

**La métaphore spatiale du terroir
dans le roman français d'entre-deux-guerres.
Étude de *Raboliot* de Maurice Gene
et de *Malicroix* d'Henri Bosco**

M^a LOURDES CARRIEDO LÓPEZ (U.C.M.)

Le terroir devient dans le roman français d'entre-deux-guerres un axe narratif essentiel qui déborde le cadre strictement idéologique ou revendicatif auquel il a toujours été associé. L'écrivain ne vise plus uniquement la dénonce sociale ou politique dans son double penchant, régionaliste ou nationaliste, mais il vise désormais l'universalité des relations de l'homme et de la nature, recherchant par d'autres voies une réponse aux questions sur la condition humaine. La conséquence en est la création d'un univers esthétique où la description de la nature présente des valeurs poétiques spécifiques à partir du développement de la métaphore spatiale du terroir. Celle-ci -dont la matrice est fondée par la rêverie de la terre- conditionne le développement narratif et thématique des œuvres de Ch. F. Ramuz, Henri Pourrat, Jean Giono, Maurice Genevoix et Henri Bosco; des écrivains qui renouvellent en plein XX^e siècle la tradition du roman régionaliste ou rustique inaugurée par George Sand et qui, en dépit de leurs différentes personnalités littéraires, peuvent être classés sous la rubrique "d'écrivains de terroir".

La première partie de la présente étude sera donc consacrée à définir les composantes thématiques et formelles de cet axe métaphorique du terroir pour, en second lieu, voir son fonctionnement concret dans deux romans choisis parmi les plus représentatifs du genre, *Raboliot* (1925) de Maurice Genevoix, et *Malicroix* (1948) d'Henri Bosco.

1. LA MÉTAPHORE SPATIALE DU TERROIR.

Depuis George Sand jusqu'aux deux grands écrivains qui catalysent les rêveries de la terre dans le premier quart du XX^e siècle, Barrès -développant le thème de l'enracinement à la terre ancestrale- et Colette -développant le thème du paradis perdu enfantin, royaume magique retrouvé par les sens- l'action du roman se déroule dans un espace privilégié très rigoureusement décrit qui agglutine l'histoire collective et l'histoire individuelle, et qui détermine une certaine expérience tant de l'espace cosmologique que de l'espace social que, dans certains cas, de l'espace sacré.

Nous allons développer ici les trois idées principales qui constituent les trois piliers de notre définition: "lieu privilégié décrit", "histoire collective" et "histoire individuelle".

1.1. Le lieu privilégié décrit.

Certains écrivains d'entre-guerres fixent leur attention sur un cadre spatial déterminé et restreint, qui se situe généralement dans une région géographique précise possédant à elle seule sa propre carte d'identité. Ils décrivent un cadre connu et vécu au plus intime de leur être: Pourrat l'Auvergne, Genevoix la Sologne, Ramuz la montagne suisse, et tant Giono que Bosco, la Provence.

Il s'opère ainsi une restriction des données spatiales du roman par laquelle l'écrivain tente de pénétrer jusqu'au noyau physique, humain, symbolique. Le cadre cesse alors d'être tel pour devenir l'une des réalités actantielles de l'oeuvre, véritable principe actif des drames qui s'y déroulent. Bosco l'affirme: "Le Luberon n'est pas un décor, mais une réalité".

Et si l'espace prend âme pour accomplir la destinée des êtres, l'exemple le plus évident est celui de la montagne de Ramuz, montagne-piège qui s'assujettit à une évidente fatalité. La nature devient alors une puissance animée "ayant ses idées à elle, ses propres volontés". L'importance qu'acquiert la coordonnée spatiale du roman implique un idéal de retour à la nature et provoque une double opposition déjà topique entre nature sauvage et nature domestiquée.

La présence farouche de la nature possédant une vie secrète et cachée détermine le comportement des héros, qui doivent subir une véritable initiation pour la dompter ou, du moins, pour ne pas en être écrasés.

La nature domestiquée, la terre cultivée, entraînent pour leur part tout un réseau thématique exploité depuis des siècles: la terre nourrice, terre-mère, terre-femme¹, terre dans laquelle, par exemple, le héros du *Mas Théotime* de Bosco s'intègre à l'ordre saisonnier des champs et du cosmos. Pour Giono, *Les vraies richesses* naissent de la terre et de ses travaux; il reprend un idéal virgilien qui s'épanche en un lyrisme d'effusion panthéiste. Son compromis idéologique se manifeste alors dans le sens d'une "religion de la nature", de l'adhésion à l'ordre naturel du monde face à la civilisation moderne; rousseauïsme commun à presque tous les écrivains de terroir.

Il faut dire, d'autre part, que la grande importance que l'espace acquiert dans le roman suppose un grand développement de la description. Ce sont toujours des problèmes de composition, de cadrage et de perspective que rencontre le narrateur. Il n'est donc pas étrange que chacun de ces écrivains puisse s'identifier à un peintre: Ramuz à Cézanne, Bosco à Van Gogh et Genevoix à Vlaminck.

La prise de possession d'un lieu par le narrateur se réalise à travers une description minutieuse des objets qui composent le paysage et l'indication de leur exacte localisation, ce qui constitue un premier indice de ce réalisme optique développé postérieurement à l'extrême par le "nouveau roman".

Mais sous une apparence réaliste s'écoulent des sons profonds qui annoncent un arrière-fonds symbolique. Les objets continuent d'être des réseaux de correspondances, de sensations et de symboles ainsi que l'exigeait leur considération romantique. Selon la distinction barthienne entre une littérature objective et une littérature de l'intériorité humaine, les écrivains de terroir continuent la deuxième tradition, cherchant le "coeur romantique des choses", obéissant à la "cénesthésie de la matière"². Le symbole continue d'être un moyen privilégié de relation entre l'homme et l'univers.

Les lieux acquièrent ainsi une signification autre que celle de leur apparence purement physique; ils ont leur propre "génie", pouvant provoquer chez le descripteur des résonnances particulières où le temps est inclus. Et ceci en trois directions:

1) Vers un temps antérieur qui contient l'histoire du lieu, les couches successives qui supportent son histoire et qui configurent le savoir ancestral des habitants.

2) Vers un temps antérieur particulier ou individuel qui porte la marque de l'expérience qu'en a le narrateur, ce qui explique la grande importance qu'acquiert le souvenir.

3) Vers l'abolition même du temps à partir d'un sentiment d'éternité issu de l'émotion du descripteur. C'est le cas de l'espace sacré, origine d'un culte, tel que le peignait Barrès dans *La colline inspirée* où il lançait le mot de passe: "Il est des lieux où souffle l'esprit...". Ramuz et Bosco sont, à ce propos, les écrivains qui illustrent le mieux cet espace sacré d'où surgit le surnaturel.

1.2 La synthèse de l'histoire collective et de l'histoire individuelle.

Le lieu possède une historicité que le romancier de terroir n'ignore pas, conscient que les couches de son histoire lui confèrent sa physionomie particulière, et physique et psychique.

On retrouve des thèmes chers à Barrès qui perdent cependant dans le roman français d'entre-guerres leur virulence revindicative. Le thème des ancêtres relie les hommes à leur profondeur temporelle en même temps qu'il leur fournit un centre vital et un poids d'existence. L'enracinement constitue une façon d'expérimenter le cosmos qui explique, d'autre part, l'attachement charnel à la terre que ressentent presque tous les héros du roman de terroir, et qui devient aussi le signe des "gens du pays".

La description de l'espace physique se complète alors par celle de l'espace social, ce qui donne l'occasion d'introduire dans le roman de véritables études de moeurs⁴. C'est l'espace paysan que l'on décrit de préférence, lieu qui émane très souvent la simplicité d'une vie vécue en harmonie avec les éléments de la nature, en connivence avec la terre, mais qui peut aussi devenir espace angoissant, asphyxiant, comme dans le *Marcheloup* (1934) de Genevoix, roman où le héros, déraciné, doit s'affronter à un village hostile qui rappelle sans doute celui de *La barraca* de V. Blasco Ibáñez.

Cette symbiose de l'actant et de sa terre natale détermine non seulement le comportement et la pensée, mais aussi la façon de parler des héros. Ramuz, par exemple, s'efforce de traduire la rudimentarité de la pensée paysanne dans une langue simple et transparente. Il est vrai que Genevoix introduit des termes solognots dans le discours direct des actants, mais, en général, les romanciers de terroir évitent une excessive fidélité aux parlers régionaux et utilisent un français classique.

Dans une autre perspective, il faut dire que le récit de l'histoire d'une race prend souvent l'allure de l'épopée. C'est le cas du *Gaspard des montagnes* où Henri Pourrat reprend le folklore auvergnat, réservoir dans la mémoire des hommes d'une civilisation antérieure.

La présence de la légende comme fruit et de l'histoire et de l'imagination est forte et puissante chez Genevoix ou chez Pourrat, peut-être parce qu'elle détient l'esprit de l'âme populaire, ou peut-être, pour éviter ce qu'annonce Patrice de la Tour du Pin: "Tous les pays qui n'ont plus de légende sont condamnés à mourir de froid..."⁵.

Cette histoire collective est presque toujours revécue par le moi, qui en assume l'héritage tout en se réalisant comme individualité. Le moi qui écrit s'attache toujours à un lieu, et ce lieu essentiel correspond généralement au pays de l'enfance⁶.

Il se génère ainsi un sentiment nostalgique envers ce qui constitue le paradis perdu particulier, recréé illusoirement par la rêverie du poète. A travers son écriture celui-ci cherche à rencontrer un pays imaginaire. Sa perception de la réalité devient une perception en nostalgie qui le pousse à s'en éloigner pour déboucher dans une autre réalité, imaginaire, dont le grand modèle littéraire est, évidemment, *Le grand Meaulnes*, où l'on trouve la récréation d'une Sologne réelle devenue mythique et la configuration de ce paradis nostalgique qu'est le "Domaine perdu", endroit merveilleux où règne le mystère.

Cet aspect détermine le héros du roman de terroir qui est toujours aux prises d'une quête, à la recherche d'un bonheur perdu. A moins que l'on ne se contente tout d'abord du royaume de la terre et que l'on ne s'adonne à la jouissance du monde, à ressentir -tels les héros de Giono- la gloire d'être vivant.

Chez Giono, en effet, cette jouissance du monde est soutenue par un paganisme antique localisé dans le royaume mi-réel, mi-imaginaire de Monasque. Mais *Le chant du monde* perd successivement sa candeur virgilienne pour devenir chant tragique du héros à la recherche du bonheur individuel. Le roman devient alors quête du moi. Et l'on trouve très fréquemment des héros solitaires qui s'affrontent à la collectivité d'un village qui, selon les mots d'Albert Béguin, "forme un choeur de dureté et d'incompréhension, pitoyable image de la société hostile à ceux qu'élit la grâce de l'amour ou du malheur"⁷ et dont *Raboliot* offre un clair exemple.

L'expérience du monde se localise donc dans le roman de terroir dans un espace concret -de préférence naturel et clos, aux limites bien définies- qui coïncide presque toujours avec la région natale de l'écrivain. Il s'ensuit une configuration de l'espace utopique très souvent créé à partir d'une réinvention de l'espace vécu dans l'enfance et, par conséquent, l'insertion de données autobiographiques dans le texte.

La description du terroir obéit à une volonté analogique du moi, à l'appel de la quête existentielle de l'homme et de son histoire à travers la nature. En ce sens, les deux romans choisis, *Raboliot* de Maurice Genevoix et *Malicroix* d'Henri Bosco, offrent deux exemples des données précédentes; notre analyse portera essentiellement sur l'aspect dynamique et actantiel, l'aspect descriptif et l'aspect spatial.

2. FONCTION DU TERROIR DANS *RABOLIOT* ET DANS *MALICROIX*.

2.1. Actants et "terroir".

Le titre du premier roman, *Raboliot*, focalise l'attention du récit sur l'actant principal, connu à partir d'un surnom qui devient une métaphore descriptive exprimant la ressemblance entre le petit Pierre Fouques et le lapin de rabolière.

Cette analogie annonce à un niveau symbolique l'évolution de la dynamique du texte: le chasseur des bois devient l'animal traqué, attrapé finalement comme un lapin juste chez lui, dans son nid de garennes. Dénoncé par des braconniers rivaux, Raboliot, chasseur infaillible, renonce à se livrer à la justice et prend la fuite. Mais l'impossibilité de vivre hors du terroir, de l'espace familial, l'attire chez lui et la tragédie éclate: il tue le fin limier Bourrel, son ennemi. La dynamique de l'action se réduit donc à une fuite, à un exil -donc à un déracinement- et à un retour fatal.

En tant que "baucheton et braco de Sologne", Raboliot ne fait que suivre la tradition familiale. Il possède un savoir non seulement hérité, mais aussi ressenti au plus profond de son être, parce qu'il répond aux appels mystérieux de son instinct sauvage: celui de la chasse. Initié par son père aux arts de tendre des collets depuis son plus jeune âge, Raboliot accomplit une tâche consubstantielle aux hommes de la Sologne: il devient ainsi le catalyseur de la conscience collective.

Cette activité illégale du braconnage suppose aussi un clair défi aux lois de possession de la terre. Le héros s'en attribue lui même ces droits, octroyés par des lois anciennes, les seules valables selon lui. C'est ainsi qu'il parle très souvent de son domaine, qu'il connaît les yeux bandés puisqu'il l'a appris par cœur dès son enfance. C'est dans ce domaine qu'il répond à l'appel d'une nature exultante, d'une terre sableuse, riche en étangs et en bois; terre fertile bondée de petit gibier qui exerce sur lui un attrait irrésistible.

En obéissant à la nature, l'homme ne fait que suivre ses instincts primaires qui le rapprochent de l'animal. Il possède par surcroît un esprit de l'affût et une acuité des sens exceptionnelle, grâce auxquels le lecteur assiste à une récréation toute sensorielle de la Sologne, qui est vécue non seulement au présent de la sensation, mais aussi au travers d'une mémoire sensorielle, la "mémoire de tout le corps".

Raboliot est ainsi le produit, le fruit même d'une terre giboyeuse qui en fera postérieurement sa victime, déployant sa force d'attraction inévitable. En ce sens, le paragraphe qui ouvre le roman devient une métaphore spéculaire de la dynamique du récit:

Depuis la veille, l'oeillard de l'étang, grand ouvert, tirait: cela faisait à la surface de l'eau un entonnoir aux parois luisantes, un tourbillon tranquille et fort, si continûment régulier qu'il apparaissait immobile. Mais, par instants, quelque feuille morte, quelque brindille de junc flottante, aspirée d'un attrait invincible, accélérerait son glissement peu à peu et, basculant soudain, s'engouffrait en chute vertigineuse.⁸

En effet, dès les premières lignes du texte, on perçoit l'annonce d'un malheur, le pressentiment d'un danger peu à peu précisé qui cristallise dans la conscience de Raboliot sous les traits minéraux du gendarme Bourrel, étranger au pays et représentant les nouvelles lois de propriété et de justice. Bourrel devient alors l'opposant, celui qu'il faut déjouer à tout prix "comme un lapin qui force la ligne des rabatteurs" à partir de l'assomption d'un rôle héroïque que Raboliot s'impose lui-même, celui du révolté.

Ce n'est qu'à la fin de son exil que le héros prend conscience de sa propre situation et de sa véritable identité; la lettre que lui adresse Sandrine, sa femme, devient son propre miroir lucide, qui lui reflète les véritables valeurs perdues: la terre natale, la famille. Il ne peut plus échapper à la première car, son errance l'ayant conduit au seuil du Val de Loire, à la

limite du pays, une force impérieuse l'oblige à revenir "glissant d'une coulée invincible, comme un ruisseau qui suit sa pente".

C'est effectivement loin du foyer que Raboliot ressent monter en lui les flots des souvenirs, les images de son bonheur passé construit de choses simples:

sa vie, telle qu'elle s'était tissée depuis les jours de son enfance, depuis la Sauvagère et les près du Beuvron, les taillis, les étangs, les pineraies, le pays merveilleux de ses chasses, jusqu'à Sandrine qui était sa femme et ces trois petits qu'il avait...⁹

Raboliot devient ainsi un produit mais en même temps une victime du terroir, de cet espace solognot dont l'histoire se comprime dans l'atelier de Touraille l'empailleur, actant qui possède le savoir et les moeurs d'autrefois, qui relie le passé lointain d'une Sologne préindustrielle -progressivement idéalisée dans ses souvenirs émerveillés- aux temps présents du progrès.

Deux civilisations sont ainsi contre-posées: celle d'avant la révolution industrielle qui s'accomplit dans la campagne française pendant la première moitié du XX^e siècle et qui marque la désagrégation des structures anciennes du monde rural, et celle que vit Raboliot avec ses lois de possession de la terre et ses avantages technologiques. Le passé de la terre est alors ressenti par le héros comme l'âge d'or d'une société prétechnique où les valeurs nées d'un développement industriel anarchique qui arrache l'individu à son cadre naturel n'existaient pas.

Raboliot constitue le reflet de cette crise de valeurs que subit la société rurale du premier quart du XX^e siècle, critique sociale qui disparaît totalement dans *Malicroix*, dont les structures anecdotique et actantielle sont aussi très simples, mais assez divergentes de celles du roman antérieur. Cette fois-ci c'est au triomphe du héros que l'on assiste.

Il s'agit en principe d'une histoire d'héritage. Martial de Mégrémut, paisible botaniste, reçoit l'héritage de son oncle, Cornélius de Malicroix, en tant que seul dépositaire de sa race. Pour y accéder, Martial devra habiter une île sauvage de la Camargue au milieu du Rhône pendant trois mois, au terme desquels il pourra être institué l'héritier légal des maigres biens et, ce qui est beaucoup plus important, du nom Malicroix. A travers un codicille, Martial apprendra alors la dernière volonté de son oncle: racheter la tranquillité éternelle de son âme par l'accomplissement d'une

action héroïque sur le Rhône, qui est aussi l'occasion pour Martial de se surpasser et de découvrir enfin sa véritable identité.

Nous retrouvons donc ici des thèmes qui nous sont déjà familiers: celui de la mission héroïque, celui de la race et du sang, celui du dépassement de soi dans l'isolement, dans l'exil. Il s'agit cette fois-ci d'un exil volontaire, d'une épreuve de solitude qui va propitier le voyage intérieur du héros. Celui-ci doit s'assimiler au dur pays de son ancêtre et abandonner son terroir natal, le pays aimable, la terre grasse, la famille et le jardin de Pommelore, véritable échantillon du paradis terrestre. Mais Martial recherche son propre paradis à lui, un paradis intérieur capable de satisfaire son âme. Cette recherche implique un double mouvement de déracinement et d'enracinement à l'île héritée, qui constituera le lieu de l'ascèse.

Abandonner le terroir natal suppose aussi répondre à l'appel d'un sang dur, âpre et sauvage qui sommeille en lui et qui lui permettra d'accéder au nom familial:

En trois mois d'isolement dur, Mégremut saura ce qu'il est d'abord, puis qui il est. Si le nom caché ne s'est pas perdu, il l'entendra.¹⁰

Dès lors la signification du texte se laisse percevoir: il s'agit d'une quête de la propre identité doublée d'une structure initiatique, en ce sens qu'il existe "une mutation ontologique du régime existentiel dans laquelle l'individu devient autre", selon la définition de Mircea Eliade¹¹.

Comme le démontre à son tour Léon Cellier¹², le héros du roman parcourt effectivement les trois degrés nécessaires pour que s'accomplisse sa naissance initiatique, pouvant accéder à une connaissance de lui-même et du monde dont la révélation change de signe: l'extraordinaire et le merveilleux résident dans l'ordinaire et le quotidien; il faut alors aborder les choses d'un regard nouveau.

Pour arriver à cette conviction le héros devra se transformer lui-même, et ceci en subissant de différentes épreuves. La principale consiste à rester sur l'île en résistant aux assauts des forces de la nature, ainsi qu'à la nostalgie du terroir natal et de la tendresse familiale. Il devra déjouer aussi les nombreux appâts tendus par maître Dromiols, l'opposant, avide d'entrer en possession de la terre.

La conscience d'une menace diffuse provoque chez Martial une attente angoissée, en tension, très similaire à celle de l'esprit à l'affût que l'on remarquait chez Raboliot:

J'étais seul, attentif [...] J'avais les nerfs tendus, et rien ne pouvait m'échapper qui pût toucher mes yeux, mes oreilles, mon nez, prêts à saisir le moindre indice.¹³

Le guetteur devient de cette façon un réceptacle sensitif capable de déceler les moindres contacts matériels et même des contacts immatériels qu'il essaiera de définir, au delà des ondes du visible et de l'audible. Et puisque de la perception du réel à l'essor des figures mentales intérieures il n'y a qu'un pas à franchir, la rêverie se mêle à la contemplation lucide de la réalité à travers des procédés métaphoriques de personnification ou d'animation de l'inanimé. C'est ainsi que la nature acquiert une vie propre, un véritable rôle actantiel en tant que "force élémentaire qui écrase" et qui s'incarne de préférence dans le fleuve, puissance redoutable qui menace de corrompre l'île de l'intérieur et d'engloutir Martial dans ses rives limoneuses. Il incarne les forces hostiles du pays, que Martial devra vaincre. Pour ce faire, il compte sur l'aide silencieuse des "gens du pays", Balandran le braconnier et Anne-Madeleine, qui lui ouvriront deux voies de salut, l'amitié et l'amour. Tandis que l'opposant, de même que Bourrel dans *Raboliot*, est un étranger au pays.

On trouve donc de nombreux éléments communs dans les deux romans étudiés malgré la divergence de leurs dynamiques respectives, qui marquent l'échec du héros, l'une, et son triomphe, l'autre:

- le thème de la race et sa métaphorisation matérielle par le sang,
- l'attraction de la terre natale et le problème du déracinement,
- la force d'attraction agressive de la nature, devenue principe actif,
- l'isolement de l'actant principal chargé d'une mission héroïque,
- la quête d'un paradis perdu individuel qui change progressivement de signe,
- l'importance de l'univers quotidien, des choses simples,
- le rôle adjuvant des "actants du pays" par rapport aux actants "étrangers", qui jouent le rôle d'opposants,
- la sensibilité perceptive, presque animale, du héros solitaire, ce qui d'autre part conditionne la description dans le récit.

2.2. Le procédé descriptif.

Tant chez Genevoix que chez Bosco, la description n'obéit pas seule-

ment à une nécessité fonctionnelle à l'intérieur du récit, mais le commande, constituant sa justification même. C'est à travers la description que la nature agit; c'est pourquoi elle est presque toujours décrite en termes d'action, sur le mode "homérique".

A côté de ce type de description très proche du narratif, nous trouvons dans *Raboliot* de multiples descriptions "optiques", construites à partir d'une observation ponctuelle, qui introduisent une pause dans la syntagmatique transformationnelle du récit. De sorte que l'attente, l'arrêt, les déplacements, la découverte de nouveaux lieux, permettront la mobilité du regard du personnage dont le fonctionnement peut adopter le rythme de l'énumération ou bien celui du déplacement de la caméra cinématographique parcourant systématiquement un espace à partir d'un point central d'observation.

Ces procédés descriptifs correspondent à une tendance fondamentale de l'écriture réaliste: une tendance d'horizontalité qui demande une compétence lexicale tant du descripteur que du descriptaire. Cette tendance "horizontale d'exhaustivité", d'après la dénomination de M. Hamon¹⁴, se retrouve dans les deux romans étudiés, mais chez Bosco elle atteint une plus grande profondeur, une "fonction indicelle" à travers les mécanismes de l'analogie, et un glissement vers l'irréel par la rêverie et l'hallucination. Ainsi donc, *Malicroix* offre une alternance constante de descriptions objectives de paysages réels et de descriptions qui correspondent à un paysage mental, onirique.

La rêverie¹⁵ jaillit généralement à partir de la contemplation d'un élément matériel, soit l'eau, le feu, la neige ou le vent, dans laquelle la distance épistémologique entre le sujet et l'objet s'efface, le sujet devenant élément même. ("Je suis l'eau, le vent", dira Martial) Le retour à la réalité se fait au moyen de la perception sensorielle; Martial récupère sa lucidité grâce à des odeurs ou des bruits qui jouent un rôle charnière entre les visions d'irréalité et de réalité.

Le double sens des choses est ainsi le fondement de la description chez Bosco, qui s'insère dans la tradition symboliste de l'écriture. Le paysage, les êtres, les choses recèlent toujours une profondeur, résultant d'un enchevêtrement de signes polysémiques. En ce sens, les paysages nocturnes de Van Gogh constituent la plus exacte réalisation pictorique des paysages bosquiens, de ces paysages provençaux traversés par des forces tourbillon-

nantes qui prolongent en vibrations aériennes et végétales les pulsations telluriques. (Voir, par exemple la toile du "Paysage nocturne" de 1889, ou "Les oliviers", ou le "Champ sous un ciel orageux").

De même que chez Van Gogh, le regard du narrateur ne reste jamais à la surface des choses, mais pénètre jusqu'au plus profond de leur substance, pour en dégager leur essence. Telle la devise de *Sylvius*: "la fable du visible cache une invisible fable"¹⁶.

Les textes de Bosco et de Genevoix offrent donc deux beaux échantillons des deux tendances descriptives reprises par le roman de terroir: une tendance représentative dominante dans l'écriture réaliste et naturaliste; une tendance expressive, qui continue la tradition romantique et symbolique. En tout cas, la description constitue l'artifice fondamental de la configuration spatiale des textes étudiés. Voyons, très brièvement, quels sont les espaces déterminants dans les deux romans étudiés.

2.3. Les espaces privilégiés.

Le "domaine" de Raboliot constitue un espace naturel enfermé entre deux rivières, la Sauldre et le Beuvron, donc, clos, qui n'est transcendé qu'à l'occasion de sa fuite éperdue. Hors de son domaine, hors de son terroir, le héros vit en intrus, sentiment d'étrangeté commun aux déracinés.

C'est en effet le même sentiment que ressent Martial de Mégremut lorsqu'il s'installe dans l'île, et postérieurement, lors de son retour au terroir natal, une fois accomplie sa transformation existentielle; l'ancien paradis, lieu privilégié et clos, n'offre plus que du vide.

Le cadre spatial de *Malicroix* se configure donc en vertu d'une opposition: le lieu de la race Mégremut, pays natal où se situe un paradis illusoire, et le lieu de la race Malicroix, espace sauvage à conquérir par l'intégration complète à l'île. Espace isolé et autosuffisant, l'île devient alors le lieu de l'ascèse et de l'initiation de Martial guidé par son double mythique, l'oncle défunt. Si l'exil insulaire correspond à un "complexe de retraite", le seul lieu habitable de l'île, La Redousse, correspond symboliquement à un retour à la mère. Véritable refuge dans le refuge, La Redousse devient pour Martial non seulement un abri physique mais aussi un abri moral.

C'est justement dans ces espaces que, refuges dans les refuges, se trouvent les lieux sacrés, les lieux de l'initiation. Dans *Raboliot*, c'est la maison de Touraille qui joue ce rôle, devenant en même temps une métaphore

du microcosme solognot. Chez l'Aubette, la maison est déjà un espace privilégié "aux abords mieux défendus, plus secrets". La maison est entourée à son tour d'un jardin qui comprend à lui seul un échantillon de la flore solognote, jardin spéculaire de la Sologne, d'une végétation dense et touffue où le fugitif retrouve la confiance.

La maison enferme la salle où Touraille exerce avec orgueil son métier d'empaïleur. C'est dans cette "belle chambre" que s'opère le miracle, le lieu devenant un lieu sacré où Touraille accomplit ses rites:

Il régnait une pénombre recueillie derrière les persiennes entrecloses. C'était comme si l'on fût entré dans un musée, dans une église. Instinctivement, on baissait la voix... Touraille trottinait à travers la belle chambre, effleurant de la main ses créatures qui semblaient s'animer au toucher de ses doigts.¹⁷

Possédant la connaissance héritée des ancêtres, c'est Touraille qui relie Raboliot à son passé, de même que c'est l'oncle Malicroix qui rattache Martial au poids des générations antérieures. Il se configure ainsi dans les deux textes un retour aux temps ancestraux, un "espace régressif", axiologique de toute la thématique du terroir.

Ces temps ancestraux se compriment aussi dans l'espace naturel de la forêt qui possède, en termes bachelardiens, un "avant-moi", un "avant-nous"; une vie secrète dont la profondeur remonte les âges.

Dans les deux textes, la forêt représente l'épanouissement de l'être végétal. Et c'est à travers cet être que le héros ressent le plus vivement sa communion avec la nature, l'accueillant de son immensité intime, devenant végétal lui-même.

Ce phénomène d'intériorisation cosmique est constant chez Martial et constitue l'essence de la rêverie dans laquelle le végétal présente toujours une fonction positive, qui découle des forces bénéfiques de la terre et qui, chez les humains, se manifeste analogiquement par l'odeur. C'est le cas des actants qui aident Martial: le cas de Balandran, véritable être de la terre, sentant la boue fraîche et l'écorce, ou d'Anne-Madeleine, émanant toujours un parfum d'herbe et d'arbre.

De même que chez Proust, l'odeur constitue la métaphore du psychisme et du lieu, un moyen de connaissance, le signe d'une présence. Tant chez Genevoix que chez Bosco, l'odeur présente une profondeur d'âme traduite

la plupart du temps par des métaphores végétales qui unissent intimement la sève, le sang et les êtres.

Ainsi donc, le terroir constitue l'axe thématique principal d'une écriture qui, focalisant son attention sur un milieu naturel -pays clos, isolé, réduit- et son milieu humain, déborde ses propres limites pour atteindre un nouveau cosmisme. Cette écriture s'adonne alors à la recherche de signes répondant à la quête et à l'appel nostalgique du moi, à son odyssée intérieure, à son attitude par rapport au destin.

Les deux romans choisis en offrent deux bons exemples tout en proposant des significations différentes. Dans *Raboliot* le terroir s'avère être le germe et en même temps le piège de l'actant. Tandis que le héros de *Malicroix*, par un acte de surpassement, réussit à transcender les limites géographiques et psychologiques de son pays natal afin de conquérir son propre paradis, qui désormais pourra se situer n'importe où. Il atteint ainsi un nouveau regard sur le monde et sur soi-même, une connaissance de la vraie vie.

Combinant la platitude du détail photographique et la profondeur de l'analogie, la description devient un moyen privilégié pour dévoiler les messages secrets du monde et des êtres. Et, comme l'exprime Genevoix dans son texte autobiographique *Trente mille jours*, pour "rechercher, par les voies traversées de soleil et d'ombre où se dérobent et bougent les secrets de nos destinées, la permanence des symboles où se rejoignent la mort et la vie, le bien et le mal, le quotidien et l'universel, le réel et l'imaginaire"¹⁸.

NOTES

1. E. Zola perce d'un regard crû et pessimiste les secrets de la Terre et la façon dont elle régit les destinées de ceux qui la possèdent et l'aiment d'une passion dévorante et destructrice.

2. Cf. R. Barthes, "Littérature objective", *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.

3. Le thème du racinement, ou plutôt de l'enracinement nous conduit à un jeu de mots significatif: par rapport à la race, par rapport à la racine, en

vertu d'une métaphorisation végétale constante où retentissent les échos de Chateaubriand. Et aussi en vertu de la force d'intégration de l'image de la racine en tant qu'axe de la profondeur, pouvant renvoyer, selon Gaston Bachelard "à un lointain passé, au passé de notre race". Cf. G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris: Corti, 1958.

4. La proximité entre le roman de terroir et le roman social n'est pas d'ailleurs surprenante; il faut se rappeler que chez George Sand le premier est bien le germe du second. C'est ainsi que la chronique sociale s'intègre dans les romans de Pourrat, de Giono ou de Genevoix, mais en tout cas elle ne constitue pas une arête centrale de l'oeuvre comme dans d'autres romans contemporains d'Henri Barbusse, André Chamson, Louis Aragon ou L.F. Céline, par exemple.

5. P. de la Tour du Pin, *La quête de joie*, Paris: Gallimard, 1966, p.25.

6. Barthes nous dit: "Lire un pays, c'est d'abord le percevoir selon le corps et la mémoire, selon la mémoire du corps [...] C'est pourquoi l'enfance est la voie royale par laquelle nous connaissons le mieux un pays. Au fond, il n'est Pays que de l'enfance..." (1977). "La lumière du Sud-Ouest", *L'Humanité*, septembre.

7. A. Béguin, *La réalité du rêve. Créstion et destinée II*. Paris: Seuil, 1974.

8. M. Genevoix, *Raboliot*, Bernard Grasset, 1938, p. 38.

9. *Ib.*, *id.* p. 226.

10. H. Bosco, *Malicroix*, Paris: Gallimard, 1948, p. 83.

11. M. Eliade, *Naissances mystiques*. Paris: Gallimard, 1959, p.10.

12. L. Cellier, "Lecture de Malicroix", *Le réel et l'imaginaire dans l'oeuvre de Henri Bosco*. Paris: José Corti, 1976.

13. H. Bosco, *op. cit.*, p. 21.

14. P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette, 1981.
15. La rêverie bosquienne s'identifie à la rêverie bachelardienne, par laquelle la distance épistémologique entre le moi et le monde s'efface. *Cfr.* G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*. Paris: P.U.F., 1960.
16. H. Bosco, *Sylvius*. Paris: Gallimard, 1949.
17. M. Genevoix, *op. cit.*, p.91.
18. M. Genevoix, *Trente mille jours*, p. 209.