

**This item is the archived peer-reviewed author-version of:**

Airs de flûte, sons de cloche (Henri Bosco)

**Reference:**

Tritsmans Bruno.- Airs de flûte, sons de cloche (Henri Bosco)

Littérature / Université de Paris 3-Sorbonne nouvelle. Département de littérature française - ISSN 0047-4800 - 179(2015), p. 98-108

To cite this reference: <http://hdl.handle.net/10067/1287520151162165141>

## *Airs de flûte, sons de cloche (Henri Bosco)*

### *Fables mêlées*

Quand Jean Starobinski dégagait naguère ce qu'il appelait les « emblèmes » de la musique et du temps, son propos se cristallisait autour de deux fables. La musique, certes, procède à une « fluidification heureuse » du temps et se place sous le signe d'Orphée, qui accède à la plénitude de l'âge d'or en charmant les animaux, avant de franchir le seuil du royaume des morts. Mais elle relève aussi du leurre, du mal, – aspect représenté par les Sirènes, compagnes de Perséphone qui chantent sur le seuil de la mort<sup>1</sup>.

Ce mélange de fables se retrouve, plus spécifiquement, dans le symbolisme de la flûte et du roseau qui y est, du moins à l'origine, étroitement associé. Le roseau est en effet signe de fécondité, mais réfère aussi aux eaux stagnantes des Enfers. Et quand le roseau devient flûte, celle-ci garde une dimension primitive et instinctive, notamment comme attribut du dieu Pan, mais peut aussi être un instrument purificateur et sacré, à l'instar du *ney* de la tradition soufie<sup>2</sup>.

Il vaut la peine de relire, à la lumière de ce motif, l'œuvre quelque peu oubliée de Henri Bosco. Elle présente en effet une sensibilité forte à la dimension panique du monde, au déchaînement de la violence naturelle<sup>3</sup>, qui apparaît aussi comme le miroir de la toile de fond historique. Dans sa correspondance, Bosco, qui avait vécu la Grande Guerre dans l'armée d'Orient, stigmatise la terre et la civilisation en proie à la sauvagerie et au dionysiaque. Il écrira ainsi, bien plus tard, à Jean Denoël que les « Sages » se retirent du monde, et sollicitera à ce propos l'image emblématique du *soleil noir*<sup>4</sup>. Mais en même temps, Bosco relègue cette inscription de l'Histoire vers les marges de son œuvre, telle la « Préface » tardive (1957) du *Mas Théotime* (1945)<sup>5</sup>, et s'inscrit dans une démarche résolument réparatrice, voire rédemptrice, qui apparente son écriture à la magie<sup>6</sup>. C'est dans ce contexte qu'on retrouve la musique : « L'instrument même de la magie, dira-t-il à Jean-Pierre Cauvin, c'est la musique ». Et d'ajouter: « La musique d'*Hyacinthe* [roman publié en 1940] est magique : c'est une incantation, avec une mélopée<sup>7</sup>. »

La magie de la musique est cependant précaire, et quand Bosco évoque la figure emblématique d'Orphée, il le présente comme menacé par les ombres qu'il évoque, par les « créatures étranges qu'il ressuscite fugitivement »<sup>8</sup>. Ces Eurydice fantômes tendent même à se confondre avec les Bacchantes et les Sirènes, et dans la foulée surgit Ulysse qui doit écarter les Ombres « de son glaive aigu ».

C'est cette instabilité du motif musical, et de l'air de flûte en particulier, que je propose de retracer dans la poétique romanesque de *L'Ane Culotte* (1937) et de *Sylvius* (1946), – deux récits qui ont, à l'évidence, une visée conjuratoire face à la violence tellurique et historique.

### *Serpents et mélopées*

*L'Ane Culotte*, très apprécié par André Gide, relate l'histoire de Constantin Gloriot, un enfant qui habite au mas Saturnin chez ses grands-parents, en compagnie d'une servante, d'un berger

(Anselme) et d'une jeune orpheline (Hyacinthe). Il est attiré par le domaine de Belles-Tuiles, où habite Cyprien, – un homme qui a vécu dans le Sud comme commandant d'un brick, en compagnie de « mauvais garçons » (p. 108). Paradoxalement, il est aussi très sensible à l'utopie paradisiaque, que ce soit une île ou une balancelle chargée d'agrumes et transformée de ce fait en « jardin sur la mer » (p. 50)<sup>9</sup>. Après la destruction de ce lieu paradisiaque au Sud, Cyprien tente de le recréer à Belles-Tuiles dans le jardin « Fleuriade », où se conjure à la fois l'aridité du lieu et la violence des animaux. La fin du récit est marquée par la destruction du jardin et par l'exil de Cyprien.

Ce trajet est ponctué d'airs de flûte. Initialement, la flûte est l'apanage du berger Anselme. Celui-ci prend le frais derrière la bergerie, et « du fond d'un petit roseau percé de trous, il tirait une mélodie de cinq notes » (p. 37). La flûte du berger s'inscrit ainsi dans un contexte naturel euphorique, et traduit l'harmonie du monde, faisant écho au topos de la *musica mundana*. Il est également significatif que l'air de flûte se confonde avec les cloches du troupeau (p. 101, 102, 131)<sup>10</sup>. La flûte de roseau du berger et la mélodie de cinq notes sont toutefois concurrencées, dans l'économie du récit, par les airs de flûte de Cyprien, à laquelle plusieurs scènes se rapportent.

Le roseau apparaît dans le jardin de Cyprien, qui l'utilise pour capter une source à Belles-Tuiles (p. 152), et nous ne sommes pas très éloignés du monde pastoral d'Anselme<sup>11</sup>. Mais la flûte de Cyprien n'a guère de rapport avec le roseau du jardin, et est exogène. Cyprien a en effet pu observer un campement bohémien, où un homme jouait trois notes sur une flûte afin de charmer un serpent hamadryas<sup>12</sup>. Mais le joueur de flûte maîtrise mal son art, son souffle est « chétif » (p. 172), et le serpent se gonfle de colère :

« sa mélodie indécise commençait à irriter les esprits aigus du serpent, si sensibles aux délices de la perfection. Je les sentais, sous le choc de ces petites injures, s'échauffer par degré, se délier des fils de la musique, s'exalter et troubler cette terrible tête plate où déjà affluaient les fureurs du poison. » (p. 172)

Face à l'impuissance du charmeur, Cyprien s'empare de la flûte et réussit à maîtriser le serpent en soufflant « dans le plus grand roseau, très bas », pour en dégager « le nom musical de la Terre » (p. 174-175). Revenu à Belles-Tuiles, suivi d'ailleurs du serpent domestiqué<sup>13</sup>, il constate que le grand roseau de la flûte est brisé, « celui où avait passé l'esprit de la Terre » (p. 176). C'est cette brisure qu'on retrouve, amplifiée, dans les épisodes ultérieurs.

Constantin Gloriot relate en effet une autre scène de flûte, dont il a à son tour été témoin dans une clairière. Il entend en effet un « appel » (p. 87), initialement composé de « trois notes brèves », et qui finit par former une « brève mélodie » de quatre ou cinq notes

« qui avaient touché au bois humide de la flûte, qui sentaient l'herbe d'été et le roseau magique. » (p. 87)

Le jeu de flûte semble ici à nouveau proche de celui du berger et du monde pastoral, mais reste marqué par l'incomplétude, comme le montrent le nombre indécis de notes et les registres contrastés de l'appel et de l'« enchantement barbare » (p. 87). La « mélodie singulière » est jouée sur une flûte « à quatre ou cinq roseaux » par Cyprien même, qui réussit ainsi à maîtriser les « têtes bestiales » (p. 89). Même le renard est contraint d'y répondre, mais finit par être égorgé (p. 90-91).

Le jeu de flûte relève ainsi de façon paradoxale d'un « esprit de violence », et le joueur est un « démon » (p. 89).

Cyprien précise, dans une note, le sens de cette scène, qui le montre en proie à la « folie de la Terre » (p. 203) qu'il est impuissant à conjurer :

« Des cinq roseaux de la Syrinx magique il ne reste que quatre branches pour les enchantements mineurs. La plus efficace est brisée. » (p. 204)

Par cette flûte brisée, Cyprien double de fait le bohémien maladroit : son jeu suscite la violence qu'il voulait précisément conjurer, et qui investit l'espace paradisiaque de Fleuriade.

Les effets dévastateurs croissent encore quand Cyprien cherche à envoûter Hyacinthe, l'orpheline du mas Saturnine qui vient danser à Fleuriade, « comme une bête » (p. 138). Il l'appelle avec « un seul roseau », qui imite « un appel de crapaud » (p. 137, 191) :

« Pur soupir de roseau magique, à peine distinct du silence, et doux comme un appel de crapaud à la lune... » (p. 138)

Hyacinthe se rue alors contre un pilier, l'enlace « sauvagement », tandis que sa voix devient un « râle » (p. 139). Tombée en proie aux « démons », elle disparaît à jamais du mas pour rejoindre les nomades qui campaient dans les parages (p. 140-141) et dont la trace se perd dans le « dédale chaotique » d'un ravineau (p. 141).

Du jeu de flûte d'Anselme à celui de Cyprien, on observe un passage de l'harmonie naturelle à la brisure et au déchaînement de la violence. Cyprien apparaît dès lors comme un Orphée dysphorique, qui échoue à apprivoiser la nature et est envahi par les figures de la dispersion. Ce n'est pas un hasard, dans cette perspective, qu'il rejoigne à son tour les nomades (p. 166, 168, 170)<sup>14</sup>.

Cette brisure est cependant suturée par différents personnages, parmi lesquels le berger Anselme et l'abbé Chichambre, que le récit place d'ailleurs en miroir (p. 31). Anselme n'est en effet pas seulement le joueur de flûte du début du roman, dont le jeu était marqué par la complétude ; il assiste aussi aux moments de dérive de Cyprien. C'est lui qui découvre le renard égorgé et qui ramène Constantin (p. 91). Le rapport avec Cyprien demeure imprécis, et il se profile parfois comme son double : « assis sur un rocher », il tient en main « un objet bizarre », qui n'est autre que le flûte de Cyprien, « formé de quatre ou cinq roseaux courts reliés entre eux par une large bande de laiton » (p. 123). Il a retrouvé l'instrument, dont on notera à nouveau la description approximative (« quatre ou cinq roseaux »), à proximité du renard, et il est entaché de sang (p. 124). De ce fait, la flûte lui apparaît comme un instrument maléfique sur lequel il n'ose jouer (p. 124), et qu'il fourre dans sa musette pour l'accrocher à la tête de son lit (p. 128). Le rôle d'Anselme est nettement conjuratoire, d'autant plus qu'il recueille aussi, dans Belles-Tuiles abandonné et incendié, le journal de Cyprien, un « grand cahier rouge » dans un « coffret de bois peint », et ce sur fond de « tintement d'une clarine » (p. 130-131). La conjuration reste d'ailleurs incomplète, car Hyacinthe, à l'instigation de Cyprien, réussit à s'introduire dans la chambre d'Anselme et s'empare de la flûte (p. 134).

Le berger est à nouveau présent après l'envoûtement d'Hyacinthe, qu'il avait d'ailleurs déjà ramenée après ses fugues précédentes à Belles-Tuiles (p. 65, 202). Quand elle s'évanouit après avoir entendu le son de flûte de Cyprien, Constantin entend « les clarines familières du troupeau

d'Anselme qui rentrait », et ces « grelots nocturnes » le rassurent (p. 139). Il se dirige alors vers la chambre d'Anselme où il s'endort. Enfin, le troupeau d'Anselme sera encore présent après la disparition des nomades, qui est constatée par un autre berger, Ardigal, « petit pâtre » qui est comme le double « innocent » d'Anselme (p. 140).

Le berger et son troupeau apparaissent ainsi comme un contre-pouvoir de Cyprien, même si, comme on l'a vu, des rapprochements et jeux de miroir s'esquissent qui brouillent l'opposition tranchée. Cyprien éprouve un intérêt certain pour le « vieux pâtre » (p. 158, 161), et le récit suggère bien des échanges entre eux (p. 31, 35). A l'instar de Cyprien, Anselme vit « à l'écart » (p. 26), et ses yeux « striés de noir » rappellent étrangement le jardin de Belles-Tuiles (p. 78).

La tentative de conjuration marque aussi les rapports entre Cyprien et l'abbé Chichambre. Après s'être connus « aux colonies » (p. 107 e.s. ), ils se sont retrouvés au moment où Cyprien s'est installé à Belles-Tuiles (p. 111). Tout en gardant ses distances, Cyprien offre des fleurs, telle cette branche d'amandier dont les corolles partent « comme la neige », ou encore de l'encens du pays des Rois, à Chichambre pour les fêtes (p. 54, 205). Et c'est encore Chichambre qui recevra, par l'intermédiaire d'Anselme, le « gros cahier rouge » (p. 143) pour l'emmener dans son église, et ce alors qu'il récite l'hymne de Saint Ambroise *Te lucis ante terminum*, qui évoque la conjuration de la nuit et apparaît ainsi, en profondeur, comme le *modèle perdu* de l'écriture de Bosco<sup>15</sup>.

La démarche de Chichambre reste cependant, comme celle d'Anselme, approximative : la « cloche majeure » de son « clocher trapu » « tinte un peu follement » (p. 40), et ce alors que le début du récit se place sous le signe de la Nativité et de l'« Etoile » pendue « au front de l'hiver » (p. 15), dont Cyprien donnera d'ailleurs plus tard une version très négative, avec un lièvre à moitié rongé (p. 163). Le récit de Chichambre est, de même, fragmenté et approximatif, partagé entre le dialogue avec les grands-parents Saturnin et les « notes » ajoutées au « Journal » de Cyprien qui se présente déjà comme un ensemble de « notes mutilées » (p. 149), – à l'image du « fatras de notions » qu'il sent en lui. L'héritage qu'il lègue à Constantin n'est qu'un ensemble épars composé de « quelques livres, quelques papiers, ces notes et un recueil de petites prières manuscrites » (p. 213). A sa mort, on trouve dans son bréviaire un feuillet plié en quatre qui n'est qu'une injonction à la prière, tandis que les prières mêmes sont élidées. Elles figurent toutefois dans les *marges* de l'œuvre : des cinq prières évoquées par Bosco même, il n'en allègue que trois, dont les deux premières évoquent la Passion, et la dernière la Pentecôte et le « Consolateur »<sup>16</sup>. On peut lire, dans cette *incomplétude* que traduit encore la proximité de Chichambre avec Firmin le braconnier, le seul à être familier avec l'espace chaotique des nomades (p. 139-141), un écho du jeu de flûte brisé de Cyprien, et tout se passe comme si les deux personnages, *a priori* antithétiques, finissaient par se rapprocher.

### *Féeries et jeux d'ombres*

Sylvius effectue un trajet comparable à celui de Constantin dans le récit éponyme de 1946 : alors qu'il est initialement enraciné dans la famille des Mégremut à Pontillargues et soucieux de thésauriser, d'accumuler des provisions dans son grenier, il est amené à faire des « courses vagabondes » et devient alors, fût-ce au sens métaphorique, « Sylvius le Navigateur » (p. 30)<sup>17</sup>. Il sort en plein hiver, dans un pays enneigé où sa carriole se transforme en « frêle navire », et se rend dans

des métairies semblables à des « îles » (p. 34). Lors d'une de ces excursions, Sylvius s'engage dans une étendue désertique, marquée par la présence d'étangs (p. 35 et 41) et d'un cheval mort (p. 38), pour accéder à des espaces lumineux, comme la ferme occupée par Misé et Gavotte (p. 39) et le hameau de Lobiers, où est installé un théâtre en toile illuminé par trois lampes de cuivre.

Ce trajet est à nouveau, comme dans *L'Ane Culotte*, ponctué par des variations sur un air de flûte. A Pontillargues, et bien avant sa fugue, Sylvius se faisait à l'occasion musicien en chantonnant, et surtout, en jouant le soir au fond du jardin « quelque brève mélodie » sur sa clarinette pour les grenouilles « émerveillées » :

« Les grenouilles, qui sont des bêtes sociables, répondaient à la clarinette, et Sylvius était content de ce concert lacustre dont le chant animal se prolongeait parfois, par une ou deux grenouilles sentimentales, jusqu'au fond de la nuit, paisiblement. » (p. 86)

Cette scène reprend le jeu de flûte du berger Anselme et la « mélodie de cinq notes », avec ses résonances orphiques, mais en même temps, plusieurs déplacements s'opèrent. Au troupeau d'Anselme se sont substituées les grenouilles, et surtout, Sylvius ne joue plus de la flûte ancestrale, mais de la clarinette, instrument moderne et très prisé depuis le XVIIIe siècle<sup>18</sup>. Le jeu de Sylvius s'inscrit d'entrée de jeu dans un registre à la fois social et profane.

La représentation théâtrale à laquelle Sylvius assiste à Lobiers après son équipée nocturne revient au jeu de flûte. Le décor présente une contrée de soleil, un « pays d'or » avec une « coupole blanche » :

« Une voix se mit à parler, une flûte joua derrière le théâtre ; on vit un magicien. Il portait un turban et une barbe blanche d'où il semblait que sortît la parole. Or cette parole créait une vie magique [...]. » (p. 44)

On peut lire le magicien et le décor oriental, associés à l'air de flûte, comme une reprise de Cyprien et de son jardin. Par ailleurs, on retrouve par un biais différent la fragilité de la magie, dont la flûte brisée de Cyprien était l'image emblématique :

« Fragile pays, que parfois un vent coulis, agitant la toile, troublait et devant lequel défilaient des marionnettes vêtues d'habits roses, jaunes et mauves, qui faisaient fleurir un monde improbable [...]. » (p. 44)

Alors que le jeu de flûte de Cyprien se voulait conjuration de la violence du monde, il crée ici un monde léger et presque factice, occupé par des marionnettes qui semblent des réminiscences des santons. De ce fait, la violence de la terre que le jeu de flûte de Cyprien voulait maîtriser est maintenant élidée, et la scène s'oriente dans le sens d'une féerie intériorisée : « merveilles puérides », « légers artifices de l'âme », « comédie la plus secrète » ou « drame le plus intérieur » (p. 45), et ponctués du rire d'un enfant et d'une voix de fillette très claire (p. 47). La dimension dysphorique du jeu de Cyprien survit toutefois dans la scène sous une forme disséminée : le théâtre est animé par une « mystérieuse puissance », et le « magicien [...] à la grande barbe candide » est accompagné d'une figure féminine « aux yeux noirs » qui semble entraîner Sylvius (p. 48).

Celui-ci rejoint la troupe, et ce n'est qu'après bien des mois que sa famille retrouve sa trace aux Amélières. Le théâtre y est installé sous le plus vieux chêne du pays, illuminé avec « des lanternes

de papier peint et des lampions multicolores » (p. 64 ; p. 66). Les personnages s’y dessinent de façon plus précise : le magicien s’appelle Savinien (le nom du grand-père de *L’Ane Culotte*), la femme Métilde, et Sylvius réapparaît comme musicien et compositeur d’une pièce intitulée *Un rêve en famille*. La flûte du premier spectacle à Loubiers a été remplacée par une « clarinette d’ébène », accompagnée d’un tambourin et d’un triangle (p. 65). Le jeu s’est encore davantage intériorisé : c’est une « féerie d’une féerie » (p. 72), où la « fable visible » cache « une invisible fable » (p. 73). La sauvagerie si présente dans *L’Ane Culotte* ne transparaît plus que sous la forme de traces ténues : le jeu du tambourin qui accompagne la clarinette peut certes ainsi être lu comme un faible écho de violence primordiale et animale de la scène du serpent, mais cette résonance est comme effacée par la présence du « clair triangle ». Il est par ailleurs révélateur que la « fille brune » apparaisse à l’occasion comme une « Sirène » (p. 71, 84), et qu’on la soupçonne d’ « entortiller » (p. 72) le public. Tout se passe ainsi comme si l’image du serpent se reportait sur la femme qui accompagne Savinien<sup>19</sup>. De plus, la clarinette de Sylvius est à l’occasion présentée comme une « flûte », – ce qui rappelle à nouveau la scène originare de *L’Ane Culotte*.

Sylvius est ramené par les siens à Pontillargues, à condition qu’il rejoigne les Amélières pour la Noël. Le moment venu, il tombe malade, et ce sont les membres de sa famille qui refont le trajet, retraversant étangs et paysages enneigés. La neige, saisie par le froid, s’est durcie, et la colline et le village sont « cristallisés », tandis que les jardins semblent « de verre »<sup>20</sup> :

« Car les arbres n’étaient que givre, branches de glace saupoudrées de neige, où, le long des rameaux clairs et friables, pendaient des ramilles bleuâtres et des fruits de cristal d’une extraordinaire fragilité. » (p. 102)

Tout se passe comme si la lande enneigée avait envahi les Amélières, qui faisaient auparavant figure d’espace paradisiaque. Le village semble ainsi touché par la mort, et l’absence de lumière est à ce propos un autre signe révélateur (p. 102). Le vieux chêne illuminé de lanternes et de lampions est maintenant « désert sous son chapeau de neige » (p. 103), alors que la troupe est partie définitivement.

Cette négativité est contrebalancée par différents indices, qui ne relèvent plus du registre musical. La seule lumière se trouve en effet dans l’ « église vide », mais encore tiède et « pleine d’encens », et prend la forme d’une veilleuse et d’un cierge « brûlant d’une flamme pauvre » (p. 103). De plus, dans cette « église de nuit », le « battant assourdi de laine de la porte » ou « une petite toux sèche » se sont substitués au son de cloche. Enfin, la neige et la glace exhalent « une odeur subtile de rose mouillée et de sel » (p. 102), et tout se passe dès lors comme si l’espace paradisiaque des Amélières était subtilement recréé<sup>21</sup>. Le double spectacle théâtral, qui se plaçait sous le signe de la flûte et de la clarinette, a disparu au profit de ce qu’on pourrait appeler une scène sacrale fantomatique, qu’un dernier épisode confirme.

Dès son retour à Pontillargues, Sylvius avait exprimé son désir d’être enseveli « à même la terre, dans le clos de Saint-Delphine », et après sa mort, la tombe est fleurie pendant une dizaine d’années d’un bouquet de laurier et de lierre, avec au cœur « une poignée de boutons-d’or », et déposé par « une main invisible » (p. 112). Le même phénomène se reproduit cinquante ans plus tard, le jour des Rois : le bouquet luit alors, « sombre et dur », au milieu des ronces, et il comporte une branche de houx « avec ses fruits rouges en grappes qui étincelaient » (p. 115). Après sa mort, Sylvius continue ainsi à jouer dans une scène fantomatique, où la négativité résiduelle du bouquet

« sombre et dur » est refoulée par les marques de la couleur et de la lumière,- reflet de l'étoile des Mages.

Alors que le jeu de flûte de Cyprien était orienté vers la violence du monde, qu'il s'efforçait de conjurer par un acte de magie, *Sylvius* élide la sauvagerie dans une série de féeries fragiles qui dessinent un parcours rédempteur sous une forme filigranée, à l'instar d'un théâtre d'ombres<sup>22</sup>.

L'épilogue de *Sylvius* s'inscrit encore dans cette dynamique. La fugue de Sylvius est racontée quelque 60 ans plus tard par Barnabé, l'héritier de Sylvius, à son ami Méjean, et ce à l'approche des Rois (p. 25, 108). Barnabé, surnommé « le Sage » (p. 21) et à son tour fortement enraciné à Pontillargues, trouve en particulier refuge dans sa bibliothèque d'un millier de beaux livres, « rangés avec soin » (p. 23). Il s'avoue « bouleversé » (p. 116) par le bouquet déposé sur la tombe de Sylvius, et alors que Méjean, « voyageur de nature » (p. 23), repart pour un long voyage (p. 117), il disparaît mystérieusement, comme envoûté par l'histoire de Sylvius. Barnabé dessine ainsi une figure de l'auteur –lui aussi exerce « charme » et « séduction » (p. 108),– qui s'inscrit dans une fable ouverte et fragile<sup>23</sup>.

### *Temples, ronds dans l'eau*

La poétique de Henri Bosco est fortement marquée par la dérive des signes, et c'est dans ce sens qu'on peut lire la phrase du *Diaire* épinglée naguère par Jean Onimus : « A chaque personnage je crée son ombre<sup>24</sup>. »

Cela vaut en particulier pour le joueur de flûte dans *L'Ane Culotte* : initialement berger, le rôle est ensuite assumé par le charmeur bohémien, puis par Cyprien, dans un effort de conjuration de la violence de la terre, représentée par *le serpent*. Suite à son échec, qui se traduit par la mélodie fragmentée et par la flûte brisée, le texte recourt à des personnages réparateurs, tels le berger Anselme ou l'abbé Chichambre, corrélés au son des clarines ou de la cloche. Dans *Sylvius*, le jeu de flûte du magicien est relayé par la clarinette dans un théâtre de marionnettes, puis par des bruits étouffés dans l'église vide des Aménières et le bouquet fantomatique, et tout se passe comme si la scène fondatrice de *L'Ane Culotte* se disséminait ainsi, par ce qu'on pourrait appeler une *poétique rhapsodique*, dans des féeries fragiles, dérivées de Cyprien et de Fleuriade<sup>25</sup>.

Alors que Bosco affirmait volontiers sa volonté de construire, par son écriture, « des temples au milieu des nuages »<sup>26</sup>, sa poétique est parfois proche de la *nébuleuse* :

« Je m'aperçois que je forme des ronds dans l'eau [...] Les ronds se perdent, l'eau coule toujours. »<sup>27</sup>

Ou encore :

« Un roman se bâtit de lui-même : il suffit d'un air de flûte. »<sup>28</sup>

Ce qui nous ramène au jeu de flûte et sa fragile magie des signes, qui cherche à conjurer la sauvagerie du monde.

Bruno Tritsmans (Université d'Anvers)



## NOTES

<sup>1</sup> Jean Starobinski, « Emblèmes de la musique et du temps », *L'Ephémère*, 6, (1968), p. 104-117. Voir encore, sur ces *topoi*, les pages de Vladimir Jankélévitch dans *La musique et l'ineffable* (Paris, Editions du Seuil, 1983), et de Michel Serres dans *Les cinq sens* (Paris, Grasset, 1980).

<sup>2</sup> J'emprunte ces éléments aux *Dictionnaire des symboles* d'Alain Gheerbrandt (Paris, R.Laffont, 1982, p.450-451 et 824), ainsi qu'au *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances* de Corine Morel (Paris, L'Archipel, 2004, p.406 et 775).

<sup>3</sup> Voir, sur cet aspect, les articles de Georges Poulet (« Henri Bosco », *Entre Moi et Moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, Paris, Corti, 1977, p. 255-272) et de Jean-Pierre Richard (« Sauvagerie », *Pêle-mêle*, Paris, Verdier, 2010, p. 65-70). Henri Bosco a évoqué, dans un très beau texte, « la terre qui s'enfoncé, qui bascule », et qui donne « un sentiment de panique » (« Henri Bosco et les voix de la terre », *Nouvelles littéraires*, 2248, (22 octobre 1970), p. 2).

<sup>4</sup> Lettre à Jean Denoël du 2 avril 1974, *Cahiers Henri Bosco*, 32-34, (1992-1993-1994), p. 168. On retrouve la même image dans la lettre à François Bonjean du 4 mai 1946 (*Cahiers Henri Bosco*, 37-38, (1997-1998), p. 138). L'Etoile des Mages, véritable *leitmotiv* de Bosco, est comme la figure rédemptrice de ce *soleil noir* (J. Michel, *Liturgie de la lumière nocturne dans les récits de Henri Bosco*, Paris, Lettres modernes Minard, 1982, p. 123 e.s. ; S. Beckett, *La quête spirituelle de Henri Bosco*, Paris, Corti, p.312 e.s.).

<sup>5</sup> « Genèse du *Mas Théotime* », *Cahiers Henri Bosco*, 22, (1982), p. 15-20. La toile de fond historique de l'œuvre de Bosco, largement éliée par lui, n'est évoquée que sporadiquement par la critique, notamment par Jacques Cocheyras (« L'idéologie sous-jacente du *Mas Théotime* », *Cahiers Henri Bosco*, 26 (1986)), Jean Onimus (« Le mal », *Cahiers Henri Bosco*, 29, (1989), p. 127-144) et, plus récemment, Xavier Accart (« Le sylvain rouge. Bosco, Jünger, Guénon et la Seconde Guerre », Ph. Barthelet (éd.), *Ernst Jünger*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2000, p. 500-506).

<sup>6</sup> Sur la magie comme démarche réparatrice qui cherche à «suppléer aux failles du monde », voir Xavier Papais, « Trois formules sur la magie », *Critique*, (juin-juillet 2002), p. 673-674). Bosco même se réfère souvent à la magie, entre autres dans la « Lettre » qui accompagne l'essai de Jean Lambert (*Un voyageur des deux mondes. Essai sur l'œuvre d'Henri Bosco*, Paris, Gallimard, 1951).

<sup>7</sup> Jean-Pierre Cauvin, *Henri Bosco et la poétique du sacré*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 236. Sur le thème de la musique, voir l'étude de Benoit Neiss, « Musique et écriture romanesque : le cas de Henri Bosco », *Cahiers Henri Bosco*, 39-40, (1999-2000), p. 113-124.

<sup>8</sup> « L'exaltation et l'amplitude », cité dans Jean-Pierre Cauvin, *op. cit.*, p. 263-267. Ce texte de 1942 a fait l'objet d'une étude de Jean-Pierre Cauvin, « L'exploration des hauteurs », *Le réel et l'imaginaire dans l'œuvre de Henri Bosco*, Paris, Corti, 1976, p. 265-276.

<sup>9</sup> Toutes nos références renvoient à : H.Bosco, *L'Ane Culotte*, Paris, Gallimard, 1937 (« Folio »).

<sup>10</sup> Sur la cloche, voir Jean Starobinski, « Les cheminées et les clochers », *Magazine littéraire*, 280, (septembre 1990), p. 26-27, et surtout Alain Corbin, *Les cloches de la terre*, Paris, Albin Michel, 1994. J'ai essayé d'analyser la figure du berger chez Bosco dans « Le berger et ses fantômes. Fables en filigrane chez Henri Bosco », *Poétique*, 174, (2013), p. 251-260.

<sup>11</sup> On peut noter, à ce propos, que le recueil de poésie de Bosco soit précisément intitulé *Le roseau et la source* (Paris, Gallimard, 1949), et que Bosco ait mis en valeur, dans les dédicaces occasionnelles, la complémentarité de ces deux éléments (*Cahiers Henri Bosco*, 45-46, (2005-2006), p. 11-12 ; Robert Ytier, *Bosco ou l'amour de la vie*, Lyon, Aubanel, 1996, p. 166).

<sup>12</sup> Le campement de bohémiens et le jeu de flûte, qui est chez Bosco une « cellule-mère » (B.Neiss, *art. cit.*, p. 114), a manifestement des origines orientales, qui sont comme le substrat de cette *œuvre-palimpseste* : dans *Sites et mirages* (Paris, Gallimard, 1951), le « sifflement aigu d'une raïta » est accompagné de « monotones tambours, dédiés à l'ivresse animale de la nuit » (p. 57, 123), et dans *Des sables à la mer* (Paris, Gallimard, 1950), la flûte de berger (p. 58) devient « étrange instrument » qui évoque le serpent (p. 62), et qui s'accompagne du « roulement sourd des tambours de danse » (p. 195).

<sup>13</sup> Le *serpent* représente chez Bosco ce qu'il appelle l'esprit de la terre, et peut être lu comme une figure de la *Bête de l'abîme* de *l'Apocalypse selon Saint-Jean*, qu'il a d'ailleurs traduit en 1943. Dans les récits ultérieurs,

---

cette figure du *monstre* se dissémine, comme dans *L'enfant et la rivière* (1945), qui met en scène un animal imaginaire, un « racal », mais qui s'avère en réalité l'âne-culotte.

<sup>14</sup> Jean Onimus a subtilement noté que le retour à l'unité perdue de Cyprien est en définitive un « chant de sirène » (« Henri Bosco à l'écoute de la nature », *Cahiers Henri Bosco*, 24, (1984)), et Cyprien lui paraît un personnage « presque inconsistant » (« Qu'est-ce que Hyacinthe ? », *Cahiers Henri Bosco*, 35-36, (1995-1996), p. 137). Le fait est d'autant plus révélateur que dans une étude antérieure, Cyprien avait été qualifié d'« Orphée moderne » (Jean Onimus, « La poétique de l'eau d'après l'œuvre de Henri Bosco », *Cahiers du Sud*, 353, (1959), p. 90).

<sup>15</sup> Voir la mise au point de Claude Girault dans *Cahiers Henri Bosco*, 19-20, (1980), p. 16-17, et encore « Office des Ténèbres », *Renaissance de Fleury*, 26, (1977), p. 7-8.

<sup>16</sup> « Les prières de l'abbé Chichambre », *Cahiers Henri Bosco*, 19-20, (1980), p. 18-24.

<sup>17</sup> Toutes nos références renvoient à : Henri Bosco, *Sylvius*, Paris, Gallimard, 1949 (« Folio »).

<sup>18</sup> Zola avait célébré la clarinette comme l'instrument qui célèbre l'amour sensuel, alors que la flûte représente « tout au plus l'amour platonique » (cité par Edmond de Goncourt, *Mémoires de la vie littéraire*, 5 juillet 1889).

<sup>19</sup> Il y a, chez Bosco, une figure obsédante de la « femme en noir » (Claude Girault, « L'image de la 'femme en noir' chez Henri Bosco », *Cahiers Henri Bosco*, 24, (1984), p.137-153).

<sup>20</sup> Sur les objets de verre et le rapport avec le sacré, mais qui tend aussi vers le ludique et l'artifice, voir David Mendelson, *Le Verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, Paris, Corti, 1968. L'objet de verre joue un rôle important dans une scène écartée de *Hyacinthe* et reprise dans *Antonin* (1952), où Orphée semble devenu un jongleur qui combine boules de métal et étoiles de verre, qui se recomposent en *cosmos* (p. 385). Claude Girault l'a retrouvée dans un dossier consacré à *Antonin* (1952) (« Du 'cirque de neige' au 'jongleur des maisons célestes' », *Cahiers Henri Bosco*, 43-44, (2003-2004), p. 267-271).

<sup>21</sup> Dans « Psychanalyse de la neige », Gilbert Durand a mis en valeur ce qu'il appelle l'« épiphanie de la neige », qui se cristallise dans le motif de l'étoile (« Danièle Chauvin (éd.), *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, ELLUG, 1996, p. 20 e.s.). Bosco même a évoqué la « neige étoilée » dans la postface à l'édition de *Sylvius* dans la collection « Les Pharmaciens bibliophiles » (*Cahiers Henri Bosco*, 24, (1984), p. 17).

<sup>22</sup> *Sylvius* a été rapproché d'Orphée par Claude Girault (« Sur les traces de *Sylvius* », *Cahiers Henri Bosco*, 24, (1984), p. 115-116) et par Christian Morzewski (« *Sylvius* ou le vieux chevalier à la charrette », *Cahiers Henri Bosco*, 47-48, (2011-2012), p. 187-194). Quand elle a illustré *Sylvius*, Liliane Marco a particulièrement mis en valeur la figure de *Sylvius* comme artiste orphique, dont elle propose une image très colorée qui contraste avec le paysage enneigé (cf. Sandra Beckett, « Lorsque les rêves d'un poète et d'une artiste se rencontrent : les puissants sortilèges de Henri Bosco et Liliane Marco », *Dalhousie French Studies*, 31, (1995), p. 109-120).

<sup>23</sup> Bosco même a souvent thématiqué l'inachèvement narratif de ses récits, et il a sollicité à ce propos la figure de la sirène (Lettre à Gabriel Audisio du 28 janvier 1933, *Cahiers Henri Bosco*, 19-20 (1980), p.28), mais pour la refouler et y voir une ouverture sur le sacré (Lettre à Gabriel Audisio du 9 mai 1941, *Cahiers Henri Bosco*, 35-36, (1995-1996), p.113). Voir aussi le bibliothécaire étrange Cristobal Mouzakis-Lefort, qui « n'a pas de livres » mais écoute le bruit d'une « conque marine », – autre sirène... (*Sites et mirages, op. cit.*, p. 49 e.s.), et qui représente dès lors une hantise profonde de Bosco.

<sup>24</sup> Cité par Jean Onimus, « Le thème du double », qui évoque Bosco « emprisonné dans ses propres reflets » (*Henri Bosco, mystère et spiritualité*, Paris, Corti, 1987, p. 95 et 97).

<sup>25</sup> Maurice Blanchot a noté, à propos de *Hyacinthe*, le « caractère composite » de l'œuvre de Bosco, à qui fait défaut « le sens des paroles solitaires » (*Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, p. 221 et 223).

<sup>26</sup> Robert Ytier, *op. cit.*, p. 190. Voir encore, de Bosco même, « Songe du temple », *Cahiers Henri Bosco*, 8-9, (1975), p. 3-4, et de Liliane Marco, « Quand les nuages ont un destin », *Cahiers Henri Bosco*, 11, (1976), p. 72-75.

<sup>27</sup> Henri Bosco, « Simples propos sur la magie », *La Tour Saint-Jacques*, 11-12, (juillet-décembre 1957), p. 180-182.

<sup>28</sup> Cité par Jean-Claude Godin, *Henri Bosco, une poétique du mystère*, Presses de l'Université de Montréal, 1968, p. 369.