœur à ma gorge m'était inconnue et me faisait peur. L'oublierai-je jamais ? Non, sans doute, car je la ressens encore et j'étouffe presque comme j'étouffais[6].

Voici une « innocence intacte que venait de souiller un premier sacrilège »[7] précise Bosco qui dessine là le souvenir de sa propre chute[8], rappelant encore celle de Constantin exclu du Paradis par la lourde main de Cyprien. Se forme alors l'image d'une quête d'innocence perdue : « Que de temps, que de peines, que de douleurs plus tard pour en réhabiliter la grandeur !... »[9]

---

[1] *Ibid.*, p.45.
[2] *Ibid.*, p.45.
[3] *Ibid.*, p.46.
[4] L'intrusion violente de la sphère sexuelle adulte imposée à l'enfant est unique dans l'ensemble des *Souvenirs*. Néanmoins, et sans prétendre tirer du texte littéraire des confessions plus douloureuses qu'au demeurant l'auteur ne livre pas, ce traumatisme fait chez nous écho à un pan des études psychologiques menées par Majorie Taylor concernant les enfants abusés sexuellement : « Un autre type de traumatisme présent dans la vie de certains enfants est l'abus physique et sexuel aux mains d'un parent, d'un voisin ou d'un membre de la famille. Selon le Dr. Frank Putnam, directeur de l'Unité de Troubles Dissociatifs à l'Institut National de la Santé [des États-Unis, NdT], environ 89 pourcents des enfants subissant des abus sexuels possèdent un compagnon imaginaire. En conséquence, il apparaît que les enfants abusés se tournent fréquemment vers l'imaginaire comme élément de réponse aux difficultés de leur situation de vie. » Marjorie Taylor, *op.cit.*, p.81. L'abus sexuel est ici étudié en parallèle à la situation de deuil, autre traumatisme d'enfance largement déclencheur de compagnonnage imaginaire. Nous verrons par la suite que Bosco traverse également, et à plusieurs reprises, cette difficulté, avec la mort précoce et violente de trois de ses très jeunes amis.
[5] *Le Jardin des Trinitaires*, p.47.
[6] *Ibid.*, p.47.
[7] *Ibid.*, p.48.
[8] « Je n'avais ce jour-là qu'un sentiment obscur de cette déchéance, mais j'étais malheureux » précise Bosco à la page 48. On retrouve encore l'incompréhension et la violente peine qui furent celle de Constantin, symboliquement posté dans la même impasse émotionnelle que son créateur.
[9] *Ibid.*, p.48.

La menace qui pèse sur l'enfant Bosco promet un retour, et se renouvelle: « Nous nous reverrons »[1], assure le « sournois visiteur »[2]. Et l'écrivain dénonce alors la création involontaire d'un double, cette fois maléfique, qui vient menacer l'enfance. En quittant l'enfant sous terreur, le monstre laisse derrière lui une « ombre »[3], « son double »[4] qui bâtit immédiatement « un être assez réel pour être attentif à mon âme et la menacer… »[5], souligne encore Bosco.

Le lecteur de Bosco, sensible à pareille violence imposée à l'innocence, découvre alors un autre aspect des feux des étés bosquiens. Il s'agit cette fois de feu purificateur, pour l'enfant souillé, et impose une double valeur, une double lecture du temps suspendu des enfances bosquienne. Jaillissant hors de la cave de l'épicière « Pomme Reinette »[6] où le drame a eu lieu, l'enfant raconte :

> Je n'y tins plus, je courus au-dehors, j'allai vers l'été. Il brûlait merveilleusement. Tout était soumis à sa flamme, car depuis l'aube il avait étendu à chaque heure plus largement sur l'immense campagne une flamme immense qui la dévorait. Et maintenant, quoique sa vivante lumière commençât à se retirer vers l'ouest, du côté du Rhône, il avait conservé toute la puissance des feux d'une journée brûlante. Cette puissance bénéfique exaltait mon sang[7] […]

Le « vieux colporteur »[8] et sa « présence odieuse »[9] laissent l'enfant, malgré les feux d'un soleil purificateur, en proie à une « peur »[10] palpable, matérialisée par le « cadeau diabolique »[11] laissé aux mains de l'enfant ; le livret contenant la femme dénudée que l'homme a fait passer pour un « jouet »[12]. Ce « jouet » maintient l'enfant dans une situation de culpabilité dont il tente de se débarrasser, en rejetant l'objet du vice dans la haie qui entoure son jardin. C'est ici qu'il disparaît, qu'il retourne dans les limbes en permettant à Bosco de tourner le dos à ce douloureux souvenir. Les *Souvenirs* s'acheminent alors, et pour mieux sortir de l'ombre du « colporteur », vers l'âge d'or du Jardin des Maillet, de l'autre côté du fameux mur d'*Antonin*, où, à la différence du roman, l'enfant n'évoluera pas seul mais en compagnie de la petite « Rosalie »[13],

[1] *Ibid.*, p.49.
[2] *Ibid.*, p.49.
[3] *Ibid.*, p.49.
[4] *Ibid.*, p.49.
[5] *Ibid.*, p.49.
[6] *Ibid.*, p.49.
[7] *Ibid.*, p.50.
[8] *Ibid.*, p.59.
[9] *Ibid.*, p.56.
[10] *Ibid.*, p.56.
[11] *Ibid.*, p.59.
[12] *Ibid.*, p.59.
[13] Chapitre qui début à la page 67.

qui prête son nom à un long chapitre, évidemment central pour nous qui suivons l'enfant Bosco entre camarades d'enfance et compagnons imaginaires. La demeure des Maillet, comme par ailleurs celle des Tilleuls chez les « dames Mathilde », ou encore chez les « Segou », est un lieu socialement plus élevé où l'enfant est plus facilement qu'au Mas-du-Gage invité à lire. Rien de plus naturel puisqu'il n'y est pas question de labeur paysan. Monsieur Maillet, organiste, partage lui-même ses heures entre l'enseignement du piano et la lecture. Sa femme, Antoinette, fait déjà figure de tentatrice aux yeux d'Antonin, elle est ici ouvertement nommée « la Tentatrice »[1] par le jeune Bosco à qui elle propose une évasion secrète, de l'autre côté du mur, exactement comme le fit la petite Marie dans *Antonin* ! Antoinette Maillet veut en effet pénétrer le parc des Tilleuls en l'absence des « dames Mathilde » parties pour « les eaux »[2] :

> Tu ne crois pas qu'on pourrait entrer dans le parc en cachette ? propose Mme Maillet. Il doit bien y avoir un trou dans le mur, au fond, du côté des prairies, et sûrement tu le connais[3]…

Si l'on croit entendre la petite Marie à travers la voix d'Antoinette Maillet, ce n'est rien à côté de la réaction de Bosco enfant, qui emprunte au mot près la réaction de son jeune héros Antonin. Au demeurant, l'avertissement qui inaugurait le dernier volet des *Souvenirs* hissait le roman *Antonin* au rang de l'autobiographie « à peine romancée »[4]. On ne s'étonnera pas, en ce cas d'entendre Bosco-Antonin raconter :

> Cette proposition m'épouvanta. Qu'on me comprenne ! On voulait me faire commettre un sacrilège… Mais on me proposait aussi une aventure, et une aventure à deux, la plus exaltante de toute !... Et puis Mme Maillet avait un grand usage de la tentation. La nature l'avait douée d'une puissance de persuasion irrésistible. Le Malin lui-même avait dû y mettre la main délicatement[5].

De retour de cette promenade illicite en paradis, l'enfant apprend qu' « une fille de dix à douze ans appelée Rosalie »[6] rejoindrait la demeure Maillet pour quelque temps. Or, et le lecteur de Bosco s'y attend inévitablement, les sentiments premiers que l'enfant nourrit à l'idée de fréquenter une jeune fille ne sont pas tendres, loin s'en faut. « J'allai me coucher résolu, et bien résolu, à refuser toutes relations de jeux, de conversations, d'amitié avec cette Rosalie inconnue que je

[1] *Ibid.*, p.71.
[2] *Ibid.*, p.71.
[3] *Ibid.*, p.71.
[4] Voir Avertissement, p.11.
[5] *Ibid.*, p.71.
[6] *Ibid.*, p.75.

n'avais pas demandé à connaître »[1] précise l'enfant qui, dans son lit, « s'encourage à ces grands refus »[2] avant de céder à la tentation que Mme Maillet vient inévitablement glisser à l'oreille du garçon : « Tu verras, elle est blonde… »[3]. Cela fonctionne puisque Bosco raconte « Et cela me troublait. Rosalie était blonde, et plus blonde que « Rosalie », ou bien si l'on préfère, moins Rosalie que blonde »[4].

La rencontre entre l'enfant Bosco et la fillette blonde, plus blonde que fillette, se déroule dans un jeu de miroir saisissant qui rend compte du rôle de double imaginaire que la fillette est d'ores et déjà appelée à jouer dans l'imaginaire bosquien. Au matin de la venue de la mystérieuse enfant, Bosco se rend au miroir suspendu à la terrasse du jardin – pour satisfaire, initialement, la « coquetterie »[5] d'Antoinette Maillet. L'enfant fasciné s'y découvre *autre*[6] et y jouit d'un « monde imaginaire »[7] où Rosalie, cette « présence vraie »[8], entrerait « sur scène »[9] comme un « sortilège »[10].

Entre Ombres et reflets, Bosco poursuit la quête merveilleuse de l'écriture de soi. Il se met au miroir comme il le fit enfant et il tire de ce souvenir cette longue et mémorable scène :

> […] j'allai au miroir si doucement ouvert à la lumière que tout le jardin s'y doublait, arbres et plantes, au milieu desquels m'apparut mon visage. Mais par je ne sais quelle grâce il ne me sembla pas que c'était moi. […] J'avais devant moi, mais insaisissable, *un personnage étrange*, qui était entré par hasard au jardin, ce matin-là, et qui paraissait étonné de me découvrir si semblable à lui, bien que je lui fusse un mystère, le même mystère que j'étais pour moi… […] moi-même je n'étais alors que mon propre songe… […] La crainte m'angoissait un peu que cette vision ne fût trop fragile pour être durable. J'en attendais trop pour qu'elle eût le temps de *créer les événements et les personnages* que je désirais déjà si passionnément, ceux que j'appelle depuis mon enfance et qui, sur le point d'apparaître, je ne sais pourquoi toujours se dérobent… Pourtant quelqu'un était là, oui, quelqu'un, ce moi pareil et différent qui peut-être m'aimait (mais qui aurait pu me le dire ?)

[1] *Ibid.*, p.76.
[2] *Ibid.*, p.76.
[3] *Ibid.*, p.76.
[4] *Ibid.*, p.77.
[5] *Ibid.*, p.81.
[6] Jean Onimus, dans son article « Le thème du double », proposait une lecture psychologisante de « la découverte d'une dualitude intérieure [qui] résulte, la plupart du temps, de l'expérience banale du miroir, parce qu'il propose l'image objective de la conscience : on se regarde, on s'observe et on se constate autre. Comme si l'on était habité, voire surveillé par un étranger. Cette expérience […] est fréquente chez les solitaires introvertis dont la conscience s'exalte dans le vide. Bosco fut de ceux-là : il a été emprisonné dans ses propres reflets. » Actes du colloque *Henri Bosco, Mystère et spiritualité, op.cit.* p.97.
[7] *Le Jardin des Trinitaires*, p.83.
[8] *Ibid.*, p.83.
[9] *Ibid.*, p.83.
[10] *Ibid.*, p.83.

> et plus profondément qui désirait aussi que quelqu'un apparût derrière moi. Ce serait pour lui et pour moi la présence attendue qui était nécessaire à ce miroir… Une vraie présence. […] je savais que ce *monde imaginaire* était suspendu au mur par un clou. Mais, loin d'en abolir la précaire illusion, ce clou semblait tenir du miracle. Je m'étonnais qu'un support si mince, si faible, pût soutenir le jardin, le ciel, les feux du soleil et ce double si inquiétant de ma propre personne. J'étais prêt dès lors à *l'entrée en scène de nouveaux et plus étonnants sortilèges*… […] Car je me doutais bien de ce que j'allais voir… J'allais voir Rosalie… Et je ne me trompais pas[1].

La scène du miroir couvre deux longues pages de ses reflets fascinants et si prometteurs, et si nous avons largement réduit cet extrait, il n'en reste pas moins révélateur des nombreux aspects du double qui nous intéressent depuis l'ouverture de cette étude. On y retrouve le surgissement de l'image du double, si semblable et pourtant si différent, qui perce le mur du jardin et laisse finalement émerger un *personnage* féminin que Bosco et son inquiétant reflet désirent et attendent ardemment. D'abord dédoublé dans un personnage issu directement de son propre reflet[2], et dont il aimerait être aimé, l'enfant se trouve finalement complété par l'image féminine vers laquelle aboutissent presque inéluctablement tous les dédoublements bosquiens. On est bien là sur la scène du monde imaginaire du double, de l'autre côté du miroir, en fait de l'autre côté du *mur* bosquien. On retrouve d'ailleurs ici le sens caché des clous que Marie imaginait plantés dans le mur du paradis[3] : supports fragiles qui soutiennent l'*autre monde*. La « belle petite fille blonde »[4] promise par Mme Maillet, entre sur la scène de la fiction bosquienne, et se trouve immédiatement nommée « une fée »[5], une « fille-fée »[6] si pareille aux désirs de l'enfant que l'enfant lui-même doute que cela soit vrai[7]. Une « secrète communication »[8] s'instaure naturellement, « de fille-fée à garçon sauvage »[9]. Incessamment décrit comme un enfant sage, le petit Bosco est ici un « garçon sauvage » sans doute parce qu'il est intimidé par Rosalie, c'est le premier degré de lecture. Mais il est cependant intéressant de lire ici cette sauvagerie au sens plus animal du terme et voir dans ce garçon sauvage le double de l'enfant Bosco, celui qui justement a jailli du miroir. L'enfant croit « assister à un miracle »[10]

[1] *Ibid.*, p.82-83. C'est nous qui soulignons.
[2] À la manière des enfants qui créent des compagnons imaginaires tirés de leurs propres reflets, comme le rapporte Marjorie Taylor en ouverture de son étude, *op.cit.* p.9.
[3] Dans *Antonin*.
[4] *Le Jardin des Trinitaires*, p.84.
[5] *Ibid.*, p.84.
[6] *Ibid.*, p.85.
[7] « il était impossible que cela fût vrai », précise l'auteur à la page 85.
[8] *Ibid.*, p.85.
[9] *Ibid.*, p.85.
[10] *Ibid.*, p.85.

lorsque Rosalie, maternante, lui verse son café au lait, beurre ses tartines, et finalement annonce : « - Il ne faut pas être si triste. Nous allons jouer… […] Nous serons amis. Il faut commencer tout de suite »[1].

Le lecteur qui connaît l'isolement affectif – parents absents – et le manque de camarades de l'enfant comprend à quel point Rosalie est venue compenser un vide et bâtir une fragile « réalité » qui ne tient qu'à un clou ! La petite fille issue du miroir tient tout du compagnon imaginaire, à cela près qu'elle est « réelle » pour la famille Maillet qui s'attendrit de voir deux enfants si bien assortis et propose en les découvrant de « les marier »[2]. Cependant, Madame et Monsieur Maillet font si bien figure de personnages romanesques qu'il ne peut finalement être question, là non plus, de déceler le « vrai » du « faux ». Aussi Rosalie nous apparaît-elle *double*, et c'est bien naturel ; elle est une première évocation de camaraderie enfantine qui s'établit dans l'univers des *Souvenirs* bosquien en même temps qu'elle incarne un compagnon de jeu qui rejoint foncièrement le processus de compagnonnage imaginaire qui traverse l'œuvre romanesque de l'auteur. Pour confirmer encore ce double rôle que joue désormais la fillette, il suffit de s'attarder sur l'*aventure* que vivent ensemble les deux figures enfantines. Elle est exactement semblable à celles que vit tout couple d'enfant dans la fiction bosquienne ; elle se joue à la fois sur le miroir des eaux, si cher à Pascalet, et dans la fugue amoureuse, androgyne, de l'autre côté du monde, dans le Jardin interdit qui pourrait être celui de Constantin et Hyacinthe, ou d'Antonin et Marie.

L'enfant Bosco narre d'abord l'existence du « petit sanctuaire »[3] des eaux, formé par un ruisseau au fond du jardin des Maillet, où il a l'habitude de se retirer du monde pour se réfugier dans le « monde clos de [ses] contemplations »[4], en suivant sa « nature »[5], une nature songeuse qui rejoint si bien la thématique du devenir-écrivain avec, inévitablement, le jeu suprême d'apparition des « créatures » :

> Telle était déjà ma nature, marquée par ce besoin que j'avais du secret, par l'inexplicable désir d'imaginer quelque chose de plus que ce que je voyais à travers les choses visibles. Rien ne m'était plus cher, enfant qu'on laissait si souvent solitaire, que de profiter de ma solitude pour y attirer les êtres qui rôdaient autour[6].

[1] *Ibid.*, p.86.
[2] *Ibid.*, p.86.
[3] *Ibid.*, p.91.
[4] *Ibid.*, p.91.
[5] *Ibid.*, p.91.
[6] *Ibid.*, p.91.

Or quand il rejoint ce sanctuaire, Rosalie s'y trouve déjà, et l'enfant vit cette intrusion pourtant si légitime comme une « profanation »[1]. Le garçon partage finalement sa cachette et assiste, aux côtés de Rosalie, à une « pluie d'or »[2] composée d' « étoiles filantes »[3], à la tombée de la nuit. On aurait tort ici de ne pas faire le vœu de voir perdurer cet âge d'or de l'androgynie retrouvée ! La profanation initiale cède la place au désir, et aux « plus obscures tentations… »[4]. Parmi elles, bien sûr, la fugue enfantine de l'autre côté du mur, pour poser ensemble un pas délicieusement sacrilège sur le jardin des Tilleuls. Bosco s'imagine qu'au miroir du « grand bassin »[5] des Tilleuls, ils pourraient, grâce aux « sortilèges »[6] des eaux dormantes, « vivre en plein jour un prolongement de ce songe »[7], et c'est bien là le vœu que la pluie d'or a promis. Les deux enfants s'engagent solennellement à vivre pareille aventure et rappellent cette fois le couple formé, dans la fiction, par Antonin et Marie. À leur image, d'ailleurs, les deux enfants se tiendront par la main…

> Et puis, de tels pactes sont les premiers serments de l'enfance, qui, sans serments, ne saurait pas mener à part *cette vie si particulière où il n'est de vraiment réel que les fictions*, de rassurant que les promesses qu'on se fait si passionnément et qui durent parfois plus d'un été[8]…

En ce jardin clos, interdit, où les deux enfants fuguent, on ne s'étonnera pas de voir Rosalie porter un autre masque : « Elle était devenue une autre Rosalie, et c'est à peine si j'osais la regarder, en dessous »[9]. La fillette est alors menée au grand bassin pour y contempler son âme – que Rosalie imagine alors « pleine de plantes qui remuent »[10] ! Et lorsque l'enfant Bosco s'interroge sur leur amour commun pour l'eau – la fillette dit y dormir et y rêver, finalement comme le garçon – le petit couple achève de se fictionnaliser : Bosco aime l'eau, pourtant il n'est pas une fille… Et Rosalie ? « - Toi non plus, Rosalie… Tu es autre chose… Si tu étais seulement une fille je ne serais pas ici avec toi »[11], assure le garçon.

[1] *Ibid.*, p.91.
[2] *Ibid.*, p.93.
[3] *Ibid.*, p.93.
[4] *Ibid.*, p.94.
[5] *Ibid.*, p.96.
[6] *Ibid.*, p.96.
[7] *Ibid.*, p.96.
[8] *Ibid.*, p.97. C'est nous qui soulignons.
[9] *Ibid.*, p.97.
[10] *Ibid.*, p.99.
[11] *Ibid.*, p.99.

L'aventure a si bien repris les traits, les codes des fictions d'enfance que l'auteur des *Souvenirs* interroge à nouveau la crédulité du lecteur et lui renouvelle son invitation à croire l'incroyable, puisque selon lui, « il n'est de vrai que les fictions » :

> Et bien qu'il puisse vous paraître que c'est à peu près incroyable, croyez-le pourtant, si vous admettez qu'il y a des moments étranges où les enfants ne sont plus de ce monde[1].

Et dans ce monde autre, suspendu au miroir du bassin, la fillette est devenue « Rosalie des eaux »[2], comme Gatzo ailleurs avait pu devenir l'enfant *de* la rivière.

Le dernier volet des *Souvenirs*, on le voit, parle moins de lecture et d'écriture que de compagnonnage imaginaire. Ce phénomène y est longuement décrit, lui aussi, comme source des fictions romanesques à venir. *Le Jardin des Trinitaires* n'a de cesse de rappeler le besoin, la nécessaire présence de ces vivants sans entrailles qui entourent l'enfant avant que la plume ne lui tende un autre procédé de dédoublement. Et c'est au cœur de ce même chapitre dédié à la figure féminine de Rosalie que l'on peut lire encore :

> […] l'enfant, plus encore que l'homme adulte, ne peut vivre qu'il n'ait, pour le soutenir dans sa solitude, une créature de son propre sang. […] il lui faut le plus proche langage d'une pensée comme la sienne et les simples vertus de souffrance et d'amour d'un cœur qui soit comme le sien[3]…

Et Bosco va plus loin encore en narrant avec une grande exactitude le désir de *revoir* le compagnon du miroir. Il retourne donc seul au bassin des Tilleuls, alors que Rosalie a quitté la maison Maillet, et que l'enfant pense à elle « le jour et la nuit »[4] :

> Mais à cet âge tendre penser, pour moi, ce n'était pas dessiner irréellement dans l'esprit les choses et les êtres, c'était les incarner si réellement que j'aurais pu les y toucher du doigt, leur parler, les entendre et m'en faire aimer ou haïr… C'est pourquoi j'ai voulu voir Rosalie, et cru que vraiment je le pourrais[5].

Penché sur le bassin des eaux dormantes, l'enfant croit « distinguer encore quelques créatures muettes qui attendent qu'on les appelle pour remonter à la surface… »[6] et sait pourtant que « cette démarche, plus que de [sa] volonté, tenait du songe »[7]. Bosco raconte ici une attitude

[1] *Ibid.*, p.99-100.
[2] *Ibid.*, p.101.
[3] *Ibid.*, p.105-106.
[4] *Ibid.*, p.106.
[5] *Ibid.*, p.107.
[6] *Ibid.*, p.107.
[7] *Ibid.*, p.107.

naturelle et habituelle chez l'enfant qui dit avoir vu, pourtant, la peur, la crainte s'insinuer dans le songe :

> Si elle devait m'apparaître ce serait dans cette eau certainement… Cette eau, un miroir… Et de tous le plus inquiétant par sa couleur de plomb, l'épaisseur de sa masse liquide et son poids, par son contact avec les nappes souterraines… Et j'étais seul, tout seul… […] J'avais peur[1]...

Le jeu du miroir, habituellement si valorisant, relève plutôt ici d'une hantise[2], l'enfant s'y penche malgré la peur et « les dangers »[3]. Incapable de faire émerger la figure adorée de Rosalie, l'enfant au miroir se trouve hanté par la vision terrifiante du retour du « vieillard »[4] « qui s'était approché de [lui] quelques jours plus tôt dans les caves de « Pomme Reinette » »[5]. La vision suffocante se tient là, « sur le bord du bassin »[6], « c'était la menace nocturne de cette solitude »[7], précise l'enfant incapable de fuir. Heureusement, le vieillard maléfique disparaît dans l'ombre épaisse des arbres et l'enfant fuit ce retour inopiné à une trop ferreuse réalité :

> « Je sortis du parc par le portail de fer. »[8]

Le songe du retour de Rosalie au miroir des eaux dormantes a échoué, et le texte n'est pas long à en révéler la cause. De retour chez les Maillet, l'enfant apprend que Rosalie ne reviendra pas et précise, à la manière des fictions de Hyacinthe ou de Marie : « Nous ne revîmes jamais Rosalie »[9]. Le chapitre s'achève sur cette révélation funeste :

> Rosalie s'était blessée en marchant pieds nus sur un vieux plancher plein d'échardes. L'écharde avait infecté la blessure et empoisonné le sang. Huit jours après Rosalie était morte[10].

Bosco achève son souvenir de la fillette sans même commenter la douleur du deuil et laisse son lecteur songeur quant aux nombreuses réécritures de ce traumatisme d'enfance qui parcourt toute l'œuvre romanesque dédiée à l'enfance. Tant de fillettes disparues et si

[1] *Ibid.*, p.108-109.
[2] « Je suis hanté par la mémoire » précise Bosco à la page 106.
[3] *Ibid.*, p.109.
[4] *Ibid.*, p.109.
[5] *Ibid.*, p.109.
[6] *Ibid.*, p.109.
[7] *Ibid.*, p.110.
[8] *Ibid.*, p.111.
[9] *Ibid.*, p.112.
[10] *Ibid.*, p.112.

ardemment recherchées se blessent aux pieds et aux jambes, s'écorchent aux ronces du sol ou aux épines des haies, et se parent des stigmates œdipiens…

La mémoire, hantée par le deuil de Rosalie, voyage vers une autre camarade d'enfance au destin tragique, la « Pauvre Mélanie… »[1]. On est là sur la barque des morts bosquiens, et l'on remarquera facilement que seules les morts, précoces et violentes, des *personnages enfantins* sont narrées dans ces *Souvenirs* qui n'entreprennent nullement le récit du deuil des instances parentales, à nouveau grandes absentes de ce *récit* d'enfance. *Le Jardin des Trinitaires*, dernier acte des *Souvenirs*, par ces aspects traumatiques, est en partie plus proche de confessions biographiques réelles ; l'auteur a-t-il finalement tiré d'un oubli plus profond encore les ombres qu'il craignait de voir jaillir en nombre, à l'ouverture de l'entreprise autobiographique[2] ?

Le chapitre « Pauvre Mélanie… » s'adosse à un autre mur bosquien, le premier peut-être, puisque l'enfant y est âgé de « quatre ans »[3] lorsqu'il entre à la « « Maternelle » des bonnes sœurs »[4] qui « touchait presque aux remparts »[5] :

> […] parmi les choses qui, dès mon enfance la plus tendre, s'attachèrent dans ma mémoire à je ne sais quel mur indestructible, il y eut cet autre mur lourd, crénelé, austère, et qui, je l'avoue, à ce moment-là, m'attrista beaucoup[6].

Dans cette cour d'école pleine d'enfants, le petit Bosco s'exclut par timidité et se trouve conduit par sœur Léontine auprès d'une autre figure solitaire que l'auteur nomme immédiatement une « créature étrange »[7], en prenant ainsi soin de maintenir une forte fictionnalité dans le traitement de cette nouvelle fillette.

> […] une première rencontre entre enfants de cet âge est l'aube d'une découverte. Tout l'inconnu que nous cache la vie y prend la figure la plus attirante. C'est l'apparition du présage le plus mystérieux que nous offre le monde[8].

---

[1] Titre du chapitre qui s'ouvre à la page 113.
[2] Les « Quelques lignes d'abord… » qui inauguraient l'entreprise autobiographique s'achevaient en ces termes : « D'autres revenants m'ont sollicité […] Mais je les ai maintenus à l'écart par prudence. Trop d'ombres évoquées à la fois ne remontent pas sans danger des limbes… » *Un Oubli moins profond, op.cit.,* p.32.
[3] *Ibid.*, p.123.
[4] *Ibid.*, p.118.
[5] *Ibid.*, p.119.
[6] *Ibid.*, p.119.
[7] *Ibid.*, p.137.
[8] *Ibid.*, p.138.

Bosco précise ici encore que le double féminin, l'opposé absolu, renferme le mystère le plus cher qui soit. Une tendresse s'installe entre Mélanie et Henri, qui croit cette tendresse attribuée par la fillette à son nom autant qu'à lui : ce nom, Henri, « c'était quelqu'un de mystérieux et de vigilant, [qui] pourtant ne faisait qu'un avec moi »[1]. Le texte ne se défait nullement de la profonde thématique du dédoublement enfantin. Cependant, inévitablement, la fillette devenue sa seule amie, ne revient pas à l'école après leur rencontre :

> « La Maternelle », ce jour-là, me fut un lieu de déréliction et de longue mélancolie. Mélanie, que j'avais envie de revoir, resta absente toute la journée. Et, tout comme la veille, autour de moi se fit le vide. […] Mélanie avait disparu de l'école[2].

L'enfant Bosco apprend alors à cause des indiscrétions de la vieille Gude que « la pauvre petite »[3] était morte « en tombant de son balcon, un balcon au troisième étage ?... Et sitôt arrivée chez elle ?... Tuée sur le coup, le crâne brisé ?... […] Mourir à cinq ans comme ça… Que c'est bête !... »[4]

Ce nouveau drame, en fait l'un des premiers de l'histoire de Bosco, n'appelle pas plus de commentaire que la perte de Rosalie. Le lecteur de Bosco qui découvre Rosalie et Mélanie alors qu'il connaît déjà Hyacinthe et Marie (entre autres fillettes bosquiennes, telles Marie-Claire ou Pinceminou) semble entendre l'auteur narrer qu'il n'a aimé que des visages disparus, des fillettes passées dans l'autre monde et que la fiction tend sans doute à faire revivre. Dans une page du *Diaire* datée de 1968, Bosco précise son obsession pour Hyacinthe en la rapprochant des figures de sa propre enfance : « […] le personnage de Hyacinthe me hantait encore. Il provient de trois fillettes que j'ai connues étant enfant, Mélanie, Rosalie, Marie… Deux sont mortes tragiquement. La troisième a disparu et ce fut grande tristesse ». Fillettes de « l'au-delà » du mur ou du miroir, au rang desquelles s'ajoute la figure fantomale si présente dans le premier volet des *Souvenirs* : sa propre sœur aînée disparue avant la naissance de Bosco[5].

[1] *Ibid.*, p.139.
[2] *Ibid.*, p.143.
[3] *Ibid.*, p.145.
[4] *Ibid.*, p.144-145.
[5] Nous pouvons donc, avec Sandra Beckett, envisager cette énigmatique figure de fillette comme un « objet magnétique » pour le romancier lui-même, objet « qui l'entraînait irrésistiblement à s'engager dans les chemins des songes qu'était pour lui la voie de la création ? » Sandra Beckett poursuit : « On peut s'émerveiller devant le nombre et la diversité des ouvrages – poésie, romans, livres pour enfant, récits autobiographiques – où se manifeste ce mythe persistant ». « La construction d'un mythe personnel : le cycle d'Hyacinthe de Henri Bosco », *Cahiers Henri Bosco*, numéro 29, L'amitié Henri Bosco, 1989, p.108.

Après le « drame »[1] de la maternelle, les *Souvenirs* s'échappent une nouvelle fois vers un âge d'or qui n'est plus celui du jardin des Maillet mais celui du lycée avec ses figures lumineuses de professeurs, dont le plus important d'entre eux, « Aristide de Cabrières »[2], que le lecteur de Bosco a déjà rencontré dans le récit *Pascalet*. Bosco tire cette fois des limbes une époque heureuse qui, pourtant proche de l'adolescence, s'est maintenue le plus longtemps possible dans un temps suspendu pour que l'enfance ne fane pas trop vite :

> L'enfance m'a semblé toujours trop fragile et trop malléable, trop riche de rares trésors pour que la crainte ne m'ait pas hanté d'en hâter la métamorphose en ce qu'elle doit devenir fatalement plus tard, et qui n'est à mes yeux qu'un déchet de cet âge d'or. Vraiment âge d'or, si j'en juge par ma propre enfance. Pourtant, elle ne fut pas toujours heureuse. Loin de là ! Mais je sais maintenant d'expérience que rien n'a pu en égaler plus tard les vertus extraordinaires. Et entre toutes la plus précieuses, la vertu d'émerveillement[3].

Le dernier volet des *Souvenirs* nous a largement invités à considérer que sous la « vertu d'émerveillement », ou simplement à ses côtés, se trouve le don originel – également typique de l'enfance, chez Bosco – de l'identité multiple, pour l'enfant qui sait si bien s'entourer d'un personnel fictif appelé à devenir, par force de vocation, un personnel de fiction littéraire. Voici comment Bosco nous invite à emprunter, à ses côtés, le pont qui relie l'émerveillement lié à la nature enfantine et le devenir-écrivain qui ranime, par des instruments, des outils, ce qui fut vivant dans l'enfance. On se situe ici sur le pont qui s'élance, dans la tradition littéraire, entre le poète et l'enfant :

> Ce pouvoir – aboli en nous – que possède l'enfance est l'un des seuls trésors et probablement le plus riche. […] Je ne veux pas voir l'homme qu'il sera, mais cette nature d'enfance où le contact est frais encore avec l'être même des choses. Il invente la vie. Nous la subissons. […] C'est vraiment vivre, c'est créer. […] Mais il existe fort heureusement des mémoires favorisées où l'usage du souvenir ranime des objets, des êtres, des événements, des joies, des peines, des pensées qui remontent vers nous du fond de notre enfance[4].

Les « réminiscences » à l'œuvre dans la démarche autobiographique favorisent chez l'auteur – et c'est là toute la secrète entente entre souvenirs et création fictionnelle – un besoin

[1] *Le Jardin des Trinitaires*, p.149.
[2] *Ibid.*, p.150.
[3] *Ibid.*, p.151.
[4] *Ibid.*, p.152.

de *recréer* au moyen d'*instruments* qui sont aujourd'hui, à l'âge d'homme, le dernier recours du poète pour être encore l'enfant qu'il était :

> Cela est si vrai qu'à me retrouver, en me découvrant, le besoin me prend de créer, sous l'impulsion de ce qui fut, et qui m'émeut, ce que j'avais seulement rêvé dans mon enfance, mais que, faute d'instruments mentaux efficaces, j'avais dû laisser à l'état de rêve. Or tout semble venir du rêve, et le seul véritable âge du rêve, c'est celui de l'enfance[1].

L'auteur précise ici paradoxalement que si l'enfance détient le don, l'âge adulte qui fit de lui un poète (grâce à « l'enfant caché en lui »[2]), maîtrise l'instrument efficace pour *créer* ce qui seulement s'était *rêvé* jadis. On songe bien évidemment aux personnages de ses fictions d'enfance. Et l'on sera sensible au glissement qui s'opère, car si l'âge adulte est largement dénigré dans les *Souvenirs*, le seul gain qu'il apporte est celui du pouvoir magique des mots, mais des mots écrits cette fois. L'écriture, prenant sa source dans l'enfance, est le seul sortilège capable de la faire perdurer. L'écriture en cela représente une forme d'aboutissement de l'expérience de l'enfance :

> […] il arriverait que l'école m'aiderait à fixer dans ma pensée ces visions et ces états d'âmes qui, vivant intérieurement, n'étaient jamais sortis de moi. J'allai retrouver ailleurs et par sortilège ce monde d'enfance qu'avait éclairé le soleil et que l'esprit allait illuminer[3]…

Le chapitre de « Saint-Joseph »[4] s'achève sur ces mots pour laisser la place à la poésie, que « le cor d'Obéron »[5] révèle très tôt à l'enfant. Ce dernier volet des *Souvenirs* renoue finalement avec la découverte des Lettres que l'on situe désormais comme un prolongement des songes solitaires de l'enfant dédoublant le monde pour lui-même et qui, bientôt, saura le dédoubler à destination d'autrui. Ce voyage en *Souvenirs* retrace ici parfaitement le voyage du personnage de Pascalet capable, à la fin du récit *Le Chien Barboche*, de faire acte de fiction pour Tante Martine en illuminant les images de l'enfance perdue.

> Ce cor m'a appris par son chant que *j'étais fait pour vivre de ces sortilèges* et que *ma vocation* était d'épier, çà et là, pour en répéter les échos, ces voix qui se parlent parfois en

[1] *Ibid.*, p.153.
[2] *Ibid.*, p.153.
[3] *Ibid.*, p.169.
[4] Titre du chapitre qui débute à la page 147 et qui narre justement cet apprentissage du pouvoir magique de l'écriture.
[5] Chapitre qui débute à la page173 pour introniser le professeur Tamisier et son goût pour les classiques qui firent voyager l'enfant en littérature.

> grand mystère, même dans un roc immobile, dans un bloc de bronze, ou dans les racines d'un chêne[1].

On ne peut plus s'étonner dès lors que l'œuvre bosquienne soit à ce point une œuvre chorale où les voix narratives sans cesse se répondent. Le premier roman, ébauche de *L'Enfant et la rivière*, écrit à l'âge de sept ans, trouve ici un écho, une prolongation captivante à l'heure de découvrir les textes de La Fontaine où la prosopopée fascine l'enfant plus que jamais attiré par la mise en regard du réel et du songe :

> Humain et animal, tout ce monde de La Fontaine, du fait qu'il était l'un et l'autre, me faisait vivre dans ces lieux étranges où je devais plus tard me complaire beaucoup, celui du réel dans le songe et du songe dans le réel[2].

L'enfant qui jadis héritait de son père des contes pastoraux entre en littérature par une filiation analogue et affirme qu'avec les « sortilèges » de la littérature des grands maîtres il « pri[t] contact, sans le savoir, avec un très grand héritage »[3]. Bosco parle alors sans détour d' « initiation »[4] et toutes les pièces du puzzle bosquien se trouvent alors en place, à l'exception d'un camarade masculin, orphelin, au destin funeste, qui manque encore à l'appel et que le chapitre dédié au « Pain »[5] vient finalement présenter. Grand camarade d'enfance, disparu aussi abruptement qu'il était apparu, Casimir vient combler la part de l'*autre* masculin qui manquait encore à pareil voyage dans le songe bosquien. Comme Gatzo, Casimir est lié à la révélation des quatre éléments, « la terre, l'eau, l'air et le feu »[6], et offre d'importantes découvertes à l'enfant Bosco, âgé de quatorze ans qui avait déjà beaucoup lu, mais peu *vécu* d'aventures. Casimir, jeune garçon orphelin[7], travaille pour la « coopérative des chemins de fer »[8] où l'on fabrique le pain. En se liant d'amitié avec l'enfant Bosco toujours isolé, Casimir lui offre le seul « voyage » des *Souvenirs*. Voyage miniature il est vrai, puisque le jeune garçon emmène Bosco dans sa tournée de livreur de pain :

---

[1] *Ibid.*, p.177. C'est nous qui soulignons.
[2] *Ibid.*, p.178.
[3] *Ibid.*, p.181.
[4] *Ibid.*, p.183.
[5] Titre du chapitre qui s'ouvre à la page 211.
[6] *Ibid.*, p.213.
[7] Casimir raconte à l'enfant « - Moi, tu sais, je viens de l'Hospice. » (p.226).
[8] *Ibid.*, p.219. On notera que la coopérative des chemins de *fer* offre un écho évident à la situation d'abandon de l'enfant.

> « Va m'attendre au bout du chemin. Je t'emmène dans ma tournée. Ça t'amusera, moi aussi. On fera connaissance… »[1]

Avec ce personnage dont « la destinée fut courte »[2], l'enfant accède à de vrais « jeux d'enfants »[3], liés à la découverte de lieux inconnus où tous deux font des « haltes de cœur »[4], avec Bijou, qui mène la carriole. Le lien profond qui unit ce personnage de garçon orphelin, débrouillard, à la figure obsédante de Gatzo, se tisse également autour de la découverte de la passion amoureuse qui lie Casimir à la petite « Léa »[5], elle aussi orpheline. Le visage de poupée – yeux bleus, taches de rousseurs, etc. – de la petite fille apparaît « entre les barreaux »[6] d'une grille qui la retient hors d'atteinte, et propose ainsi l'image conjuguée d'une Hyacinthe et d'une Marie. La fillette, curieusement, ne disparaît pas, mais Casimir suit malheureusement la destinée habituelle et tragique des camarades d'enfance de Bosco :

> Quand, le 15 juillet, je revins de la côte, je ne retrouvai plus Casimir, ni Bijou. Trois semaines après mon départ, l'ânesse de remplacement, une bête jalouse, vicieuse […] se rua sur mon pauvre ami, le jeta à terre d'un coup de sabot et le mordit jusqu'au sang à l'épaule. Il en mourut[7].

On ne s'étonne pas qu'un nouveau drame précède l'accès tant retardé au Jardin des Trinitaires, qui donne son titre au dernier volet des *Souvenirs*. Toute la structure de ce volume est ainsi faite que chaque violence, chaque perte, en fait chaque *chute* ouvre les portes d'un jardin paradisiaque qui offre un fascinant refuge à l'enfant – et au biographe qui ne saurait se maintenir dans la peine sans chercher l'évasion d'un coin de paradis. On sera sensible également à la permanence des thèmes qui se font si vivement écho et qui complètent notre analyse du compagnonnage imaginaire dans l'œuvre bosquienne : les images de doubles se succèdent, se font écho, s'achèvent tragiquement, et sont toujours adossées à un mur dont les failles, trous ou brèches permettent l'évasion dans un Jardin Défendu. Ce jardin défendu tient toujours sa promesse renouvelée d'expérience magique, avec les eaux dormantes des bassins secrets où l'enfant à nouveau se dédouble. Le mur et le miroir des eaux contiennent et délimitent tous deux la fiction toujours renouvelée de l'*autre en soi*, dans l'univers bosquien que viennent parachever ces *Souvenirs* suspendus eux aussi au clou de la fiction. Bosco reprend donc, dans

[1] *Ibid.*, p.223.
[2] *Ibid.*, p.231.
[3] *Ibid.*, p.228.
[4] *Ibid.*, p.228.
[5] *Ibid.*, p.233.
[6] *Ibid.*, p.233.
[7] *Ibid.*, p.234.

ce dernier chapitre, le chemin d'un jardin comme l'on revient incessamment à la même source d'enfance :

> Il y avait, à quelque cinq cents mètres de notre maison, une propriété rarement habitée, soigneusement close de murs, où un parc à peu près sauvage avait été laissé à l'abandon. J'avais découvert dans son mur, à l'est, une brèche. […] À vrai dire, ce mur, ce parc et le grand bâtiment qui s'y dressait m'avaient attiré depuis très longtemps. C'était même la tentation la plus émouvante de mes jeunes années[1].

Le jardin des Trinitaires est, pour le lecteur de Bosco, le chronotope de l'œuvre où le lieu et le temps de l'enfance ne font qu'un. En décrivant le grand mur qui le maintient en partie inaccessible, Bosco rappelle à son lecteur l'Impasse Taillefer où son héros Antonin avait cherché par les songes à percer la rugueuse surface du réel. Le « monde multiple »[2] que les « interstices »[3] du mur laissent *voir* à l'enfant rappelle bien pourtant le dépassement de la « canisse » paternelle et donc le devenir-écrivain de Bosco qui, avant de gratter la page blanche avait attiré à « la surface »[4] du mur les « créatures »[5] de son désir. L'autobiographie et la fiction se rejoignent inévitablement ici, tant l'autobiographie fictionnalise, justement, la naissance de la fiction littéraire.

« Le grand jardin montait à travers la pénombre, et, comme jamais je ne l'avais vu, ce n'était qu'un *jardin imaginaire* »[6], raconte encore l'enfant qui rêve et qui bientôt percera le mur du Jardin Défendu[7]. Une fois franchie la « brèche » qui symboliquement fissure la frontière entre réalité et fiction, l'enfant se trouve en ces lieux du songe où « il n'y avait personne, mais où, dès lors, chaque tronc d'arbre, chaque bout de pierre, mystérieusement, devient quelqu'un »[8]. Solitaire en ces lieux paradoxalement surpeuplés, l'enfant vit « le contraire du vide »[9] : « une plénitude totale »[10]. Un « mur végétal »[11], des « futaies infranchissables »[12] et une « fontaine solitaire »[13] où l'eau dormait dessinent à nouveau la carte du songe bosquien,

[1] *Ibid.*, p.237.
[2] *Ibid.*, p.238.
[3] *Ibid.*, p.238.
[4] *Ibid.*, p.238.
[5] *Ibid.*, p.238.
[6] *Ibid.*, p.241. C'est nous qui soulignons.
[7] Celui-ci est d'ailleurs inévitablement lié à Dieu, comme Fleuriade ou la Jardin fabuleux des Maillet, puisqu'il est le jardin d'un couvent de bonnes sœurs.
[8] *Ibid.*, p.247.
[9] *Ibid.*, p.250.
[10] *Ibid.*, p.250.
[11] *Ibid.*, p.251.
[12] *Ibid.*, p.251.
[13] *Ibid.*, p.251.

qu'il serait vain de rappeler encore à notre souvenir[1]. Il suffit, pour le voir se dresser sous nos yeux, d'écouter la voix de Bosco affirmer : « Je venais d'entrer dans un autre monde »[2], celui que justement le songe permet d'adjoindre au monde réel, comme le découvrait l'enfant face à la « canisse » du père. Bosco ne laisse pas au lecteur le soin de faire son propre cheminement dans les *Souvenirs* qu'il découvre, et le voici qui achève sa longue promenade autobiographique en affirmant le lien profond qui unit l'enfance *des* doubles à la vocation d'écrivain :

> N'était-ce pas ce monde imaginaire où j'étais entré déjà tout enfant, ce monde qu'en ma solitude je peuplais pour me consoler de personnages et d'événements inventés et si profondément venus de moi qu'ils m'ont retenu, trop longtemps peut-être, au-delà de cet âge tendre, dans ces songes que je poursuis toujours dans ma vieillesse sans pouvoir m'en déprendre[3] ?

La fictionnalisation du monde, que Bosco poursuit jusque dans ses *Souvenirs* en raison peut-être de cette enfance qui ne veut ou ne peut pas finir, dont il ne peut se « déprendre », achève de fictionnaliser à son tour l'enfant Bosco, double de papier d'un être qui continue, par la magie des mots, de se rêver en même temps qu'il *s'écrit* :

> « N'était-ce pas moi, depuis un moment, qui étais plus que toute chose une chose extraordinaire ? »[4]

La troublante question autobiographique chez Bosco ne se résout qu'en refusant de trancher entre deux mondes contigus qui n'ont plus de frontière puisqu'« à force de former des rêves la vie réelle pouvait elle-même devenir à son tour un rêve »[5]. Aussi n'est-on jamais si proche de la « vérité » autobiographique qu'en parcourant le rêve bosquien. L'œuvre bosquienne donne finalement à son lecteur l'illusion d'y découvrir Bosco lui-même, en même temps que les *Souvenirs* viennent fictionnaliser une enfance qui ne peut plus – l'a-t-elle jamais pu ? – se contenter d'être réelle. Mais en tout point, fiction *et* réalité disent vrai. C'est au demeurant la conclusion que l'auteur tire de son entreprise autobiographique :

---

[1] « […] cet exercice autobiographique serait donc une « composante énonciatrice structurante » ; une mise en scène incoercible qui finit par devenir un schéma narratif typique des récits de Bosco », précise Farah Zaïem avant d'affirmer que « chaque volume de souvenirs et de récits pour enfants représente une version, un possible qui en annonce d'autres, écrits ou à écrire, dans une œuvre devenue toute palingénésique ». « Les Ambiguïtés génériques chez Bosco ou le refus des contraintes du genre ». actes du colloque « Les *Souvenirs* d'Henri Bosco, entre autobiographie et fiction », *op.cit.*, p.286. et 289.
[2] *Le Jardin des Trinitaires*, p.251.
[3] *Ibid.*, p.255.
[4] *Ibid.*, p.257.
[5] *Ibid.*, p.260.

> Ainsi j'ai l'illusion de ne faire qu'un avec moi en quelque point du temps où je me prenne. Mais n'est-ce pas bien plus qu'une illusion ? Un souvenir de moi que je découvre aux confins de mon horizon, n'est-ce pas moi encore ? Et revivre n'est-ce pas vivre[1] ?

L'épilogue des *Souvenirs* dépose l'enfant Bosco aux portes de l'adolescence où « l'aventure imaginaire »[2] aurait dû s'écarter. Bosco feint de croire qu'elle l'eût pu :

> « Il n'y aurait plus de Tante Martine, plus de Barboche, hélas, ni de petit berger ni de renard dans l'île, et d'ailleurs de moins en moins d'îles… »[3]

L'autobiographe ne fait que rappeler ici, bien au contraire, que la fiction de tous ces êtres trouvera à vivre encore longtemps dans l'œuvre romanesque à venir. Les *Souvenirs* s'achèvent en renvoyant nécessairement le lecteur aux personnages de fiction (Tante Martine, le petit berger) et aux œuvres (*Le Renard dans l'île*, *Barboche*) qu'il connaît le mieux et qui sont aussi, à leur manière foncièrement hybride, des œuvres biographiques.

« La structure dramatique spéculaire des récits bosquiens […] corrobore elle-même l'hypothèse que tous les personnages sont des instances d'un seul psychisme »[4], propose Éric Wessler. Or ce phénomène se dédouble encore lorsque l'autobiographie bosquienne, attitude intrinsèquement réflexive, tente de s'écrire *au miroir* du récit bosquien ; Bosco autobiographe finit par s'y fictionnaliser[5]. Le lecteur assiste, en lisant les *Souvenirs*, au devenir-écrivain de

---

[1] *Ibid.*, p.268.
[2] *Ibid.*, p.271.
[3] *Ibid.*, p.271.
[4] Éric Wessler, « Henri Bosco et l'ère du soupçon » dans *Littérature* n°126, 2002, « L'épreuve, la posture », p.69.
[5] Nous pouvons finalement, avec l'aide de Philippe Gasparini, rapprocher fondamentalement l'écriture des *Souvenirs* du roman autobiographique en remarquant la grande proximité des procédés réflexifs, référentiels *et* fictionnalisants qui y sont à l'œuvre : « S'il ne renonce point à se raconter, l'écrivain va prendre appui sur la formidable compulsion du Moi à la fiction pour le représenter dans un roman. La fiction étant inévitable, il va l'assumer et la revendiquer hautement. La psychanalyse a créé l'expression « roman familial » pour désigner la propension du Moi à remanier imaginairement ses origines. La construction délirante du couple parental fictionnel en tout point préférable au couple réel a d'abord été considérée par Freud comme un symptôme de névrose. Puis il reconnut la généralité, la fonctionnalité donc la normalité de ce « roman » dans le processus de maturation de l'enfant et de l'adolescent. Lacan en tirait les conséquences lorsqu'il partait du principe que le sujet se constitue, et se reconstitue, en suivant nécessairement un « ligne de fiction, jamais irréductible » (« Le stade du miroir » dans *Ecrits*, Seuil, 1966, rééd. Coll. « Point » 1970, p.91.) Conscient de cet empire de la fiction sur l'individu, le romancier du moi ne prétend en aucun cas se connaître, s'élucider et se livrer tel qu'en lui-même. Revêtant un masque, que les Latins nommaient *Persona*, il se constitue en personnage, il se met en intrigue. » Philippe Gasparini, *op.cit.*, p.242.

Bosco, mais également, et de manière avouée mais non explicite, au devenir-Pascalet, au devenir-Antonin ou au devenir-Constantin de Bosco[1] ! Quelle meilleure façon, au demeurant, de boucler la boucle du phénomène de compagnonnage imaginaire qui traverse toutes les aventures de ses narrateurs qu'en se situant définitivement à leur place, en tant qu'écrivain avide de créatures devenues personnages littéraires par force de vocation ? L'entreprise autobiographique travaille au dévoilement de l'écriture elle-même, sa naissance, et les enjeux qu'elle recouvre, dans un procédé largement méta-narratif. Le sujet des *Souvenirs* est bien l'écriture en générale, et plus finement encore l'écriture *des* doubles où la figure de Bosco, centrale et diffractée, se reflète partout.

« Bosco met en scène son écriture dans ses propres textes, non par volonté de démystification, non par esthétique, non par souci épistémologique, mais parce qu'il en ressort finalement une révélation, l'expression de la mission d'écrire »[2], souligne encore Éric Wessler qui ne manque pas, dans son analyse, de réserver une place particulière au phénomène de compagnonnage imaginaire qui rapproche fondamentalement les figures et les postures du narrateur et de l'auteur :

> Le narrateur élabore son récit tel un enfant qui se raconte des histoires ; il va même jusqu'à « démissionner »[3] quand cela lui est avantageux. Surtout, il s'invente des compagnons, manie infantile qui, par sa ressemblance avec la situation du narrateur moderne, a frappé plus d'un écrivain[4].

Notre étude suit depuis son ouverture la piste de ce que Wessler nomme ici un « infantilisme »[5] du roman bosquien en y reconnaissant « une descente du roman vers ses propres principes de construction, si l'on admet, avec Marthe Robert, que ceux-ci relèvent de la petite enfance »[6]. Le « roman familial » que reproduit presque à l'identique chaque jeune

[1] En mettant en regard le devenir-écrivain de Bosco, qui est réel, à son devenir-Pascalet, qui est fictif, nous pouvons à nouveau nous appuyer sur l'analyse du phénomène réflexif entreprise par Philippe Gasparini qui précise : « En tant que tranche du monde réel, notre histoire personnelle est soumise aux mêmes modalités de perception symbolique qu'un conte ou un roman. C'est pourquoi Lacan pouvait dire que notre représentation de nous-même suit une « ligne de fiction ». Le romancier autobiographique connaît, accepte, utilise la dynamique métaphorique du récit de soi et la reproduit. En ce sens, on pourrait dire que sa « ligne de fiction » est mimétique. […] La « modélisation mimétique » (terme emprunté à Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?*) opérée par la fiction aide l'auteur dans sa tâche de réorganisation incessante de soi, car elle lui permet de construire expérimentalement des hypothèses autobiographiques ». Philippe Gasparini, *op.cit.*, p.341.
[2] *Ibid.*, p.78.
[3] Éric Wessler reprend l'idée de Benoît Neiss, extraite de « Notes pour une étude de l'enfance dans l'œuvre de Henri Bosco », *Cahiers Henri Bosco* n° 13, juin 1977, p.63.
[4] *Ibid.*, p.75.
[5] *Ibid.*, p.76.
[6] *Ibid.*, p.76.

narrateur bosquien comporte systématiquement, on l'a vu, un dédoublement de l'identité enfantine qui reflète le dédoublement de l'auteur dans ses êtres de papiers qui sont, tout au long de l'œuvre dédiée à l'enfance, de véritables « compagnons de songes ». Lorsque Bosco décide de continuer[1] ses *Souvenirs* avec la narration de l'adolescence – infranchissable – de Pascalet[2], il parachève ce procédé de dédoublement qui relie le compagnonnage imaginaire infantile à la vocation d'écrivain. On ne s'étonnera plus désormais d'avoir pu lire la trilogie des *Souvenirs* comme une mise à l'œuvre des deux faces d'un même acte créateur qui se dédouble en compagnonnage imaginaire et en *fabrication* d'œuvres romanesques. Dans les deux situations, l'*outil*[3] choisi demeure le miroir.

L'auteur fictionnalisé dans *ses* enfances du double, et notamment lors du dénouement du *Jardin des Trinitaires,* ressemble à l'enfant de Samuel Beckett :

> L'enfant sur la pierre au milieu des orties géantes dans le demi-jour se coulant par une brèche dans le mur abîmé dans son livre bien avant dans la nuit quand ça lui prenait nuit noire ou clair de lune et les autres qui battaient les chemins à sa recherche ou devisant tout haut se divisant en plusieurs pour se tenir compagnie là où jamais nul ne venait[4].

Cette scène d'enfance est saisissante par les nombreux points communs qu'elle propose avec la structure des récits bosquiens où se jouent également la fugue, la brèche dans le mur et l'accès à son « au-delà », la nuit, « noire ou clair de lune » qui a si bien déployé ses possibilités de dédoublement imaginaire dans l'œuvre bosquienne, qu'elle soit romanesque ou autobiographique. Aussi pouvons-nous finalement imaginer, avec Christian Morzewski[5], que la mémoire-rêverie a peut-être porté Bosco à recomposer des « souvenirs » à partir de ses propres fictions, comme si le matériau mnémonique finissait par subir une hybridité légitime entre fable et biographie.

---

[1] On sait déjà qu'en remplaçant auprès de lui son père-conteur, Bosco dit faire œuvre de continuateur.

[2] Dans *Mon compagnon de songes*, justement. Ce titre choisi pour continuer l'entreprise autobiographique confirme à la perfection, et pour ainsi dire à lui seul, la totalité du procédé réflexif que notre étude tente de mettre à jour.

[3] Nous reprenons ici l'idée d'élaboration, de construction artisanale que Bosco développait dans le dernier volet des *Souvenirs*.

[4] Samuel Beckett, *Cette fois,* dans *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, Minuit, 1986, p.20.

[5] « Très intéressantes aussi à observer dans cette perspective sont les différentes anamorphoses que la fictionnalisation fait subir au matériau mnémonique, pour autant, encore une fois, que l'on puisse juger de l'authenticité originelle de celui-ci (en d'autres termes : les ruses de la mémoire-rêverie de Bosco ne l'amènent-elles pas à recomposer des « souvenirs » à partir de ses propres fictions ?). L'écrivain lui-même s'est beaucoup interrogé dans son *Diaire* sur ces mécanismes mystérieux de la mémoire. » Christian Morzewski, « « … le souvenir n'est qu'un songe » Archives et mythologies familiales dans l'œuvre d'Henri Bosco. » Actes du colloque « Les « Souvenirs » d'Henri Bosco : entre autobiographie et fiction », *op.cit.,* p.20.

Nous pourrions achever cette lecture des *Souvenirs* entre compagnonnage imaginaire et devenir-écrivain en affirmant, avec Stefania Squatrito « C'est donc grâce à la présence de ce moi de papier, véritable représentation fictionnelle de lui-même, que l'auteur fait de la fiction un instrument de vérité, car l'imaginaire n'est que notre vérité la plus profonde »[1].

[1] Stefania Squatrito « Stratégies autofictionnelles et métissage des genres dans l'œuvre de Henri Bosco », Actes du colloque « Les « Souvenirs » d'Henri Bosco : entre autobiographie et fiction », *op.cit.,* p.191.

CONCLUSION

À l'issue de ce travail, nous en mesurons l'aspect parcellaire tant l'imaginaire du double chez Bosco étend ses belles et profondes ramifications bien au-delà du corpus romanesque inévitablement restreint que nous avons choisi d'analyser. Le point final de cette étude forme donc également un horizon d'attente et renouvelle un appétit pour la connaissance de l'œuvre. Le texte bosquien résiste viscéralement à un déchiffrement univoque. L'interprétation qui est la nôtre propose une porte d'entrée, ou mieux une *brèche* pour pénétrer un jardin bosquien qui conserve une part de mystère.

L'enfance habite toutes les strates du palimpseste bosquien. Sa fictionnalisation rencontre immanquablement le thème du paradis terrestre si cher à la rêverie de l'auteur. Et c'est au cœur de ce Jardin retrouvé que peuvent être mis en scène les doubles, Ombres et reflets qui bâtissent une identité enfantine stable dans l'univers bosquien. Ce phénomène que nous avons d'abord envisagé comme un théâtre du double représente également une forme de trinité ; le moi, l'autre, et le double féminin rejouant sans cesse une triangulation qui, selon les mots de Michel Mansuy, métaphorise le désir bosquien[1]. Le terrain de la rêverie valorise le nocturne de la conscience ; il est inévitablement propice au *désir*, ce maître-mot bosquien qui fait retour et dont la résurgence à travers le songe est un puissant moteur à la réécriture incessante de l'enfance. Chaque fois qu'un récit d'enfance offre une image de trinité enfantine, le texte puise à la source profonde, ou nocturne, d'un désir palingénésique : le tableau de la barque emportant deux garçons et une petite fille sur le fleuve est le plus prégnant de l'œuvre, il intervient dans le récit que s'invente Antonin face à son mur comme sur le cahier d'écolier du jeune Pascalet-Bosco, à l'heure du devenir-écrivain. La répétition de l'entreprise romanesque de l'enfance suffit d'ailleurs en elle-même à dévoiler la force du désir bosquien tourné vers un passé en devenir, vers une construction qui est reconstruction.

Les eaux et leurs miroirs rendent symboliquement compte du surgissement tant attendu de la figure de l'autre qui est à la source de l'enfance bosquienne. Le récit d'enfance est inévitablement un récit des origines, il est en cela pourvoyeur d'un mythe d'intériorité qui, chez Bosco, constitue à la fois la naissance au monde et le lieu de la fabrication du vivant, issu de soi. Cette *fabrication* du compagnon habite aussi nettement le personnage enfantin que l'auteur. Et si les figures de sourciers sont indispensables à la recréation de paradis terrestres, c'est que Cyprien et son fils spirituel Gatzo sont peut-être les plus fidèles images de Bosco écrivain de l'enfance perdue. Bâtisseur de jardins disparus, l'écrivain prête à ses êtres de papier le désir et

[1] Michel Mansuy, « Comment chez Bosco un récit peut en susciter d'autres », colloque *L'Art d'Henri Bosco*, *op. cit.*, p.36-37.

la capacité de créer le vivant imaginaire, à partir de soi, à partir de la *source*. Cette assertion vaut également pour le mage et pour les enfants narrateurs des récits d'enfance. Ce point de jonction entre Cyprien et l'auteur permettrait l'analyse de l'œuvre et des mécanismes de sa mise au monde, au même titre que le dispositif de compagnonnage imaginaire. L'effet de miroir qui s'instaure en effet entre Bosco et le vieux mage qui parcourt ses récits tient également au « pouvoir magique des mots » qui permet, justement, le surgissement de la source et donc l'apparition de l'*autre* tant désiré qui, pour Cyprien comme pour Bosco, ne peut être que l'enfant caché en soi. L'abbé Chichambre ne s'y trompait pas, en arguant que l'enfant est peut-être en lui-même le vrai paradis. Pour le reconstruire, Cyprien, à l'image de Bosco, dispose des « Maîtres-Mots ». En cela, il dédouble lui aussi la figure de l'auteur. Si le « souffle juste » de Cyprien fait jaillir un paradis luxuriant à partir de la sécheresse d'un monde désenchanté – on songe aux terrains rocailleux toujours élus par le mage comme lieu de reconquête de la *source* vive – les mots du romancier réactualisent l'enfance, entrouvrent par cette brèche l'accès à la capacité d'enchantement et de réenchantement du monde envisagée comme le don de l'enfance. Le réenchantement propre à l'enfance érigée en mythe est alors la seule universalité à laquelle la littérature peut prétendre. Le paradis de l'enfance perdue, que l'écrivain tente de rebâtir, tend invariablement vers « le désir de la créature » comme aboutissement du rêve de l'enfance. En cela Antonin, à qui l'on emprunte cette belle formule, est bien le plus fidèle reflet biographique de son créateur. Cyprien pas plus que Bosco ne construisent leurs rêves sans ce double rêvé qu'est l'enfant, le véritable « compagnon de songes ». Mieux encore, tous deux les bâtissent *pour* l'enfant et pour l'enfant qui subsiste dans l'adulte[2].

Il faut également mettre en regard les entreprises toujours répétées, reprises, retravaillées de Bosco et de Cyprien. De Fleuriade à Roqueselve, de nombreuses tentatives de Jardins recréés jalonnent la trajectoire de Cyprien[3] ; cela se produit à chaque fois que Bosco s'empare de l'enfance pour la retravailler, à chaque fois que ce passé « tente un avenir », pour reprendre la formule bien connue de Gaston Bachelard. Ce que la recherche a pu nommer la « trilogie de Hyacinthe » et le « cycle de Pascalet » pourraient finalement constituer ensemble un seul et même cycle, qui serait celui de Cyprien. Une main invisible réunit tous les récits d'enfance, et cette main est celle de Cyprien, avatar de Bosco. Le romancier et le mage, tous deux créateurs de mondes perdus et désireux de voir revivre l'âge d'or de l'enfance, forment les deux faces d'un Janus tourné à la fois vers le passé et l'avenir. Pascalet, Gatzo, Constantin

[2] Le phénomène de *crossover* qui traverse l'œuvre bosquienne s'appuie également sur cette idée, car le lecteur adulte joue sans doute à retrouver l'enfant en lui lorsqu'il parcourt les cycles d'enfance bosquiens.
[3] Il faut ici rappeler Silvacane, les Borisols, et le Domaine des mages.

et Hyacinthe viennent sans cesse revivre les feux d'un même été où la source a jailli. La répétition de l'entreprise de Cyprien visiblement vouée à l'échec – à l'opposé de celle de Bosco qui fonctionne justement grâce à ce régime répétitif – explique en partie pourquoi l'enfance bosquienne semble figer ses personnages dans un âge climatérique que l'on peut situer autour de dix ans. L'entreprise de reconquête du paradis terrestre *se rejoue*, plus qu'elle ne se poursuit. En cela, on songe facilement à l'image maintes fois reprise du petit théâtre où le marionnettiste, Savinien comme Bosco, tire sans cesse les mêmes ficelles du conte. Le temps historique cède le pas au temps idyllique, empêchant ainsi les enfants – marionnettes du jeu bosquien – de grandir.

L'enfant-personnage au centre des tentatives et *tentations* de Cyprien-Bosco, n'accède au paradis retrouvé que pour y vivre pleinement la dualité rêvée de son identité. Le mythe bosquien de l'enfance ne sépare pas l'idée du paradis de celle du compagnonnage imaginaire et plus encore de l'androgynie qui réunit les contraires en produisant une unité harmonieuse, parfaite, où deux éléments contraires font naître une dynamique de connaissance de soi. Si bien que cette étude tend finalement à paraphraser l'abbé Chichambre en supposant que l'enfant *double* est peut-être, en lui-même, le vrai paradis de la fiction bosquienne.

« Manie infantile », selon les termes d'Éric Wessler[4], le compagnonnage imaginaire tant de fois mis en scène fictionnalise une enfance universelle, celle de l'être-au-monde multiple, en même temps qu'il illustre le cheminement de l'écrivain et son « désir de la créature ». En cela, l'étude du double imaginaire n'a pas seulement permis d'entrevoir un mode de fictionnalisation de l'enfant-personnage : elle a également rendu lisible l'appréciation macroscopique de l'œuvre bosquienne où l'auteur et ses personnages se mirent au même miroir de la fiction. C'est pourquoi la trilogie des *Souvenirs* offre un aboutissement au phénomène autoréflexif qui était déjà à l'œuvre dans les fictions d'enfance. Le récit du double traverse aussi profondément les œuvres dites de fiction que celles que l'auteur a lui-même rapprochées de l'autobiographie ; *Antonin,* les *Souvenirs* et *Mon Compagnon de songes*. Dans ces œuvres autobiographiques hybrides, le récit du double vient évincer quelque peu la vraisemblance au profit d'une vérité identitaire que seule la fiction est en mesure de donner. Ce paradoxe n'en est pas un si l'on considère la force performative du récit du double : celui-ci parle de sa propre confection en la mettant en scène, en la mettant en *œuvre,* aux deux sens du terme. Le pacte autobiographique hybride des *Souvenirs* vient compléter à très juste titre un mythe de l'enfance

[4] Éric Wessler, « Henri Bosco et l'Ère du soupçon » dans *Littérature* n°126, 2002, *L'épreuve, la posture*, pp.61-81.

qui est la vérité profonde de l'auteur : les *Souvenirs* viennent confirmer la puissance de l'auteur à *créer* des mondes, autrement dit à mentir-vrai sans preuve de l'acte mensonger, justement parce qu'ils mettent à jour une profonde vérité, celle de la dualité. Le double, ce « compagnon de songes », est une forme essentielle pour exprimer la réalité interne de la psyché. Sa présence au cœur des *Souvenirs* bosquiens assure une continuité viscérale entre les enfances bosquiennes et la naissance mythique de l'écrivain à travers l'enfant ; Bosco bâtit l'Enfant universel à partir de l'enfant qu'il fut, de l'enfant que jadis il rêva d'être et de l'enfant rêvé à l'heure de l'écriture, celui qui s'accompagne du commentaire du temps. Cette confluence du temps – dépassé – de l'enfance et de l'âge adulte qui s'y mire est au cœur du phénomène de *crossover* qui réunit les lecteurs de tout âge. Une double identification du lecteur au « je » bosquien est possible, grâce au temps – présent ou perdu – de l'enfance et grâce aussi à l'expérience du double qui rend caduque la frontière entre désir et réalité, entre moi et non-moi. Cette non-différenciation du moi et du monde est l'apanage de l'aire transitionnelle. En cela le lecteur enfant comme adulte redécouvre dans les récits bosquiens un passé enfoui, et mêle peut-être le plaisir de la fiction héritée de son « roman familial » à un sentiment d'inquiétante étrangeté[5].

La clairvoyance de l'homme mûr accompagne sans cesse le narrateur enfantin dont il nourrit et dédouble la pensée : le texte bosquien rappelle fréquemment que l'acuité de l'âge adulte a pu transformer les mots de l'enfant sans trahir la véracité du ressenti enfantin. Ce phénomène de double voix, particulièrement performant dans le récit *Le Chien Barboche*, rappelle que le narrateur lui-même, s'il n'est pas officiellement Bosco, conjugue la double posture vieillesse/jeunesse et met en scène le rôle fondamental de l'enfant dans tout récit mené à l'âge d'homme. Pascalet vieil homme a besoin du jeune Pascalet pour réenchanter le monde au moyen d'une *histoire* capable de réactualiser la fraîcheur du passé disparu. La dualité des voix narratives rappelle la posture privilégiée de Bosco écrivant pour l'enfant qu'il n'a pas cessé d'être et qui lui prête encore sa voix. Ce phénomène d'écho rend compte d'une mémoire qui serait souvenirs de souvenirs. Dans une page du *Diaire* datée de juin 1958, le romancier précise :

> Les histoires que j'écris, c'est pour moi que je les écris, c'est-à-dire pour mon plaisir ou, plus exactement, pour l'enfant qui survit en moi. J'écris donc pour me souvenir en évoquant ses souvenirs. C'est de l'histoire, mais de l'histoire romancée.

[5] Le sentiment d'inquiétante étrangeté s'explique par le retour du même, du semblable, dans la première théorie freudienne. Le psychanalyste tire cette idée du flottement qui s'instaure un bref instant entre lui et son Autre, son propre reflet dans une vitre où il peine à se reconnaître. Freud remanie ensuite son concept pour le rapprocher des complexes infantiles refoulés.

La matière mémorielle, fertile terreau d'histoires et de fables biographiques, est légitimement sujette aux séductions de l'imaginaire, *a fortiori* lorsque la mémoire convoque l'antique attachement à l'*autre* imaginaire, un attachement qui ainsi perdure et se trouve doublement réactualisé par l'écriture romanesque qui prolonge le « roman familial » et par la présence, jamais disparue dans les limbes, de l'enfant Bosco.

Bosco écrivain crée un univers romanesque en se souvenant d'avoir jadis créé le monde de son enfance rêvée. Le phénomène du compagnonnage imaginaire propre à l'enfance aurait alors trouvé son expansion dans l'acte de fabulation à destination d'autrui, dans la narration romanesque héritière d'une posture psychique qui n'a définitivement pas disparu dans les limbes. L'imaginaire du double est alors envisageable comme la source et l'aboutissement de l'œuvre bosquienne, son paradis perdu et sa terre promise.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS D'ÉTUDE, Œuvres de Henri Bosco

1. Les récits (éd. originales)

Pierre Lampédouze, Paris, G. Crès, 1924.

Irénée, Paris, Gallimard, 1928.

Le Quartier de sagesse, Paris, Gallimard, 1929.

Le Trestoulas, [suivi de] *L'Habitant de Sivergues*, Paris, Gallimard, 1935.

L'Âne Culotte, Paris, Gallimard, 1937.

Hyacinthe, Paris, Gallimard, 1940.

La Mas Théotime, Alger, Charlot, 1945.

L'Enfant et la rivière, Alger et Paris, Charlot, 1945.

Le Jardin d'Hyacinthe, Genève, Le Cheval ailé, 1945.

Monsieur Carre-Benoît à la campagne, Alger et Paris, Charlot, 1947.

Malicroix, Paris, Gallimard, 1948.

Sylvius, Paris, Gallimard, 1948.

Un Rameau de la nuit, Paris, Flammarion, 1950.

Antonin, Paris, Gallimard, 1952.

L'Antiquaire, Paris, Gallimard, 1954.

La Clef des champs, [publié par la suite sous le titre Pascalet], Alger, éd. De l'Empire, 1956.

Le Renard dans l'île, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque Blanche », 1956.

Les Balesta, Paris, Gallimard, 1955.

Barboche, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque Blanche », 1957.

Sabinus, Paris, Gallimard, 1957.

*Bargabo*t [suivi de] *Pascalet*, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque Blanche », 1958.

L'Épervier, Paris, Gallimard, 1963.

Mon Compagnon de Songes, Paris, Gallimard, 1967.

Le Récif, Paris, Gallimard, 1971.

Tante Martine, Paris, Gallimard, 1972.

Bras-de-fer, Tournai et Paris, Casterman, « Plaisir des Contes », 1977.

Une Ombre, Paris, Gallimard, 1978.

2. Souvenirs

Un Oubli moins profond (Souvenirs), Paris, Gallimard, 1961.

Le Chemin de Monclar (Souvenirs), Paris, Gallimard, 1962.

Le Jardin des Trinitaires (Souvenirs), Paris, Gallimard, 1966.

3. Articles

Brève méditation sur le miroir, 15 octobre 1945, première parution dans *Les Cahiers du sud*, 1946, « Paul Valéry vivant ».

4. Adaptations cinématographiques

L'Enfant et la rivière de Henri Bosco, Réalisation Maurice Château, Paris, Télévision 3ème chaîne, 1974.

Le Renard dans l'île, d'après le roman de Henri Bosco, Adaptation Denys de la Patellière, Paris, O.R.T.F., 1974.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

1. Ouvrages et articles consacrés à Henri Bosco

BAPTISTE, Vinca, « Un voyage intérieur : l'enfance face à la Nature dans le cycle de Pascalet. », actes du IVème colloque international *Henri Bosco, Rêver l'enfance, Cahiers Robinson* n°4, Université d'Artois, 1998.

BARBIER, Michel, *Symbolisme de la maison chez Henri Bosco*, Aix-en-Provence, La Pensée universitaire, 1966.

BAUDRY, Robert, *« De Chrétien de Troyes à Henri Bosco ou le cycle du Graal et le cycle de Hyacinthe », Revue des langues romanes*, vol. LXXX n°1, 1947, p.149-164.

BAUDRY, Robert, « De l'enfance à l'adolescence ou le parcours initiatique de Martial de Mégremut dans *Malicroix* », actes du IVème colloque international *Henri Bosco, Rêver l'enfance, Cahiers Robinson* n°4, Université d'Artois, 1998.

BAUDRY, Robert, *Henri Bosco et la tradition du merveilleux*, Librairie Nizet, Saint-Genouph, 2010.

BECKETT, Sandra, *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, Paris, José Corti, 1988.

BECKETT, Sandra, « Miroirs, reflets et possession dans *Un Rameau de la nuit* de Henri Bosco », *Cahiers Henri Bosco* n°30-31, 1990-1991, p.203-213.

BECKETT, Sandra, *« Rites, magie et initiation dans L'Âne Culotte de Henri Bosco », Revue francophone*, vol. V, n°2, hiv. 1990, p.83-92.

BECKETT, Sandra, *Les Reflets, les Échos et les Ombres chez Henri Bosco : une étude du double obscur*, Edwin Mellen Press, 1993.

BECKETT, Sandra, « Enfance et marginalité dans les récits pour enfant de Henri Bosco, Michel Tournier et Jean-Marie Gustave Le Clézio », actes du colloque international de l'Université de Brock, Toronto, 1992, Éd. Du Gref, Coll. Dont actes n°12, 1994, p.149-159.

BECKETT, Sandra, « La construction d'un mythe personnel : le cycle d'Hyacinthe de Henri Bosco. », *Cahiers Henri Bosco*, n° 35/36, 1995/1996, études : *Antonin ou le Mystère de l'enfance*. *Sauvage et tendre Hyacinthe*.

BECKETT, Sandra, *Voies et voix narratives dans l'œuvre romanesque de Henri Bosco*, Éditions du Gref, Toronto, 1996.

BECKETT, Sandra, *De Grands romanciers écrivent pour les enfants*, Les Presses de l'Université de Montréal, éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 1997.

BECKETT, Sandra, « Écrire pour les enfants en rêvant l'enfance avec son « compagnon de songes » », actes du IVème colloque international *Henri Bosco, Rêver l'enfance, Cahiers Robinson* n°4, Université d'Artois, 1998.

BECKETT, Sandra, *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, Garland, New-York, 1999.

BECKETT, Sandra, *Crossover Fiction, Global and Historical Perspectives*, Routledge, New-York, 2009.

BECKETT, Sandra, « L'art d'enchanter les lecteurs de tout âge », allocution. *Henri Bosco, l'enchanteur des deux rives de la méditerranée*, Centre Universitaire Méditerranéen, Nice, 14 mai 2016.

BELLE, Georges, « Henri Bosco ou don et influence d'un sourcier », *Cahiers d'action littéraire*, n°9, mars-avr. 1967, p.17-20.

BIEBER, Konrad, « Le dédoublement de la personnalité chez Henri Bosco », *Modern Language Notes*, vol. LXXIII, n°4, avr. 1958, p.272-284.

BIOCHE, Frédérique, « La quête spirituelle de Constantin Gloriot dans *L'Âne Culotte* de Bosco », *Recherches sur l'imaginaire*, n°22, 1991, p.5.

BOURGAIN, Jean-François, « L'enfant et les sortilèges de la nuit provençale », allocution. *Henri Bosco, l'enchanteur des deux rives de la méditerranée*, Centre Universitaire Méditerranéen, Nice, 14 mai 2016.

CAUVIN, Jean-Pierre, *Henri Bosco et la poétique du sacré*, Paris, Klincksieck, 1974.

CHEVALLEY, Alexis, *Lire Henri Bosco : approche thématique*, Vevey, Éd. Delta, 1976.

CHIRAC, Marcelle, « *Antonin* ou l'enfant Bosco », *Cahiers Henri Bosco*, n°28, 1988, p. 231-238.

CHUNG, Young-Ran, « L'énigme Hyacinthe dans la cosmogonie d'Henri Bosco », *KACU Journal* (université coréenne par correspondance de Séoul), vol. XII, 1991, p. 35-58.

DAVID, André, « La poétique du fleuve et l'interprétation de *Malicroix* », *Cahiers Henri Bosco*, n°18, déc.1979, p.10-41.

DAVID, André, « Le même et l'Autre ; jeux de miroirs dans *L'Enfant et la Rivière* », *Cahiers Henri Bosco* n° 30-31, 1990-1991, p.223-245.

DUBOIS-MARCOIN, Danièle, « *L'Enfant et la rivière*, en cours moyen. », Actes du IVème colloque international *Henri Bosco, Rêver l'enfance*, *Cahiers Robinson* n°4, Université d'Artois, 1998.

FAIVRE, Yves-Alain, « Poétique du jardin dans l'œuvre de Bosco », *Cahiers Henri Bosco*, n°21, L'Amitié Henri Bosco, 1981. p. 80-90.

FROMENT, Élisabeth et LEMMONIER, Isabelle, « L'imaginaire dans "les eaux dormantes" (*L'Enfant et la Rivière* de Henri Bosco) », *Cahiers de poésie* (Angers), vol.IV, n°367, 1978, p. 58-64.

GAYET-TANCRÈDE, Paul [dit Samivel], « *L'Âne Culotte* et l'univers onirique de Henri Bosco », *Cahiers Henri Bosco*, n°2, avr.-oct., 1976, p. 76-80.

GIRAULT, Claude, « "En ce temps-là…" Récit d'une genèse. », *Cahiers Henri Bosco*, n° 35/36, 1995/1996, études : *Antonin ou le Mystère de l'enfance*. *Sauvage et tendre Hyacinthe*.

GIRAULT, Claude, « Eurydice et *Le Quartier de Sagesse* », *Cahiers Henri Bosco*, n°23, L'Amitié Henri Bosco, 1983.

GIRAULT, Claude, « L'image de la "femme en noir" chez Henri Bosco », *Cahiers Henri Bosco*, n°24, L'Amitié Henri Bosco, 1984.

GIRAULT, Claude, « L'Ombre du père chez Henri Bosco », actes du IVème colloque international *Henri Bosco, Rêver l'enfance, Cahiers Robinson* n°4, Université d'Artois, 1998.

GIRAULT, Claude, « La genèse d'*Hyacinthe* : créateur et personnages d'après des documents inédits. », *Cahiers Henri Bosco*, n° 35/36, 1995/1996, études : *Antonin ou le Mystère de l'enfance*. *Sauvage et tendre Hyacinthe*.

GIRAULT, Claude, « le secret de Tante Martine », *Cahiers Henri Bosco*, n°39/40, 1999/2000, études : *Entre la vie et l'œuvre*.

GIRAULT, Claude, « *Malicroix*. "Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes" », *Cahiers Henri Bosco*, n°21, L'Amitié Henri Bosco, 1981.

GODIN, Jean-Cléo, *Henri Bosco : une poétique du mystère*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1968.

GUIOMAR, Michel, « Enfance, solitude créatrice », actes du IVème colloque international *Henri Bosco, Rêver l'enfance, Cahiers Robinson* n°4, Université d'Artois, 1998

GUIOMAR, Michel, *Miroirs de ténèbres : images et reflets du double démoniaque*, tome III, *« L'Antiquaire » : nocturnal à l'usage des veilleurs et des ombres*, Paris, José Corti, 1984.

HENKY, Danièle, « Représentations bosquiennes du mythe de l'enfance », allocution. *Henri Bosco, l'enchanteur des deux rives de la méditerranée*, Centre Universitaire Méditerranéen, Nice, 14 mai 2016.

Henri Bosco : mystère et spiritualité, actes du colloque, Paris, José Corti, 1987.

Henri Bosco, l'enchanteur des deux rives de la méditerranée, Journée Henri Bosco, Centre Universitaire Méditerranéen, Nice, 14 mai 2016.

L'Art de Henri Bosco, colloque international, José Corti, 1981.

LAMBERT, Jean, *Un voyageur des deux mondes, essai sur l'œuvre d'Henri Bosco*, Gallimard, 1951.

Le Réel et l'imaginaire dans l'œuvre de Henri Bosco, actes du Colloque de Nice (Mars 1975), préf. de Jean Onimus, Paris, José Corti, 1976.

MANSUY, Michel, « Comment chez Bosco un récit peut en susciter d'autres », colloque *L'Art d'Henri Bosco,* José Corti, 1981.

MARCOIN, Francis, « L'Enfance, l'ennui, le vide », actes du IVème colloque international *Henri Bosco, Rêver l'enfance, Cahiers Robinson* n°4, Université d'Artois, 1998.

MICHEL, Jacqueline, « Écrire les " îles " : Henri Bosco, Jean Grenier », *Cahiers Henri Bosco*, n°22, L'Amitié Henri Bosco, 1982.

MORZEWSKI, Christian, « "Merveilleuses escapades" ou l'art de la fugue chez Henri Bosco », Actes du IVème colloque international *Henri Bosco, Rêver l'enfance, Cahiers Robinson* n°4, Université d'Artois, 1998.

MORZEWSKI, Christian, « Magie de l'arbre dans le Cycle de Hyacinthe », *Cahiers Henri Bosco*, n°35/36, 1995/1996, études : *Antonin ou le Mystère de l'enfance*. *Sauvage et tendre Hyacinthe*.

MORZEWSKI, Christian, « Passeurs des deux mondes : les bergers chez Henri Bosco », *Cahiers du C.R.E.M.E.I.L.*, n°14, décembre 1997.

NEISS, Benoît, « Démons et merveilles, une poésie du réel et de l'étrange. » Allocution. *Henri Bosco, l'enchanteur des deux rives de la méditerranée*, Centre Universitaire Méditerranéen, Nice, 14 mai 2016.

NEISS, Benoît, « Notes pour une étude de l'enfance dans l'œuvre de Bosco », *Cahiers Henri Bosco*, n°13, juin 1977, p. 32-97.

NEISS, Benoît, « L'Enfance », *Cahiers Henri Bosco*, n° 29, 1989.

NEISS, Benoît, FRAISSE, Luc, *Henri Bosco et le romantisme nocturne*, actes du colloque international de Strasbourg, 2002, éd. Champion, 2005.

ONIMUS, Jean, « Hyacinthe », *Cahiers Henri Bosco*, n°39/40, 1999/2000, études : *Entre la vie et l'œuvre*.

ONIMUS, Jean, « L'enfant et l'enfance dans *Antonin* », *Cahiers Henri Bosco*, n° 35/36, 1995/1996, études : *Antonin ou le Mystère de l'enfance*. *Sauvage et tendre Hyacinthe*.

ONIMUS, Jean, « Le Mal », *Cahiers Henri Bosco*, n° 29, L'amitié Henri Bosco, 1989.

ONIMUS, Jean, « *Le Récif*, une tragédie intime. », *Cahiers Henri Bosco* n°39/40, 1999/2000, études : *Entre la vie et l'œuvre.*

ONIMUS, Jean, « Le thème du Double », dans *Henri Bosco : mystère et spiritualité*, Paris, José Corti, 1987, p.95-107.

ONIMUS, Jean, « Un guetteur d'Ombre : le romancier et poète Henri Bosco », *Cahiers Henri Bosco*, n°19/20, Édisud, 1980.

PRIMAULT, Max, LHONG, Henry et MALRIEU, Jean, *« Les romanciers » dans Terres de l'enfance : le mythe de l'enfance dans la littérature contemporaine*, Paris, PUF, 1961.

Rêver l'enfance, Henri Bosco, actes du IV[e] colloque international Henri Bosco, Arras, Université d'Artois, 14-15-16 mai 1998, *Cahiers Robinson* n°4, 1998.

ROUSSEL, Isabelle, « Le personnage et ses doubles dans l'œuvre romanesque de Henri Bosco », mémoire de maîtrise, Université de Montpellier II, 1986.

SQUADRELLI, Reynald, « Fonctions du « cirque de Noël » dans *Hyacinthe*, la question du narcissisme. », Actes du IVème colloque international *Henri Bosco, Rêver l'enfance, Cahiers Robinson* n°4, Université d'Artois, 1998.

STOLL, Ferdinand, « Henri Bosco, les avatars du moi dans la trilogie d'Hyacinthe », actes du colloque *Écriture de soi, secrets et réticences*, Université de Besançon, L'Harmattan, 2001.

SUFFRAN, Michel, « L'enfance inspiratrice chez Henri Bosco et François Mauriac », actes du IVème colloque international *Henri Bosco, Rêver l'enfance*, *Cahiers Robinson* n°4, Université d'Artois, 1998

SUFFRAN, Michel, « Le thème du paradis perdu », dans *Le Réel et l'imaginaire dans l'œuvre de Henri Bosco*, Paris, José Corti, 1976, p. 93-115.

TASSEL, Alain (dir.), *Les « Souvenirs » d'Henri Bosco : entre autobiographie et fiction*, *Narratologie* n°11, Paris, L'Harmattan, 2012.

TASSEL, Alain (textes réunis par), *Bosco et le métier de romancier*, Paris, L'Harmattan, 2008.

TASSEL, Alain, « Introduction à *Antonin* d'Henri Bosco », conférence présentée lors des journées Bosco à Avignon, mai 2008.

TASSEL, Alain, « La poétique de la maison dans l'œuvre d'Henri Bosco », actes du colloque international « Espace et création littéraire », Université de Séville, avril 1997.

TASSEL, Alain, « Le paysage bosquien dans la trilogie d'Hyacinthe », colloque international Henri Bosco, Lourmarin, juillet 1995.

TASSEL, Alain, « Magie des nocturnes dans "L'œuvre au noir" », communication présentée lors du colloque « Bosco et le romantisme nocturne », Université de Strasbourg, octobre 2002.

TASSEL, Alain, Préface inédite de la réédition du récit d'Henri Bosco, *Un oubli moins profond*, Paris, Gallimard, collection « l'imaginaire », 2011.

TRITSMANS, Bruno, « Airs de flûte et son de cloche (Henri Bosco) », *Littérature*, 2015/3, n°179, p.98-108.

TRITSMANS, Bruno, « Le Berger et ses fantômes, fables en filigrane chez Henri Bosco », *Poétique*, 2013/2, n°174.

VALDINOCI-CARRET, Martine, « La révélation du nom : Balbine, la bien nommée », *Cahiers Henri Bosco*, n°39/40, 1999/2000, études : *Entre la vie et l'œuvre.*

VALDINOCI-CARRET, Martine, « La Servante dans l'œuvre de Henri Bosco », *Cahiers Henri Bosco*, n°23, L'Amitié Henri Bosco, 1983.

WAGNER, Isabelle, « Enfance poétique et poétique de l'enfance : thèmes et mythes de la littérature enfantine d'Henri Bosco », mémoire de maîtrise, Université de Paris X (Nanterre), 1980.

WESSLER, Éric, « Henri Bosco et l'Ère du soupçon » dans *Littérature* n°126, 2002, *L'épreuve, la posture*, pp.61-81.

YTIER, Robert, *Henri Bosco ou l'amour de la vie, souvenirs, témoignages et entretiens inédits, 1965-1976*, Lyon, Aubanel, 1996.

2. CRITIQUE LITTERAIRE

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*, José Corti, 1942.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, PUF, « Quadrige », 3ème éd. 1989.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, 1948.

BACHELARD, Gaston, *Le Droit de rêver*, PUF, 1970.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Seuil, 1957.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Lire de tout son inconscient*, Presses Universitaires de Vincennes, 2011.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, PUF, 1979.

BELMONT, Nicole ; FERENCZI, Sandor, *Comment on fait peur aux enfants*, suivi de *Les croquemitaines, une mythologie de l'enfance ?*, Mercure de France, 1999.

BONNEFOY, Yves (sous la direction de), *Dictionnaire des mythologies : et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Flammarion, 1999.

BRUNEL, Pierre, *Transparences du roman : le romancier et ses doubles au XXème siècle*, José Corti, 1997.

CANI, Isabelle (sous la direction de), *Devenir adulte et rester enfant ?*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2008.

CHASSAGNOL, Monique, PRINCE, Nathalie, CANI, Isabelle, *Peter Pan, figure mythique*, Autrement, 2010.

CHAUVIN, Danièle, *L'Imaginaire des âges de la vie*, Ellug, Grenoble, 1996.

CHELEBOURG, Christian, *L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Nathan, 2000.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José, *Enfants de l'image : enfants personnages des médias, enfants réels*, Payot, 1979.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José, *Un autre monde : l'enfance, de ses représentations à son mythe*, Payot, 1971.

COUSSEAU, Anne, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Droz, Genève, 1999.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Seuil, « Poétique », 1977.

DEGOTT, Bertrand ; MIGUET-OLLAGNIER, Marie, *Écriture de soi : secrets et réticences*, actes du colloque international de Besançon, L'Harmattan, 2001.

DELUMEAU, Jean, *Une Histoire du Paradis*, tome 1 *Le jardin des délices*, Fayard, Paris, 2002.

DUPONT-ESCARPIT, Denise, *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe*, PUF, 1981.

DUPONT-ESCARPIT, Denise, *La littérature de jeunesse : itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Magnard, 2008.

DUPUY, Aimé, *Un Personnage nouveau du roman français : l'enfant*, Hachette, Paris, 1931.

DURAND, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, PUF, 1968.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1960.

ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, 1985.

ELIADE, Mircéa, *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963.

ELIADE, Mircéa, *La Nostalgie des origines*, Gallimard, 1971.

ELIADE, Mircéa, *Le Mythe de l'éternel retour*, Gallimard, 1969.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, « Poétique », 2004.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, 1991.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Palimpseste, la littérature au second degré*, Seuil, 1982.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset et Fasquelle, 1961.

HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983.

HELD, Jacqueline, *L'imaginaire au pouvoir*, Les éditions ouvrières, coll. « Enfance heureuse », Paris, 1977.

HENKY, Danièle, *L'Art de la figue en littérature de jeunesse*, Peter Lang, Berne, 2004.

HENKY, Danièle, *L'Empreinte de la Bible*, Récritures contemporaines de mythes bibliques en littérature de jeunesse, « Recherches en littérature et spiritualité ». Vol. 21, Directeur de collection : Gérard Nauroy, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2014.

HEULOT-PETIT, Françoise, *Figurations de l'ami imaginaire dans le théâtre jeune public : jouer avec son ombre ? Cahiers Robinson*, n° 32, 2012.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985.

JAN, Isabelle, *La Littérature enfantine*, Les Éditions Ouvrières, 1969.

JEAN, Georges, *Les Voies de l'imaginaire enfantin*, éd. Du Scarabée, Paris, 1979.

JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992.

JOUVE, Vincent, *La Lecture*, Hachette Livre, 1993.

JOUVE, Vincent, *La Poétique du roman*, SEDES, 1997.

JUNG, Karl-Gustav ; Kerényi, Charles, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Payot et Rivages, 1993.

KOVACSHAZY, Cécile, *Simplement double, Le personnage double, une obsession du roman au XX*^{ème} *siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

LAVOCAT, Françoise, *La Théorie littéraire des mondes possibles*, éd. CNRS, Paris, 2010.

LEJEUNE, Philippe, *Les Brouillons de soi*, Seuil, « Poétique », 1998.

MANSUY, Michel, *Études sur l'imagination de la vie*, Librairie José Corti, 1970.

MARCOIN, Francis (textes réunis par), *L'Enfance de la lecture*, Université de Lille 3, 1992.

MARCOIN, Francis, CHELEBOURG, Christian, *La littérature de jeunesse*, Armand Colin, 2007.

MARRET, Sophie (sous la direction de), *Lewis Carroll et les mythologies de l'enfance*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

MAURIAC, François, *Le Romancier et ses personnages*, Corrêa, 1952.

MAURON, Charles, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique*, Librairie José Corti, 1963.

MILNER, Max, *Freud et l'interprétation littéraire*, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 1981.

MONTANDON, Alain, *Du Récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, éd. Imago, Paris, 2001.

MONTANDON, Alain, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance,* imago, 2001.

MORZEWSKI, Christian, *La Lampe et la plaie, le mythe du guérisseur dans* Jean le Bleu *de Giono*, Presses universitaires du Septentrion, 1995.

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Seuil, 1986.

PERROT, Jean (sous la direction de), *"Image-in" culture de l'image, culture d'enfance : de l'image concrète aux animations du virtuel*, Académie de Versailles, 2012.

PERROT, Jean, *Art baroque, art d'enfance*, Presses Universitaires de Nancy, 1991.

PERROT, Jean, *Du Jeu, des enfants et des livres*, Éditions du Cercle de la Libraire, 2011.

PERROT, Jean, *Mythe et littérature, sous le signe des jumeaux*, PUF, 1976.

PRIMAULT, Max, *Terres d'enfance, le mythe de l'enfance dans la littérature contemporaine*, PUF, 1961.

PRINCE, Nathalie, *La Littérature de Jeunesse, pour une théorie littéraire*, Armand Colin, 2010.

RANK, Otto, *Don Juan et le double*, Payot, 1973.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.

ROBERT, Marthe, *La Révolution psychanalytique, la vie et l'œuvre de Freud*, Payot et Rivages, 2002.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, « Tel », 1972.

ROSSET, Clément, *Impressions fugitives, l'ombre, le reflet, l'écho*, paris, éd. de Minuit, 2004

ROSSET, Clément, *Le Réel et son double, essai sur l'illusion*, Gallimard, 1976.

ROSSET, Clément, *Loin de moi, études sur l'identité,* éd. de Minuit, 1999.

SARTE, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Gallimard, 1940.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Imagination*, PUF, 1936.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Seuil, « Poétique », 1999.

SCHAFFNER, Alain (sous la direction de), *L'Ère du récit d'enfance en France depuis 1870*, Artois Presses Université, 2005.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978.

TASSEL, Alain, *La Création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel*, L'Harmattan, 1997.

VAUCHEL, Jean-Philippe, *La Représentation de l'enfance dans la littérature narrative de la France de l'entre deux-guerres*, Thèse soutenue à Lille 3, sous la direction de Jacques Deguy, 2000.

WULLSCHLÄGER, Jackie, *Enfances rêvées, Alice, Peter Pan… Nos nostalgies et nos tabous*, (trad. Monique Chassagnol), Autrement, 1997.

3. PSYCHOLOGIE et PSYCHOLOGIE DE L'ENFANT

A. Les ouvrages.

ARIES, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Seuil, 1973.

BALDWIN, James, Mark, *Le développement mental chez l'enfant et dans la race*, éd. Felix Alcan, 1897.

BECCHI, Egle, *Histoire de l'enfant en occident*, Seuil, 1998.

BÉRAIL, Brune de, *Du compagnon imaginaire au double destructeur, pour une psycho(patho)logie de l'aire transitionnelle*, Thèse soutenue à l'Université de Toulouse 2, 2013.

BETTELHEIM, Bruno, *Les blessures symboliques, Symbolics wounds. Puberty rites and the envious male*, Glencoe, Freepress, 1954. Collection « TEL », Gallimard, 1971 pour notre édition.

CHATEAU, Jean, *Le Réel et l'imaginaire dans le jeu de l'enfant*, Librairie philosophique J. Vrin, 1946.

CLARK, Cindy, *Flights of fancy, leaps of faith : Children's myths in contemporary America*, University of Chicago Press, 1995.

DAVIS, Madeleine, WALLBRIDGE, David, *Winnicott, introduction à son œuvre*, PUF, 1992.

DOLLE, Jean-Marie, *Pour comprendre Piaget*, Privat, 1991.

DOLTO, Françoise, *Psychanalyse et pédiatrie*, Seuil, 1971.

FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche*, 1919, « l'inquiétante étrangeté » in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Folio Essais, Gallimard, (1985 pour la présente traduction et édition)

FREUD, Sigmund, *Le roman familial des névrosés et autres textes*, Payot et Rivages, 2014.

FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, Petite bibliothèque Payot, 1912-1913, 1923 pour la présente traduction. Ed. 2001.

HARRIS, Paul L., *L'Imagination chez l'enfant, son rôle crucial dans le développement cognitif et affectif, The Work of the Imagination*, Oxford, 2000, éd. Retz, 2007 pour notre édition.

JANET, Pierre, *L'évolution psychologique de la personnalité*, Société Pierre-Janet, 1984.

JEAN, Georges, *Bachelard, l'Enfance et la Pédagogie*, Ed. du scarabée, 1983.

KELLEY-LAINÉ, K., *Peter Pan ou l'enfant triste*, Calmann Levy, 1992.

KEY, Ellen, *Le Siècle de l'enfant*, Flammarion, 1910.

KLEIN, Mélanie, *Envie et gratitude, et autres essais*, Gallimard, 1957.

KLEIN, Mélanie, *Essais de psychanalyse*, Payot, 1976.

KLEIN, Mélanie, *La Psychanalyse des enfants*, PUF, 1959.

LEBOVOCI, Serge, *La Connaissance de l'enfant par la psychanalyse*, PUF, 1970.

MALRIEU, Philippe, *La Construction de l'imaginaire chez l'enfant*, Bruxelles, Dessart, 1967.

MALRIEU, Philippe, *La Vie affective de l'enfant*, éd. Du Scarabée, 1963.

MAUCO, Georges, *L'Inconscient et la psychologie de l'enfant*, PUF, 1970.

MISSONNIER, Sylvain ; LISANDRE, Hubert, *Le Virtuel, présence de l'absence*, éd. EDK, 2003.

OTTAVI, Dominique, *De Darwin à Piaget, Pour une histoire de la psychologie de l'enfant*, CNRS Editions, paris, 2009.

PIAGET, Jean, INHELDER, Bärbel, *La Psychologie de l'enfant*, « Que sais-je », PUF, 1966.

PIAGET, Jean, *La Formation du symbole chez l'enfant*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1968. (1ère éd. 1946)

PIAGET, Jean, *La Représentation du monde chez l'enfant*, PUF (1ere Ed. 1926), 1947, réédition « Quadrige » 2008.

RIBOT, Théodule, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, Alcan, 1926 (7ème éd.).

SEGAL, Hanna, *Introduction à l'œuvre de Mélanie Klein*, PUF, 1969.

SMIRNOFF, Victor, *La Psychanalyse de l'enfant*, PUF, 1966.

TAYLOR, Marjorie, *Imaginary Companions and the Children Who Create Them*, Oxford University Press, 1999.

WALLON, Henri, *De l'acte à la pensée*, Flammarion, 1970.

WALLON, Henri, *L'Évolution psychologique de l'enfant*, Armand Colin, 1968.

WALLON, Henri, *Les Origines de la pensée chez l'enfant*, PUF, 1945.

WALLON, Henri, *Les Origines du caractère chez l'enfant*, PUF, 1949.

WINNICOTT, D. W., *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, *Playing and Reality*, Tavistock, London, 1971, « connaissance de l'inconscient », NRF, Gallimard, 1975 pour notre édition.

WINNICOTT, D., W., *La Capacité d'être seul*, *The Capacity to be Alone*, International Journal of Psychanalysis, 1958, « Petite bibliothèque Payot », 1970 pour notre édition.

WINNICOTT, D., W., *Les Objets transitionnels*, *Transitional Objects and Transitional Phenomena*, International Journal of Psychanalysis, 1953, traduit en français en 1969. « Petite Bibliothèque Payot », 2010 pour notre édition.

WINNICOTT, D., W., *Processus de maturation chez l'enfant*, *Maturation Processes and The Facilitating Environment : Studies in the Theory of Emotional Development*, London, 1965, Payot, 1970 pour notre édition.

B. Les articles.

ALLAIN-DUPRÉ, B., « De l'autre côté du miroir, la face cachée du complexe », *Imaginaire & Inconscient*, 2/2004, n°14, p. 103-122.
http://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2004-2.htm

AMADO et COSTES « Un étrange aménagement défensif : le compagnon imaginaire », *L'évolution psychiatrique*, tome 54, 1989, p. 69-75.

AMES, L. B., LEARNED, J., « Imaginary companions and related phenomena » *Journal of Genetic Psychology*, 69, 1946, p.147-167.

ARFOUILLOUX, J-C., « Celui qui ne cessait de m'accompagner », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, « Être dans la solitude », n° 1936, automne 1987, pp. 143-159.

BACH, S., « Note on some imaginary companions », *The Psychoanalytic Study of the child*, 26, New York, Quadrangle, 1971, p 159-171.

BENDER, L., VOGEL, B. F. Imaginary companions of children. *American Journal of Orthopsychiatry*, 11, 56-65, 1941.

BENSON, R. M. ; PRYOR, D. B. ; Claude MONOD, trad. "Quand les amis se volatilisent. A propos de la fonction du compagnon imaginaire. » (titre original "When Friends Fall Out" 1973), *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, N° 13, 1976, « Narcisses », p. 365-389.

BÉRAIL, Brune de, « Entre fantasme et fantôme, la relation d'objet virtuelle d'un enfant à son frère (imaginaire ?) » *Spirale* 4/2011, n°60, p. 109-115.
http://www.cairn.info/revue-spirale-2011-4-page-109.htm

BÉRAIL, Brune de, MISSONNIER, Sylvain, « Entre angoisse et créativité : les compagnons imaginaires », *Dialogues*, 3/2010, n°189, p. 39-55.
http://www.cairn.info/revue-dialogue-2010-3-page-39.htm#no13

BONNET, G., « Le moi et ses doubles », *Imaginaire & Inconscient*, 2/2004, n°14, p. 23-34.
http://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2004-2.htm

BOOKS, M., KNOWLES, D. Parents' view of children's imaginary companions. *Child Welfare*, 61, 25-33, 1982.

COHEN, D., MACKEITH, S. A. *The development of imagination: the private world of childhood*. London: Routledge, 1991.

DELEAU, M., « La fiction dans le fonctionnement et le développement mental : vers de nouvelles perspectives », *Enfance*, 3/2002, Vol. 54.
http://www.cairn.info/revue-enfance-2002-3-page-213.htm

DEMANGEAT, M., « Rituel et liturgie du double dans la création littéraire », *Imaginaire & Inconscient*, 2/2004, n°14, p. 35-48.
http://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2004-2.htm

HARRIMAN, P. L. Some imaginary companions of older subjects. *American Journal of Orthopsychiatry*, 7, 368-370, 1937.

HARTER, S., CHAO, C. The role of competence in children's creation of imaginary friends. *Merrill-Palmer Quarterly*, 38, 350-363, 1992.

JALONGO, M. R. Imaginary companions in children's lives and literature. *Childhood Education*, 60, 166-171, 1984.

KELLEY-LAINÉ, K. « Peter pan, la mère morte et la création du double pathologique » *Imaginaire & Inconscient* n°7 « Le mythe au XXI^{ème} siècle », 3/2002, p. 87-96.
http://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2002-3-page-87.htm

KLEIN, B. R. A child's imaginary companion: A transitional self. Clinical *Social Work Journal*, 40, 272-282, 1985.

MANOSEVITZ, M., FLING, S., PRENTICE, N. M. Imaginary companions in young children: Relationships with intelligence, creativity and waiting ability. *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 18, 73-78, 1977.

MAURO, J. *The friend that only I can see: A longitudinal investigation of children's imaginary companions*. Unpublished doctoral dissertation, University of Oregon, 1991.

MYERS, W. A. Imaginary companions, fantasy twins, mirror dreams and depersonalization. *Psychoanalytic Quarterly*, 45, 503-524, 1976.

NAGERA, H. The imaginary companion: Its significance for ego development and conflict resolution. *The Psychoanalytic Study of the Child*, 24, 89-99, 1969.

PIRLOT, G. « Compagnon imaginaire, ange gardien et transmission psychique entre les générations » *L'évolution psychiatrique*, n° 64, p. 779-789.

PUYUELO, R., « Déclinaison du double dans la cure des enfants, », dans *Le Double, monographie de la Revue française de psychanalyse*, Paris PUF, 1995.

ROUDANE, M. C. *Who's afraid of Virginia Woolf ?: Necessary fictions, terrifying realities*. Boston: Twayne Publishers, 1990.

SANDERS, B. The imaginary companion experience in multiple personality disorder. *Dissociation*, 5, 159-162, 1992.

SHAEFER, C. E. Imaginary companions and creative adolescents. *Development Psychology*, 1, 747-749, 1969.

SVENDSEN, M. Children's imaginary companions. *Archives of Neurology and Psychiatry*, 2, 985-999, 1934.

TAYLOR, M. CARTWIGHT, B. S., CARLSON, S. M. A developmental investigation of children's imaginary companions. *Development Psychology*, 29 (2), 276-285, 1993.

TOBIE, N., « Narcisse : à travers le miroir », *Imaginaire & Inconscient*, 2/2004, n°14, p. 49-66.
http://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2004-2.htm

VENEZIANO, E., « Relations entre jeu de fiction et langage avant trois ans : de l'émergence de la fonction sémiotique à celle de la « théorie de l'esprit en action », *Enfance*, 3/2002, Vol. 54, p. 241-257.
http://www.cairn.info/revue-enfance-2002-3-page-241.htm

VOTROVSKY, C. A study of imaginary companions. *Educations*, 15, 383-398, 1895.

WALLON, Henri, « Le rôle de l'autre dans la conscience du moi », in *Enfance*, volume 12, n° 3-4, 1959, pp 277-286.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/enfan_0013-7545_1959_num_12_3_1443