

Denis Labouret

Giono au-delà du roman



Jean Giono est encore trop souvent considéré comme un romancier traditionnel, comme si son talent de conteur pouvait se plier aux limites d'un genre hérité. C'est méconnaître qu'il est d'abord un inventeur. Avec une curiosité insatiable, il a exploré tous les genres (le poème, l'essai, le pamphlet, la nouvelle, l'autobiographie, la chronique de presse, le théâtre...) et renouvelé l'art du roman lui-même.

Denis Labouret nous le montre dans cet ouvrage : chez Giono l'expérience de l'écriture, confrontée au mystère de l'être et du monde, s'accomplit en rupture avec son temps et engage la manière de *raconter des histoires* dans des voies inédites et déroutantes.

Au-delà de ses qualités de romancier, Giono est ainsi un écrivain total, qui use de tous les moyens d'expression possibles pour donner forme à sa vision du monde et susciter chez ses lecteurs trouble, curiosité et enchantement.

Denis Labouret, maître de conférences HDR à l'université Paris-Sorbonne, est spécialiste de l'œuvre de Jean Giono, à laquelle il a consacré sa thèse et de nombreuses publications. Il poursuit des recherches sur la littérature française du XIX^e au XXI^e siècle (Vallès, Péguy, Bernanos, Gracq, Gary...). Auteur d'ouvrages pédagogiques, il a en outre publié une *Littérature française du XX^e siècle* (2013).

Couverture : Pieter Bruegel, dit Bruegel l'Ancien,
La Chute d'Icare (détail), huile sur toile, ca 1555,
Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique
© Bridgeman Images



GIONO
AU-DELÀ DU ROMAN

Lettres | Françaises

Collection dirigée par Michel Murat

L'Enchanteur désenchanté. Quinault et la naissance de l'opéra français

Sylvain Cornic

Préface de Jérôme de La Gorce

Balzac, le texte et la loi

Michel Lichtlé

Préface de Françoise Mélonio

La Science-fiction en France. Théorie et histoire d'une littérature

Simon Bréan

Préface de Gérard Klein

L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust

Luc Fraisse

L'Histoire littéraire des écrivains

Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé, Michel Murat (dir.)

Préface d'Antoine Compagnon

L'Envie. Une passion démocratique au XIX^e siècle

Fabrice Wilhelm

L'Idylle en France au XIX^e siècle

Violaine Boneu

Henri Michaux: voir (une enquête)

Franck Leibovici

La Poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque

Céline Pardo

Baudelaire et l'estampe

Claire Chagniot

Le Sens de la vue. Le regard photographique dans la poésie moderne

Anne Reverseau

Denis Labouret

Giono

au-delà du roman



Ouvrage publié avec le concours de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2016

© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN PAPIER : 979-10-231-0541-4

PDF complet : 979-10-231-0960-3

Prologue – 979-10-231-0961-0

I Chapitre 1 – 979-10-231-0962-7

I Chapitre 2 – 979-10-231-0963-4

I Chapitre 3 – 979-10-231-0964-1

I Chapitre 4 – 979-10-231-0965-8

I Chapitre 5 – 979-10-231-0966-5

I Chapitre 6 – 979-10-231-0967-2

I Chapitre 7 – 979-10-231-0968-9

I Chapitre 8 – 979-10-231-0969-6

II Chapitre 9 – 979-10-231-0970-2

II Chapitre 10 – 979-10-231-0971-9

II Chapitre 11 – 979-10-231-0972-6

II Chapitre 12 – 979-10-231-0973-3

II Chapitre 13 – 979-10-231-0974-0

II Chapitre 14 – 979-10-231-0975-7

II Chapitre 15 – 979-10-231-0976-4

II Chapitre 16 – 979-10-231-0977-1

III Chapitre 17 – 979-10-231-0978-8

III Chapitre 18 – 979-10-231-0979-5

III Chapitre 19 – 979-10-231-0980-1

III Chapitre 20 – 979-10-231-0981-8

III Chapitre 21 – 979-10-231-0982-5

III Chapitre 22 – 979-10-231-0983-2

III Chapitre 23 – 979-10-231-0984-9

III Chapitre 24 – 979-10-231-0985-6

Conclusion – 979-10-231-0986-3

Mise en page Emmanuel Marc DUBOIS/3D2S, Issigeac/Paris
d'après le graphisme de Patrick VAN DIEREN

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

Pour Mireille

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

Pour tous les textes de Giono publiés dans la « Bibliothèque de la Pléiade », les références sont données sous la forme suivante, conformément à l'usage : numéro du tome en chiffres romains, suivi du numéro de la page en chiffres arabes.

I à VI : *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition publiée sous la direction de Robert Ricatte, de 1971 à 1983.

VII : *Récits et essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition publiée sous la direction de Pierre Citron, 1989.

VIII : *Journal, poèmes, essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition publiée sous la direction de Pierre Citron, 1995.

Reuves indiquées sous une forme abrégée :

Bull. 1 : *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 1, etc., Manosque, de 1973 à 2006.

Rev. 1 : *Revue Giono*, n° 1, etc., revue de l'Association des Amis de Jean Giono, Manosque, depuis 2007.

JGI : *Jean Giono* 1, etc., série *Jean Giono* de *La Revue des Lettres modernes* (éditions Lettres modernes Minard, Paris), dirigée par Alain J. Clayton à partir de 1973, puis par Laurent Fourcaut depuis 1991.

GIONO EN TOUS GENRES

– Donc Jean Guéhenno vous écrit : « Voulez-vous nous envoyer un roman ? »

– Il n'a pas dit « un roman », il m'a dit « un autre texte ». S'il m'avait dit « un roman », j'aurais peut-être été beaucoup plus gêné.

Jean Giono,
*Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*¹

[...] il ne m'est pas possible de faire connaître l'histoire que je raconte, le livre que j'écris, comme on fait connaître un paysage (comme Brueghel fait connaître un paysage), avec des milliers de détails et d'histoires particulières. Il ne m'est pas possible (je le regrette) de m'exprimer comme s'exprime le musicien qui fait trotter à la fois tous les instruments. [...] Car nous sommes obligés de raconter à la queue leu leu ; les mots s'écrivent les uns à la suite des autres, et, les histoires, tout ce qu'on peut faire c'est de les faire enchaîner.

Jean Giono, *Noé*²

« PARLONS EN PEINTRE³ »

Giono avait une grande admiration pour le peintre Pieter Bruegel, dit Bruegel l'Ancien. À la fin de *Jean le Bleu* (1932), les dernières paroles que le père adresse à son fils sont un commentaire très personnel de *La Chute d'Icare* (II, 183-185). En 1936, face au péril fasciste, Giono évoque dans son *Journal* la danse macabre du *Triomphe de la mort* (VIII, 156), qui lui inspirera le titre *Triomphe de la vie* : l'essai de 1942 contient lui-même une description de ce tableau de Bruegel

1 Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Paris, Gallimard, 1990, p. 145.

2 Jean Giono, *Noé* (III, 641-642).

3 Jean Giono, *Un roi sans divertissement* (III, 480).

(VII, 686-688). Quand il travaille en 1940 à *Chute de Constantinople*, ce projet de roman qui sera abandonné, il est aussi hanté par les images de *La Chute des anges rebelles*, qu'il cite dans un carnet⁴ : c'est l'abîme de la guerre qui fait alors songer, presque naturellement, aux monstres de Bruegel. Au temps des *Chroniques romanesques*, dans *Noé*, Giono ne cite plus de titre précis quand il parle de l'art de Bruegel. Seule compte alors la capacité du peintre à « fai[re] connaître un paysage » (III, 641) en donnant à voir simultanément de multiples détails. On pense au *Combat de carnaval et de carême*, aux *Jeux d'enfants* ou au *Repas de noces* :

12

[...] Brueghel, il tue un cochon dans le coin gauche, il plume une oie un peu plus haut, il passe une main coquine sous les seins de la femme en rouge et, là-haut à droite, il s'assoit sur un tonneau en brandissant une broche qui traverse une enfilade de six beaux merles bleus. Et on a beau ne faire attention qu'au cochon rose et à l'acier du couteau qui l'égorge, on a en même temps dans l'œil le blanc des plumes, le pourpre du corsage (ainsi que la rondeur des seins pourpres), le brun du tonneau et le bleu des merles (III, 642).

Giono célèbre ainsi chez Bruegel une aptitude à « exprimer le total » (*ibid.*) qu'il lui envie : « Pour raconter la même chose je n'ai, moi, que des mots qu'on lit les uns après les autres (et on en saute) » (*ibid.*). L'écriture narrative est fatalement linéaire. L'énoncé linguistique est soumis à un ordre de succession qui ne peut qu'interdire l'expression de la simultanéité, surtout quand il s'agit de « raconter ». Bruegel représente pour Giono ce qui manque au langage romanesque. Il traduit l'idéal d'un au-delà du roman.

La Chute d'Icare

Revenons à *Jean le Bleu* et à *La Chute d'Icare*. Il n'est pas indifférent que le tableau de Bruegel fasse ici l'objet d'une leçon que le père adresse à son fils : « Souviens-toi de ça, fiston » (II, 185). Dans ce récit, le père initie plus généralement Jean le Bleu à la « poésie », entendue comme manière de vivre et comme vision du monde, au-delà de toute catégorie générique : « Si, quand tu seras un homme, tu connais ces deux choses : la poésie et la science d'éteindre les plaies, alors, tu seras un homme » (II, 170). Bruegel lui aussi enseigne la poésie – c'est-à-dire, par sa peinture, une puissance signifiante de l'image qui

4 « Les anges debout ou l'ange debout. Non, d'innombrables anges (*La Chute des anges rebelles* – Breughel). Les couleurs dans la nuit » (cité par Janine et Lucien Miallet, Notice de *L'Eau vive*, dans Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, III, 1171). Le même tableau est cité en 1943 dans des notes préparatoires de *Fragments d'un paradis* (voir Henri Godard, Notice de *Fragments d'un paradis*, dans Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, III, 1543).

déborde le discours rationnel. Comme tout spectateur de *La Chute d'Icare*, le père voit d'abord sur le tableau l'accord entre l'homme et le monde : au premier plan un paysan bien charnel, puis un « grand pays » (II, 183) plein de champs et de forêts, grouillant d'activités humaines. Dans ce tableau, manifestement, « l'artiste avait tout mis à la fois, tout mélangé pour faire comprendre que ce qu'il voulait peindre, c'était le monde tout entier » (II, 183-184). Mais il y a alors une question qui vient naturellement à l'esprit :

« C'était intitulé : *La Chute d'Icare*.

« Sur le moment, je me suis dit : "on s'est trompé de titre." J'ai cherché un petit moment et puis je me suis mis à faire mes souliers.

« Tout le jour, fiston, tout le jour, je me suis dit : la chute d'Icare, la chute d'Icare ! Icare qui a tué mille coqs et mille poules, des aigles, de tout, qui s'est collé les plumes sur les bras, le duvet sur le ventre et puis qui a essayé de voler. Où est-il ? On s'est trompé de titre !

« Non.

« Le soir, j'ai allumé ma lampe, j'ai regardé. C'était bien ça » (II, 185).

Car à y regarder de près on voit bien Icare qui tombe, « en plein ciel » dans le texte de Giono (*ibid.*). Le tableau du musée royal d'Art ancien de Bruxelles montre son corps qui plonge dans la mer. À cette chute et à cette disparition, l'univers demeure indifférent : le reste du monde continue à vivre « au plein de la vie » (*ibid.*). Ce contraste entre le drame minuscule qui donne son titre au tableau et la vie majuscule qui l'ignore a retenu l'attention de nombreux observateurs, avant et après Giono. Ainsi Raïssa Maritain, dans un poème des années trente qui porte ce titre, « La Chute d'Icare » (« d'après Breughel ») :

Un rameau fleuri encadre la mer
 Des navires songent à l'univers
 Au rivage des moutons s'endorment
 Icare est tombé du zénith
 Comme une mouette qui plonge
 Tout repose au soleil de midi
 Rien ne trouble la beauté du monde⁵

Dans l'extrait de *Jean le Bleu*, belle variété d'*ekphrasis*, un père raconte à son fils une histoire de père et de fils qui a mal tourné. On en trouve le récit, par exemple, au livre VIII des *Métamorphoses* d'Ovide : Dédale a appris à Icare

5 Raïssa Maritain, « Lettre de nuit [1939] », dans Jacques et Raïssa Maritain, « Poèmes et essais », *Œuvres complètes*, Fribourg/Paris, Éditions universitaires/Éditions Saint-Paul, vol. XV, 1995, p. 548.



[Pieter Bruegel l'Ancien], *La Chute d'Icare*, huile sur panneau, transposée sur toile, 73,5 x 112 cm, c. 1555, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4030
© Bridgeman Images



comment sortir du Labyrinthe, par la voie des airs, grâce à des ailes collées aux épaules par de la cire. Il lui avait conseillé de voler à bonne distance de la terre et du soleil⁶. Il aurait pu lui dire, comme le père de Jean : « Souviens-toi de ça, fiston. » Chez Giono, toutefois, il s'agit bien d'une leçon d'art et de poésie, non de morale. Le père ne met pas en garde son fils contre les dangers de la démesure. Il ne lui enseigne pas les vertus du travail agricole ou pastoral. Il lui ouvre les yeux, par tableau interposé, sur la « beauté du monde ». Il pose aussi la question du rapport entre les mots et les choses, à propos du titre. L'œuvre suscite le doute et provoque la réflexion, parce qu'elle s'appelle *La Chute d'Icare*. Le commentaire du tableau est pour une part une explication de texte, à la recherche du sens des mots. L'art aurait ainsi pour fonction de représenter l'énigme d'un monde où coexistent la vie et la mort, l'harmonie cosmique et la tragédie de l'individu, le « soleil de midi » qui fait vivre et ses rayons qui tuent. Chez Ovide, le pêcheur, le berger et le laboureur voient Dédale et Icare qui volent : ils les prennent pour des dieux⁷. Dans le tableau de Bruegel, peut-être le berger qui lève les yeux voit-il encore Dédale dans le ciel, mais il tourne le dos à Icare, qui disparaît dans l'indifférence générale. Bruegel « joue ironiquement – et philosophiquement – avec le texte des *Métamorphoses* », écrivent Jean-Pierre Aubrit et Bernard Gendrel : « La leçon du tableau est une leçon de vie et de mort, une acceptation de l'ordre du monde⁸ », leçon livrée au fils par un vieil homme condamné à disparaître lui aussi, tel Icare, alors que l'ordre du monde suit son cours.

Le monde et l'abîme

On comprend donc la fascination de Giono pour ce tableau, qui concentre les inclinations majeures de son imaginaire. Dans la page qui suit cette ultime leçon du père, le récit de *Jean le Bleu* s'achève sur l'année 1914 : « Le soleil était juste. Tout marchait paisiblement. La paix et la joie, depuis les fonds de la terre, montaient à travers les herbes, à travers les arbres [...] » (II, 186). Et pourtant c'est le départ à la guerre, annonce d'une rupture radicale avec cette nature en paix. Le monde peint par Bruegel devient réalité : il y a d'abord la beauté du paysage, paisible et harmonieux ; mais il faut savoir lire la « chute d'Icare » qui se prépare. Toute l'œuvre de Giono est travaillée par cette tension entre le « chant du monde » et la tragédie des hommes, entre la plénitude des travaux et des jours, d'une part, et la tentation de la démesure et de la perte,

6 Ovide, *Les Métamorphoses*, VIII, v. 203-220, trad. Étienne Gros, Paris, Garnier Frères, 1877, p. 293.

7 *Ibid.*, v. 217-220, p. 294.

8 Jean-Pierre Aubrit et Bernard Gendrel, *Des mots pour la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 2010, p. 173.

d'autre part. Le thème de la chute reparaitra à l'approche d'un second conflit mondial. Dans *Triomphe de la vie*, Giono décrit les années trente comme des « années d'abandon et de chute », où « le monde entier était saisi par l'esprit de vertige » (VII, 713). C'est alors qu'il pense à *La Chute des anges rebelles*, depuis l'esquisse de *Chute de Constantinople*, ce roman délaissé dont deux importants fragments sont publiés dans *L'Eau vive*⁹, jusqu'à *La Chute des anges*, poème écrit sans doute lors de son second emprisonnement (1944-1945)¹⁰. Au-delà du traumatisme des deux guerres, cependant, l'image de la chute et de l'abîme restera omniprésente dans l'œuvre de fiction : Icare préfigure ce tragique de la démesure et cette tentation de la perte qui hanteront notamment les *Chroniques romanesques*, à partir d'*Un roi sans divertissement* et de *Noé*.

Le titre même de *Noé* s'explique à la lumière de son épigraphe. Le patriarche qui a sauvé toutes les créatures du Déluge est une métaphore de l'artiste qui fait « entrer dans [s]on cœur toute chair de ce qui est au monde » (III, 609). Si l'écrivain rêve d'« exprimer le total » comme Bruegel, il rêve aussi de construire une œuvre-arche qui contienne le monde. Giono-Noé poursuit ainsi le rêve du peintre de *La Chute d'Icare* tel que le présentait le père de Jean le Bleu : « [...] ce qu'il voulait peindre, c'était le monde tout entier » (II, 184). De *Jean le Bleu* à *Noé*, Giono continue d'accommoder son regard sur le monde en suivant le regard du peintre : comment nommer à la fois la vie et la chute, le tout et l'abîme, l'accord et la mort ? Et comment l'écriture peut-elle répondre à cette double exigence ? On conçoit que le défi ne puisse être relevé dans les limites du roman. Ce n'est peut-être pas un hasard si Giono se libère de tout cadre romanesque quand il porte un regard bruegelien sur l'homme et sur le monde : *Jean le Bleu* était au moins autant un récit autobiographique qu'une fiction romanesque ; *Promenade de la mort* et *Description de Marseille* restent à l'état de fragments inachevés, sans s'intégrer dans une intrigue ; *Triomphe de la vie* est un essai et *La Chute des anges* un poème ; *Noé* se présente comme un récit hybride, sans commencement ni fin... Quand l'imagination de Giono obéit à ses pulsions profondes, avec Bruegel ou à la suite de Bruegel, elle peine décidément à se plier aux formes d'un roman achevé. Quand l'écrivain cherche à parler « en peintre », il n'est plus romancier, ou il est bien plus qu'un romancier.

9 *Promenade de la mort et départ de l'oiseau bagué le 4 septembre 1939* et *Description de Marseille le 16 octobre 1939*, dans *L'Eau vive* (*Œuvres romanesques complètes*, éd. cit., t. III). Dans *Promenade de la mort*, les avions abattus sont comparés à des « anges carbonisés, raidis ailes ouvertes, s'écroulant de la hauteur du ciel » (III, 194). Dans *Fragments d'un paradis*, par ailleurs, un matelot parle de « la chute des anges » et imite avec ses bras « le lourd volettement d'un monstre précipité aux abîmes » (III, 893).

10 Sur le souvenir de Bruegel dans *La Chute des anges*, voir Pierre Citron, *Notice des Poèmes*, VIII, 1304.

Bien sûr, l'écriture et la peinture relèvent de deux systèmes sémiotiques nettement différenciés, et la première ne peut aller bien loin, de fait, dans l'imitation de la seconde. Robert Ricatte en déduisait un écart insurmontable entre l'art de Bruegel et celui de Giono : « Giono n'a cessé de rêver à Breughel et à la simultanéité baroque et gigantesque d'aventures que ses toiles donnent à voir, mais il finit par reconnaître l'incompatibilité de la technique du Flamand et de la sienne¹¹. » Et le critique de citer Giono à l'appui : « nous sommes obligés de raconter la queue leu leu » (III, 642). De fait, « les mots s'écrivent les uns à la suite des autres » (*ibid.*)... Reconnaître cependant la présence et la permanence, chez Giono, de cet idéal de transgression de la ligne narrative, c'est prêter attention non à la fatalité d'un échec, mais à tous les moyens mis en œuvre dans l'écriture, en quête de cet idéal, pour faire en sorte qu'elle ne se contente pas de « raconter à la queue leu leu ». Et dans cette recherche, Giono a incontestablement réussi. Encore faut-il, pour s'en apercevoir, ne pas le cantonner dans le statut de romancier. L'objectif principal de cet ouvrage est précisément de chercher à dégager les grandes lignes de force de son œuvre en dépassant les cloisonnements génériques, et en particulier les frontières du genre romanesque.

AU-DELÀ DES LIMITES DU ROMAN

Que Giono soit l'un des plus grands romanciers du xx^e siècle, c'est une affaire entendue : nul ne le conteste. La plus grande partie de son œuvre a été rassemblée dans les six volumes des *Œuvres romanesques complètes* éditées chez Gallimard dans la « Bibliothèque de la Pléiade »¹². Un grand colloque a été consacré jadis à « Giono romancier »¹³, sujet qui semble inépuisable. L'un des meilleurs ouvrages de synthèse sur Giono a pour sous-titre *Le roman, un divertissement de roi*¹⁴, comme si tout Giono s'identifiait à ce genre. Et si les historiens de la littérature française du xx^e siècle reconnaissent à Giono toute sa place, c'est naturellement comme romancier : auteur consacré, le voilà donc aussi auteur étiqueté, en parfaite conformité avec l'image non problématique d'un maître de l'illusion romanesque¹⁵. De là à ne voir en lui qu'un représentant exemplaire

11 Robert Ricatte, préface des *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1971, p. XXIV.

12 Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, sous la direction de Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971-1983.

13 Jacques Chabot (dir.), *Giono romancier. Colloque du Centenaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2 vol., 1999.

14 Henri Godard, *Giono. Le roman, un divertissement de roi*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2004.

15 On a même pu le placer « du côté de Ponson du Terrail », en prenant au premier degré une remarque humoristique de l'auteur (Michèle Tourret (dir.), *Histoire de la littérature française du xx^e siècle*, t. II [après 1940], Rennes, PUR, 2008, p. 252).

de la *tradition* romanesque, aux côtés d'autres auteurs de « romanesques romans fondés sur l'exemplarité du personnage et sa portée idéologique¹⁶ », il n'y a qu'un pas – que franchissent sans peine, avec force clichés bien conformistes, certains critiques qui se croient modernistes.

« Raconter des histoires »

Les choses sont pourtant loin d'être aussi simples, et l'éditeur des *Œuvres romanesques complètes* était le premier à en convenir. Robert Ricatte reconnaît en effet l'hétérogénéité générique des textes réunis dans les six volumes de cette édition : romans mais aussi contes ou nouvelles (*Solitude de la pitié*, *L'Eau vive*, *Faust au village*, *Les Récits de la demi-brigade*), sans exclure ce « livre-source » qu'est *Naissance de l'Odyssee*, ni l'autobiographie de *Jean le Bleu*, ni cette « biographie imaginaire d'un romancier réel » qu'est *Pour saluer Melville*¹⁷... Ces « œuvres romanesques » débordent donc largement les limites du genre :

Fiction et narration, ces deux caractères réunis n'excluaient pas les équivoques et les partis pris, notamment pour les débuts de l'auteur au cours desquels le poème en prose glisse si facilement de la bucolique au récit rythmé ; nous avons écarté ce qui était pure fantaisie poétique et accueilli tout récit qui nous semblait postuler l'illusion narrative : cela ne va pas sans quelque arbitraire¹⁸.

La préface même des *Œuvres romanesques complètes* définit moins un art du roman qu'une poétique de l'espace, une logique de l'imaginaire, une conception de l'écriture comme refus du néant. Sans doute s'agit-il d'abord d'un « art du récit » : Robert Ricatte voit en Giono « l'un des plus grands *narrateurs* que la littérature ait produits¹⁹ ». Mais il est significatif qu'en soulignant le mot il assume le choix de parler de *narrateur* et non de *romancier*, deux notions qui ne sont nullement synonymes.

Giono quant à lui se décrit volontiers, tout simplement, comme quelqu'un qui sait « raconter des histoires ». Dans un de ses entretiens avec Jean Carrière, c'est ainsi qu'il présentait le « romancier », non sans humour dans cette feinte naïveté et cette trompeuse simplicité : « un monsieur qui raconte des histoires²⁰ ». Mais cette pratique, raconter des histoires, ne saurait à elle seule résumer les propriétés – et se résumer aux propriétés... – de ce genre littéraire

16 Mireille Calle-Gruber, *Histoire de la littérature française du xx^e siècle, ou les Repentirs de la littérature*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2001, p. 95.

17 Robert Ricatte, « Avis au lecteur », dans Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1971, p. LXXXVII.

18 *Ibid.*

19 Robert Ricatte, préface des *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, p. IX.

20 Entretien de 1965 reproduit dans Jean Carrière, *Jean Giono. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1996, p. 147.

qu'on appelle roman. Giono ne parle d'ailleurs de « romancier » et ne propose une définition que parce que son interlocuteur lui pose la question : « Puisqu'il paraît que ce sont les questions simples qui font les réponses les plus difficiles, qu'est-ce qu'un romancier pour vous²¹? » L'auteur choisit à dessein une réponse qui paraît *simple*, non *difficile*. Dans les années soixante, en plein règne du Nouveau Roman et de la Nouvelle Critique, dire que le romancier est « un monsieur qui raconte des histoires », cela pourrait passer pour une provocation ! En réalité, Giono ne se soucie guère du nom du genre, ou se plaît à le remettre en question. Un peu plus loin, il dit son admiration pour Cervantès au nom de critères qui transcendent précisément l'art du roman : « C'est trop important *Don Quichotte* pour que ce soit un travail de romancier²². » Cervantès ne se réduit pas plus que Giono au titre de romancier. *Roman, récit, histoires...* – il est donc certain que Giono ne cherche jamais à cerner les genres de la fiction narrative en termes rigoureux. Et pourtant cet objectif affirmé, raconter des histoires, dit quelque chose de son objectif constant : se dégager des limites du roman.

Giono rappelle certes par ces mots, « raconter des histoires », son goût du récit et de la fiction. Mais ce n'est pas pour en revenir à une apologie de la narration linéaire, « à la queue leu leu ». Après tout, si l'on en croit *Noé*, Bruegel aussi *raconte des histoires*, à sa façon. Quand il « fait connaître un paysage », c'est « avec des milliers de détails et d'histoires particulières » (III, 641). Il faut donc entendre *raconter* au sens large : créer un monde, inventer. Ou encore faire vivre, par un certain art de la représentation et un pouvoir certain de l'imagination. Le volume *des histoires*, au pluriel, dépasse et peut-être même nie le fil de *l'histoire*, au singulier, dont il conteste précisément le bien contraignant et bien pauvre ordre de succession. Raconter *des histoires*, c'est en effet ce que fait Giono dans *Noé*, ou dans *Les Âmes fortes*, quand le pluriel fait éclater l'unité de l'intrigue romanesque. Définir sa fonction par le pouvoir de raconter des histoires, ce n'est donc pas pour Giono se soumettre purement et simplement à l'étiquette évidente et commode de *romancier*. C'est en réalité se situer à la fois en deçà et au-delà de cette désignation. En deçà, parce qu'il s'inscrit dans une tradition narrative orale et populaire antérieure à toute élaboration littéraire et à tout cadre générique. Au-delà, parce qu'il est possible de *raconter des histoires* sous de multiples formes qui ne sont pas propres au roman et qui concernent bien d'autres genres.

²¹ *Ibid.*

²² Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*

Quand Giono compare le romancier, dans ce même entretien avec Jean Carrière, à « l'ancien conteur arabe qui se tenait au coin d'une rue, d'un carrefour de rues, joignait les doigts en forme de lotus et disait : "Il était une fois"²³ », même s'il convient de faire là encore la part de l'humour et de la provocation, il se rattache à une tradition orale pré-romanesque et non romanesque, pour ne pas dire anti-romanesque. À maints égards, il incarne assez bien ce « Narrateur » que Walter Benjamin reliait à une culture paysanne et artisanale en voie de disparition. Une longue évolution, qui s'est accélérée au début du xx^e siècle, aurait selon Benjamin « peu à peu écarté le narrateur du domaine de la parole vivante pour le confiner dans la littérature²⁴ ». Autrement dit, la *narration* aurait laissé la place au *roman*, qui serait moins sa continuation que sa négation : « Ce qui oppose le roman à toute autre forme de prose et avant tout à la narration, c'est qu'il ne procède pas de la tradition orale ni ne saurait la rejoindre²⁵. » Giono ne serait-il pas à sa façon un des derniers représentants de cet « art artisanal, l'art de narrer²⁶ », qui s'accordait étroitement aux rythmes du monde ? Pour Benjamin, le narrateur a « ses racines dans le peuple et tout d'abord dans les classes artisanales²⁷ », et témoigne d'un « âge où l'homme pouvait se croire à l'unisson de la nature²⁸ ». Et la distinction entre le narrateur et le romancier se prolonge dans une autre, non moins éclairante pour l'œuvre de Giono, car l'ancien « chroniqueur » s'oppose à l'« historien », selon Benjamin, comme le narrateur s'oppose au romancier : « Le chroniqueur n'est pas l'historien, il est le narrateur de l'histoire²⁹. »

De ses toutes premières publications jusqu'à ces récits qu'il appellera « chroniques », c'est avec une telle « parole vivante » que Giono cherche à renouer lorsqu'il raconte des histoires en tenant à distance la notion restrictive de *roman*. Pour lui, *Colline*, *Un de Baumugnes* et *Regain* sont des « poèmes », non des romans, en raison précisément de leur ancrage dans l'« élémentaire » et de leur refus de la psychologie³⁰ : « Une grande quantité de mes livres que vous

23 *Ibid.*, p. 155.

24 Walter Benjamin, *Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov* [1936], dans *Écrits français*, trad. de l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2003, p. 269.

25 *Ibid.*, p. 270.

26 *Ibid.*, p. 276.

27 *Ibid.*, p. 288.

28 *Ibid.*, p. 282.

29 *Ibid.*, p. 281.

30 Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, op. cit., p. 142-143. Sur le sens du couple lexical « roman/poésie » pour le Giono des années trente, voir Jean-Marie Gleize et Anne Roche, « "Roman", "poésie", "peuple" : situations du lexique gionien dans les années trente », dans *Giono aujourd'hui*, Aix-en-Provence, Édisud, 1982, p. 11 sq. Les auteurs montrent bien que ce couple n'est pas parfaitement symétrique : « il oppose un *genre* [le roman] à une *qualité* [la poésie] » (p. 14).

considérez comme des romans, ce ne sont pas des romans, ce sont des poèmes », déclare-t-il à Jean Amrouche³¹. Non que la forme narrative y soit moins présente, au contraire : elle retrouve alors le « caractère élémentaire et quasi primitif³² » (les mots sont de Jean Amrouche) que Walter Benjamin prête à l'art de narrer, art artisanal et non artificiel. Dans ces mêmes entretiens, Giono se rappelle avoir donné au récit de *Que ma joie demeure*, quand il racontait l'histoire à voix haute, « cette forme linéaire du conteur qui raconte son histoire en plein champ³³ ». Quand il invente plus tard les *Chroniques*, au temps d'*Un roi sans divertissement*, préférant cette appellation générique à celle de *roman* jusque dans les listes de publications diffusées par ses éditeurs, c'est pour introduire systématiquement la voix de « récitants³⁴ » qui créent l'illusion d'oralité et relaient généralement l'histoire passée d'une communauté : les « chroniqueurs » des *Chroniques* sont des narrateurs incarnés, qui masquent le travail de l'écriture romanesque sous les apparences d'une parole vivante et élargissent les possibilités du récit. Mais on ne peut plus parler de la « forme linéaire » adoptée par le « conteur », si tant est que la formule ait pu s'appliquer à *Que ma joie demeure*, pour des récits qui bouleversent la chronologie et qui sont portés maintenant par des voix multiples (*Un roi sans divertissement*), concurrentes ou contradictoires (*Les Âmes fortes*), ou trop impliquées dans l'histoire pour être honnêtes (*Les Grands Chemins*, *Le Moulin de Pologne*)... Ce qui intéresse Giono, c'est bien d'explorer toutes les possibilités du *récit*, au-delà des formes reçues du *roman*. Et les *Chroniques* introduisent à cet égard de toute évidence, avant le Nouveau Roman, une révolution majeure de la fiction narrative.

Récits en tous genres

À l'époque de Giono, quand on distingue le récit du roman, c'est le plus souvent pour célébrer l'art du second en l'opposant aux faiblesses du premier. C'est ainsi que Sartre, à la suite du critique Ramon Fernandez, associe le roman au temps présent, à l'événement en train d'advenir, au champ ouvert des possibles : « Dans le roman les jeux ne sont pas faits, car l'homme romanesque est libre³⁵. » Le récit au contraire relègue l'événement dans le passé ; il « explique³⁶ ». Malraux de son côté voit dans l'histoire moderne du roman la recherche d'un dépassement du récit – « de ce qui, dans le roman, échappe au

31 Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, op. cit., p. 145.

32 *Ibid.*, p. 143.

33 *Ibid.*, p. 207.

34 C'est le mot qu'emploie Giono dans la Préface aux « Chroniques romanesques » de 1962 (dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. cit., t. III, p. 1278).

35 Jean-Paul Sartre, « À propos de John Dos Passos et de "1919" » [1938], dans *Critiques littéraires (Situations, I)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1993, p. 15.

36 *Ibid.*, p. 16.

récit ; de ce qui permet non de raconter, mais de représenter, de rendre présent » : « Comme les peintres ont inventé la perspective, les romanciers ont trouvé dans le dialogue, l'atmosphère, les moyens de cette métamorphose³⁷. » Il semble bien que Giono renverse la hiérarchie : avec lui c'est le récit qui devient la catégorie la plus englobante, le pôle le plus novateur. À la structure close d'une intrigue romanesque, Giono préfère l'aventure du récit ouvert à tous les possibles. Et c'est ainsi l'art de raconter des histoires, au-delà du genre romanesque, qui entraîne logiquement dans son sillage l'invention poétique (le rythme et les figures), la *mimésis* dramatique (les scènes et les dialogues) et la libre expression du moi avec ou sans fiction (de l'autobiographie à l'essai).

On ne s'attardera pas dans cet ouvrage sur les productions proprement poétiques et théâtrales de Giono, même si elles occupent dans l'œuvre une part non négligeable. La section *Poèmes* du dernier volume de la Pléiade publié ne contient que *La Chute des anges*, *Un déluge* et *Le Cœur-Cerf*³⁸ ; mais c'est par des poèmes que Giono s'est lancé dans l'écriture : il a commencé par des alexandrins à la mode parnassienne ou symboliste avant d'écrire « Apporte Babeau », poème en prose repris dans *L'Eau vive* et qu'il présente comme le plus ancien texte écrit par lui qu'il aurait conservé³⁹, puis de publier le recueil bucolique *Accompagnés de la flûte* aux *Cahiers de l'Artisan* en 1924. C'est ainsi qu'il se met à écrire ses « petites histoires⁴⁰ », dit-il à propos de ses premiers textes, considérant l'écriture poétique elle-même comme une façon de raconter. L'œuvre théâtrale est bien plus importante et aurait mérité à elle seule un volume de la Pléiade⁴¹ : *Le Bout de la route*, *Lanceurs de graines*, *La Femme du boulanger*, *Le Voyage en calèche*, *Domitien*, *Le Cheval fou...* – voilà tout un pan de l'œuvre qui a été longtemps négligé et qui mérite d'être redécouvert. Il est toutefois frappant d'observer que Giono, non seulement romancier, donc, mais poète et dramaturge, s'accomplit sans doute moins dans la poésie comme telle et dans le théâtre comme tel qu'en poétisant et en théâtralisant ses romans et récits.

D'une part, dès *Colline* mais aussi dans *Le Chant du monde*, *Que ma joie demeure* ou *Batailles dans la montagne*, l'ampleur des pauses descriptives et la poésie de la métaphore déjouent la ligne narrative pour donner aux récits une troisième dimension : leur vision du monde excède toute mise en intrigue. Parmi les exemples de ce genre qu'il appelle « récit poétique », Jean-Yves Tadié cite abondamment Giono : *Colline*, *Un de Baumugnes*, *Regain*, *Présentation de*

37 André Malraux, *Le Démon de l'absolu*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1996, p. 1193.

38 Jean Giono, *Journal, poèmes, essais*, éd. cit., p. 485 sq.

39 Voir Pierre Citron, *Giono (1895-1970)*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 57-58.

40 Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, op. cit., p. 112.

41 Ce volume était prêt, mais Gallimard a renoncé à le publier. Voir sur ce point le dossier de la *Revue Giono* consacré au théâtre de Giono (n° 5, 2011).

*Pan, Solitude de la pitié, Le Chant du monde, Que ma joie demeure*⁴²... On y ajouterait volontiers des œuvres plus tardives, qui ressemblent encore moins à des romans mais qui sont bien représentatives du récit poétique tel que le définit Jean-Yves Tadié : *Fragments d'un paradis, Pour saluer Melville, L'Homme qui plantait des arbres*... Sans oublier, après la guerre, la veine surréaliste du *Hussard sur le toit*⁴³ ou de *Noé*. Ce dernier texte, bien plus qu'à un roman, s'apparente à ces récits inspirés par le hasard des rencontres et les aventures de l'imagination qui séduisaient les surréalistes, ces contempteurs du genre romanesque. Comme j'ai essayé de le montrer ailleurs, c'est peut-être précisément parce que *Noé* n'est pas un roman composé mais un récit composite qu'il est en mesure, comme *Nadja* ou *Le Paysan de Paris* avant lui, d'accueillir à merveille le romanesque⁴⁴.

D'autre part, raconter des histoires, c'est aussi les *faire raconter* par des narrateurs-personnages qui prennent vie en prenant la parole, comme au théâtre – d'*Un de Baumugnes* à *Faust au village*. C'est pourquoi les œuvres dites narratives de Giono se prêtent à une transposition scénique ou à une lecture théâtralisée, comme l'expérience en a souvent été faite avec succès – par exemple pour *Vie de Mlle Amandine* (par Sabra Ben Arfa, en 2011), *Pour saluer Melville* (par Gilles Bouillon, en 1989 – mise en scène reprise en 2016) ou *Un roi sans divertissement* (par Philippe Lardaud, en 2006). Bien plus que tel ou tel roman, le récit mis en voix fait alors entendre cette *narration* qui, au sens où la définit Walter Benjamin, appelle un auditoire.

Le récit gionien intègre donc souvent une dimension poétique ou dramatique. Et il déborde par ailleurs en direction de l'*essai*. Quand Giono entreprend de répondre aux questions qu'on lui pose, à la suite de *Que ma joie demeure* et à partir des *Vraies Richesses*, il continue de « racon[er] des histoires » (VII, 148). Il raconte et il *se* raconte – dans *Le Poids du ciel*, dans *Triomphe de la vie*, plus tard dans les chroniques de presse. Nous aurons l'occasion de nous intéresser de près à toutes ces œuvres non romanesques qui ne se réduisent pas à des textes « d'idées » sèchement argumentatifs mais recourent largement à l'imagination et contribuent pleinement à l'art de Giono écrivain⁴⁵. Ce qu'elles font apparaître, ce qu'elles confirment, c'est la capacité du récit gionien à se renouveler, à s'étendre, à s'introduire dans tous les genres, – autrement dit la passion de Giono pour

42 Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1978. Voir notamment p. 79-81.

43 Voir Pierre Citron, « Affluements surréalistes dans *Le Hussard sur le toit* », dans *Le Hussard sur le toit de Jean Giono*, Actes du Colloque d'Arras 1995, Christian Morzewski (dir.), Arras, Artois Presses Université, 1996, p. 27 sq.

44 Denis Labouret, « Le paysan de Marseille : *Noé*, récit surréaliste », communication au Colloque d'Aix-en-Provence 2015 (*Giono. Le texte en devenir*), à paraître dans les Actes.

45 Voir mes notices « Essais » et « Chroniques journalistiques », outre celles que j'ai consacrées au « Roman » et au « Récit », dans le *Dictionnaire Giono*, Mireille Sacotte et Jean-Yves Laurichesse (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2016.

l'exploration et l'expérimentation des formes, l'*essai* au sens premier du mot : Giono aime *s'essayer* à ce qu'il croyait ne pas savoir faire. Il cherche à relever des défis toujours nouveaux pour porter toujours plus loin l'art divertissant de raconter des histoires. On l'a vu à propos des *Chroniques*, sur lesquelles ce livre reviendra souvent, notamment dans la troisième partie. C'est vrai aussi du *Bestiaire* ou du *Désastre de Pavie*, ou encore des nouvelles, genre pour lequel Giono croyait ne pas être doué⁴⁶, ou de *Dragoon*, ce paradoxal roman de la machine qui ne sortira jamais de l'atelier⁴⁷. Giono commente Machiavel, suit l'affaire Dominici, se lance dans le cinéma... Il cherche plus que tout à ne pas réécrire deux fois la même œuvre. C'est ce que n'a pas dû comprendre Pierre Bayard, qui considère *Le Bonheur fou* comme une « œuvre ratée » parce que ce roman serait coupable de ne pas avoir réédité les recettes éprouvées du *Hussard sur le toit* : il manque au *Bonheur fou*, de fait, et Pauline de Théus et le choléra⁴⁸... C'est présupposer qu'un écrivain, pour réussir, doit rester conforme au modèle qu'il aurait su lui-même établir. Mais était-il pensable de voir Giono se répéter ? Il raconte *des* histoires, oui. Il ne raconte pas deux fois *la même* histoire, non. Ce n'est pas son genre.

DU « FOND DES CHOSES » AU JEU DES FORMES

Quel parcours suivre dans ce livre pour aborder l'œuvre plurielle de ce *narrateur* qui aurait rêvé d'être peintre ? *La Chute d'Icare* évoquait l'énigme du monde et les risques de l'abîme : ce sera notre point de départ.

Face à ce qui se dérobe

Le récit de *Noé* évoque la fascination de l'auteur pour des *profondeurs* qui ne peuvent qu'échapper à la raison cartésienne ou à la pensée dialectique. Le « thème lancinant des coquillages » qui intrigue le narrateur représente ainsi « le côté profond de la chose, le côté gouffre, glu, glouton et sournois de la chose ; le côté puissance ; le côté vérité ; le côté *fond des choses* » (III, 676). De ce côté-là se trouve aussi, pour Giono, le paradis inhumain du monde matériel, souvent évoqué dans les œuvres d'avant-guerre, qui tout à la fois exclut l'homme et exerce sur lui une attirance aussi gloutonne que mortifère. C'est le thème de la

46 Se reporter à ce propos aux chapitres 21, « Silences de la nouvelle », p. 387 sq., et 22, « Le "100 mètres haies" d'un coureur de fond », p. 397 sq.

47 « J'ai voulu écrire un roman que je ne savais pas écrire, pour me distraire ; car faire des romans qu'on sait écrire ne présente plus beaucoup d'intérêt pour le vieil homme », dit Giono à propos de *Dragoon* (interview d'*Arts*, cité par Henri Godard, Notice de *Dragoon*, VI, 1120. Voir chap. 23, « Questions de mécanique (*Dragoon*), p. 409 sq.

48 Pierre Bayard, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2000, p. 148-149.

« passion » (III, 682), ce « démon de la perversité » – aurait dit Edgar Poe – qui pousse le sujet à noyer son individualité dans le Tout cosmique, à courir à sa perte pour rejoindre les « dimensions de l'univers », tel Langlois à la fin d'*Un roi sans divertissement* (III, 606). La nature, chez Giono, est rarement idyllique, contrairement aux idées reçues : terre hostile dans *Colline*, glacier meurtrier dans *Batailles dans la montagne*, forêt aux couleurs barbares dans *Un roi*, elle se manifeste aussi dans *Le Hussard sur le toit* sous les traits du choléra, la dissolution des formes sous un ciel de craie, annonçant la dissolution déshumanisante des corps dans des paroxysmes de souffrance. L'homme est alors moins menacé par le néant que par un trop-plein d'être – cet être anonyme du monde qui est là, cet *exister* indifférencié qui rejette ou qui aspire l'*existant* singulier.

La première partie de ce livre, qui emprunte son titre à un recueil d'Henri Michaux – *Face à ce qui se dérobe*⁴⁹ –, explore ces relations troubles entre l'homme et le « fond des choses », ces frontières incertaines entre humanité et animalité, cette tension entre la matière sans nom et l'écriture qui, d'un genre à l'autre, tente de la mettre en mots. L'indétermination des « choses », la matière indifférenciée de la boue, l'abjection de l'épidémie, les monstres et merveilles de l'océan, la présence de diverses formes de bestialité sous des apparences humaines – autant d'aspects d'une *vérité* fuyante, qui n'a certes rien de scientifique et que ne saurait saisir l'ordre d'un discours clair et distinct. « *Méfiez-vous de la vérité*, dit le procureur à Langlois dans *Un roi sans divertissement*, *elle est vraie pour tout le monde* » (III, 515). Cette « vérité » inquiétante et sombre, cette « triste vérité » qui tient à l'essence de « notre condition » (*Faust au village*, VI, 177), mieux vaut en effet ne pas la dire « en plein » : elle ne sera donc que suggérée – par allusions, à demi-mot, par des récits ou descriptions lacunaires... Le meurtrier, M. V., est « un homme comme les autres » (III, 486). Il n'a pas de visage identifiable dans le roman. Langlois choisit, en guise de conclusion, de faire exploser le sien à la dynamite. À l'époque du *Hussard sur le toit* et des premières *Chroniques*, au lendemain de la guerre, c'est autour de la représentation du *visage* et de l'impossible *face à face* que se cristallise en particulier cette question d'une humanité dont la *vérité* se dérobe.

Anachronies

Quand il s'interroge ainsi sur la représentation du visage, dans les années 1945-50, Giono prend acte d'une *crise du visage* qui est contemporaine d'une crise historiquement située des valeurs humanistes : il ne peut pas ignorer les tragédies du siècle, qui l'ont personnellement éprouvé. Mais il refuse précisément une vision linéaire et progressiste de l'Histoire qui consisterait à appliquer au grand

⁴⁹ Henri Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1975.

Récit de l'humanité les lois réductrices de la linéarité narrative. C'est qu'une même idéologie du Progrès, à ses yeux, sous-tend en effet les barbaries totalitaires – qu'il dénonçait dès *Le Poids du ciel* – et la civilisation de la technique qui croît et embellit dans la France capitaliste des Trente Glorieuses. Opposé aux impératifs de l'engagement sartrien comme à toute vision moderniste des « lendemains qui chantent », Giono choisit d'exprimer sous des formes diverses sa liberté de « mécontemporain », comme Péguy avant lui, et de communiquer ainsi une pensée *intempestive*, « ahistorique », qui est peut-être la façon la plus juste d'atteindre la vérité humaine de l'histoire sous la surface d'une historiographie prétendument objective⁵⁰.

La deuxième partie de ce livre, *Anachronies*, s'intéresse donc à quelques-uns des principaux aspects par lesquels l'œuvre de Giono s'affirme ouvertement comme anachronique – depuis les essais des années trente jusqu'aux *Chroniques romanesques* (autour de 1950) et aux chroniques journalistiques (autour de 1960-70) qui ont vocation à traiter du temps, comme leur nom l'indique, mais qui se méfient du « contemporain » comme du choléra. Giono polémique contre les temps modernes, exalte dans ses essais l'utopie paysanne (jusqu'à *Triomphe de la vie*), rejoint dans une certaine mesure Roger Nimier dans une posture de « hussard » antimoderne, et chante les « temps qui ont contenu Mozart », trouvant dans la musique un refuge contre les maux de la modernité... Toutes ces orientations *inactuelles*, loin d'être passésistes ou « réactionnaires », sont en parfait accord avec son goût du *présent* – mais d'un présent sensible et subjectif, le présent du bonheur personnel, à l'écart de l'histoire collective⁵¹. Le temps gionien est moins *régressif* que *récessif* – au sens de Barthes : « qui recule, mais aussi, peut-être, qui prend du recul⁵² ».

Discordances du récit

La troisième partie, *Discordances du récit*, est consacrée à ces composantes les plus formelles d'une narration multiforme : voix narratives problématiques, multiplication des parenthèses, structures ludiques qui perturbent l'illusion mimétique, ruptures et ellipses dans le récit bref... C'est surtout lorsque Giono revient au roman au lendemain de la guerre – après être passé par le genre de l'essai, excellente école de désordre énonciatif depuis Montaigne – que se déploie

50 Voir le chapitre 13, « La mémoire contre l'histoire dans les *Chroniques romanesques* », p. 276 et 284, pour l'origine précise de ces mots « mécontemporain » (chez Péguy) et « ahistorique » (chez Giono).

51 On le voit notamment dans *Les Grands Chemins*, « chronique » à laquelle j'ai consacré une étude spécifique en rapport avec cette question de la temporalité, dans mon livre « *Les Grands Chemins* » de Giono ou les détours du temps, Paris, Belin, 2000.

52 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 123.

toute la variété de ces couleurs et de ces timbres narratifs. Il arrive que la poétique du désordre ne puisse aboutir à un roman achevé et demeure à l'état d'esquisses dans les carnets du romancier, comme c'est le cas pour *Dragoon*. Il arrive aussi que le roman s'achève, mais après de longues hésitations et beaucoup de fausses pistes, comme *Le Moulin de Pologne*. Il n'est pas surprenant que l'esthétique du désordre et de la rupture expose le texte aux risques de l'incohérence et l'inachèvement : c'est la contrepartie d'une poétique de l'aventure qui refuse la dictature du point final. Quand le narrateur du *Moulin de Pologne* dit : « Voilà la fin », il s'agit encore d'une clause problématique.

28

Ce n'est donc pas une belle synthèse logique qui sera recherchée en fin de parcours. Elle ne pourrait que manquer la dynamique et la complexité de l'œuvre. Il sera préférable de s'intéresser alors à cette « méthode des bâtons rompus », très éclairante, dont parle Giono dans *Fragments d'un paradis* (III, 913) et qu'il pratique souvent dans ses récits au mépris des règles de bonne composition romanesque. Dans *Pour saluer Melville* (III, 5), Giono cite le début de cette phrase de *Moby Dick* : « Il y a certaines entreprises pour lesquelles un désordre soigneux est la vraie méthode⁵³. » Cela vaut assurément pour l'entreprise poétique de l'écrivain. Cela vaut peut-être, aussi, pour l'entreprise critique qui cherche à l'élucider sans la trahir⁵⁴.

53 Herman Melville, *Moby Dick*, trad. Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono [1941], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980, t. II, p. 113.

54 Les différents chapitres qu'on va lire, issus pour la plupart d'articles qui ont d'abord été publiés séparément, conservent une relative autonomie. On trouvera la liste des publications d'origine en fin de volume, dans la Note bibliographique.

PREMIÈRE PARTIE

Face à ce qui se dérobe

AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA CHOSE

On ne voit jamais les choses en plein.

Jean Giono, *Un roi sans divertissement*¹

Au commencement était la chose – non le verbe. « En réalité rien n'a de nom », dit à son fils le père Jean du *Grand Théâtre* (III, 1080). Comment alors « exprimer » le réel sans le trahir ? Faut-il se résigner à l'impossible adéquation des mots aux choses ? Questions essentielles pour un écrivain qui cherche à restituer par sa parole la vérité du « chant du monde ». Au commencement était la chose, qui de toute évidence se dérobe à l'emprise du discours : la chose, c'est entendu, existe hors du langage, et le mot n'en est qu'un reflet arbitraire. Mais n'oublions pas que la *chose* est aussi un nom : dire le mot *chose*, c'est accomplir une opération linguistique, sélectionner dans le lexique un signe parmi des signes. Il n'est donc pas sans intérêt de reconsidérer en ce sens le nom de *chose*, destiné à s'inscrire dans la chaîne d'un discours : « la chose », énoncée dans sa matérialité linguistique, est un signe dont la valeur dépend de sa place dans la phrase, dans la séquence narrative, dans le roman tout entier. Or, sous la plume de Giono, le nom *chose* n'est pas sans *effets* : qu'il se substitue à une dénomination précise ou qu'il résulte de l'impossibilité même de nommer, il contribue au jeu des écarts et des figures qui produisent le style. Il y a lieu de se demander alors dans quelle mesure et selon quelles modalités l'œuvre narrative se nourrit de cette rhétorique de la chose.

Le mot *chose*, assurément, se rencontre souvent lorsque le sens se dérobe. À travers la rhétorique de la « dénomination déviante² » qu'il effectue, c'est la capacité même de « signifier » qui se trouve mise en cause. Il n'est donc pas surprenant que Giono en arrive à prendre le parti de la *chose*, qui est la traduction lexicale d'une poétique de l'indétermination. Alan J. Clayton a souligné « cette saveur de l'indécis » qui conduit le romancier à se défier des signes trop clairs³. Dans la droite ligne de cette analyse, il est permis de lire le nom *chose* comme le signe indécis par excellence, le mot « négatif » qui ne livre pas l'objet pour

1 Jean Giono, *Un roi sans divertissement* (III, 515).

2 La formule résume, selon Paul Ricœur, le « point de vue rhétorique » sur la métaphore. Voir Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1975, p. 8.

3 Alan J. Clayton, « Saveur de l'indécis », *L'Arc*, n° 100 « Giono », Le Jas, 1986, p. 58-64.

mieux le faire apparaître « dans ce qui manque », selon la formule employée par Giono dans la préface aux *Chroniques romanesques* de 1962 (III, 1278). Le mot *chose* pose la question du sens, non pour se plier à la définition d'un champ sémantique rigoureux – voyons le dictionnaire : « terme indéterminé servant à désigner n'importe quel objet de pensée⁴... » –, mais pour rendre le sens problématique, le différer ou le congédier, le suggérer ou le brouiller : au-delà d'effets rhétoriques isolés, il structure ainsi l'œuvre romanesque par le pouvoir même de son vide sémantique. Les éléments d'une rhétorique ou d'une stylistique, sur ce point, ne peuvent qu'alimenter une poétique sensible à la *profondeur* dont résonne le mot *chose* – si tant est que l'on puisse jamais, des « choses », toucher le « fond ».

La *chose* se cantonne rarement, chez Giono, au monde de la réalité objective : l'art du conteur reste en deçà – et la *chose*, outil de la communication familière, devient un moyen pour le discours narratif de maintenir sa tension –, tandis que le « réalisme magique⁵ » mène au-delà – et la *chose*, mot-mystère, fait miroiter toutes les couleurs sans nom d'un monde inconnu. Giono combine l'un et l'autre, recourt à l'ordinaire du lexique pour atteindre l'extraordinaire des choses. Comment s'accomplit cette conversion ? Elle suppose d'abord que le romancier exploite par l'écriture toutes les ressources de l'expressivité propre au discours oral, au point de faire du mot *chose*, plus encore qu'une marque de l'énonciation, un vecteur privilégié de la narration ; elle exige en deuxième lieu que le mot quitte le champ du lexique concret et matériel pour être investi d'un pouvoir d'abstraction, de généralisation ; elle demande enfin que le signe *chose*, même quand il ouvre sur l'Absolu innommable, préserve son épaisseur de signe dans la logique interne de l'œuvre.

CHOSSES DU DISCOURS, CHOSSES DU RÉCIT

Prendre au sérieux le mot *chose*, voilà un pari hasardeux : quel mot d'emploi plus répandu ? Il est clair que toute occurrence du mot ne fait pas *style* : dans les œuvres romanesques de Giono affleure plus d'une fois cet usage ordinaire, infrastylistique, qui rappelle simplement les habitudes de la langue courante ou familière. L'abus du mot *chose* ne va-t-il pas justement à l'encontre des règles élémentaires du style ? Marcel Cressot, dans *Le Style et ses techniques*, signale cette tentation fréquente dans la communication orale de recourir au « mot-

4 Paul Foulquié et Raymond de Saint-Jean, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, PUF, 1969, p. 92.

5 Selon l'esthétique romanesque que Giono définit ainsi dans *Noé* : « Ma sensibilité dépouille la réalité quotidienne de tous ses masques ; et la voilà, *telle qu'elle est* : magique. Je suis un réaliste » (III, 705).

omnibus, inexcusable dans l'énoncé écrit⁶ », tel le nom *chose*. C'est pourtant en commençant par l'étude de cet usage commun, antérieur en apparence à toute recherche rhétorique, que l'on peut cerner les choix du romancier, déterminer les normes auxquelles il se réfère avant de les dépasser.

Un mot-outil

Dans l'usage courant, le mot exerce d'abord une fonction d'ordre syntaxique. « Signe vide » par lui-même, il prend sens selon ce qu'il rappelle ou ce qu'il annonce : équivalent d'un pronom neutre, il souligne ce qui vient d'être dit, ce qui va être dit. « Jourdan maintenant s'était penché sur Jacquou et il devait lui expliquer cette chose-là car il lui montrait le ciel [...] » (II, 552) : on sait, dans ce passage de *Que ma joie demeure*, qu'il s'agit d'« Orion-fleur-de-carotte », puisque Marthe vient de l'indiquer explicitement. « [...] je commence à voir une sorte de triangle, inscrit autour d'une roue dentée, au-dessus d'un trophée composé (je vois ces choses-là au fur et à mesure) » (III, 654) : le narrateur de *Noé* ne fait pas davantage mystère, ici, des « choses » vues. Le nom *chose* n'est pas déterminé par le déictique, il s'y intègre et s'y neutralise. Sa valeur est fréquemment, comme dans ces deux extraits, purement anaphorique.

Ailleurs, la *chose* anticipe sur le sens, précède le discours ou l'action qu'elle signale à l'attention. Dans *Batailles dans la montagne* : « Il n'y a plus qu'une chose à faire, dit Saint-Jean : il n'y a plus qu'à redescendre » (II, 942). Dans *Que ma joie demeure* : « Une chose inquiétait Bobi : Joséphine allait venir à la Jourdan » (II, 715). Lorsque Marceau, dans *Deux cavaliers de l'orage*, rend visite à son frère : « Où il voulait en venir, c'était à la chose suivante : "Vous avez ici un nommé Ange Jason ?" » (VI, 26). De tels emplois cataphoriques ne sont pas si « neutres » que leur fréquence pourrait le faire croire : ils signifient l'importance de l'énoncé attendu, marquent la proximité d'une information de premier ordre. Effet d'insistance habituel dans la langue parlée, cette rhétorique élémentaire suscite l'intérêt du destinataire en le préparant à recevoir un message qui contient généralement plus qu'un événement parmi d'autres : une explication, une motivation, une finalité.

Signe vide, la « chose » requiert un syntagme plus vaste, qui l'englobe pour la faire signifier. Tantôt, elle devient ainsi le support de déterminations multiples, tantôt, c'est elle-même qui « détermine » une locution verbale ou nominale. Dans le premier cas, le récit gionien s'appuie sur la langue courante pour affecter le nom *chose* d'une gamme étendue d'épithètes. Retenons les plus fréquentes, et certaines antithèses révélatrices : s'il est parfois question

6 Marcel Cressot, *Le Style et ses techniques. Précis d'analyse stylistique* [1947], Paris, PUF, 1976, p. 64.

des « choses ordinaires » (I, 51 ; III, 901 ; etc.), Giono marque une préférence pour les « choses extraordinaires » (II, 998 ; VI, 95 ; VI, 310 ; etc.) ; *Pour saluer Melville* oppose les « choses claires et simples à comprendre » (III, 64) aux « choses dures, les choses difficiles à faire, les choses vers lesquelles il faut se traîner par la peau du cou, les choses qui vous réveillent la nuit » (III, 26) ; il est des « choses délicates », au contact desquelles vit Madame-la-Reine dans *Jean le Bleu* (II, 138), des choses « humaine[s] » (II, 699) et « terrestres » (II, 614), et d'autres « surhumaines » (II, 1168), « surnaturelles » (II, 425) ; les « choses pour » s'opposent aux « choses contre » (II, 1006), les « bonnes choses » (I, 358) aux « mauvaises choses » (I, 239), les « choses de la raison » aux « choses tout près de la folie » (I, 318), etc. C'est principalement dans les romans d'avant-guerre que le paysage qualificatif du mot *chose* voit s'imposer un pareil manichéisme. Les *Chroniques* opteront davantage pour des notations isolées, soulignant ça et là le caractère insolite d'un phénomène : « chose extraordinaire », l'idée qu'a eue Frédéric II d'utiliser comme fumure pour le hêtre la boue puante de ses biefs (III, 469) ; « chose étrange », le pouvoir du tueur qui fait taire le cochon au seul bruit des couteaux qu'il aiguise (VI, 315) ; « chose curieuse », la longue marche de Siméon Chien-loup qui veut savourer la distance qui le sépare de celle qu'il aime (VI, 321). Le nom *chose*, notons-le, sert alors surtout de support à l'expression de l'étrange.

Dans l'autre type de syntagme usuel incluant le nom *chose*, c'est ce dernier qui opère la détermination. Soit qu'il développe une locution verbale, et Giono reprend naturellement les expressions les plus communes : « faire » des choses (III, 59 ; III, 338 ; etc.), « savoir » (III, 590 ; VI, 383 ; etc.), « comprendre » (II, 497 ; II, 681 ; etc.), « expliquer » (II, 24 ; III, 620 ; etc.) des choses, « dire » (II, 717 ; VI, 467 ; etc.), « raconter » (III, 464 ; etc.) des choses, le complément d'objet étant chaque fois un simple explétif, nécessaire à l'expression grammaticale de l'action mais qui n'ajoute rien au sens. Soit que détermination syntaxique et indétermination sémantique se combinent dans une locution nominale, et le romancier recourt au langage commun pour évoquer la « nature des choses » (III, 598), la « force des choses » (III, 601), « l'ordre des choses » (I, 247 ; III, 887), « l'intelligence des choses » (VI, 260) ou la « connaissance des choses » (III, 547)... Encore faut-il distinguer le génitif objectif de ces deux dernières expressions, qui désignent la pensée humaine face à ce qu'elle prend pour objet, du génitif subjectif des précédentes, dans lesquelles le nom *chose* devient lui-même le noyau thématique, indépendamment de toute conscience humaine. À cette seconde catégorie se rattache le fameux « fond des choses » qui, avant de connaître chez Giono la fortune que l'on sait, appartient au langage ordinaire. Écoutons le narrateur anonyme qui commente, dans *Un roi sans divertissement*, les dialogues nocturnes des cors de chasse : « Tout ça finalement

assez cocardier si on va au fond des choses » (III, 524). Faut-il ne voir dans ces expressions que des banalités dénuées d'intérêt pour l'étude du style ? Il semble plutôt que la langue commune constitue le terreau nécessaire pour que germent les connotations les plus riches, les formules les plus éclatantes. La suite de l'analyse permettra de le vérifier.

Ces choses dont on parle

À première lecture, cependant, le nom « chose » renvoie bel et bien à la parole d'un locuteur. Indice de la langue parlée, il est fréquent dans les dialogues. Jourdan et Carle, dans *Que ma joie demeure*, parlent du blé en souhaitant qu'on s'en serve « comme d'une chose sans valeur », « comme d'une chose inépuisable » (II, 723) ; l'un d'eux ajoute : « Si tu réfléchis, regarde combien de choses nous désirons qui sont pour nous des choses principales [...]. Au fond, les choses sont simples quand on y met de la bonne volonté » (*ibid.*). Dans *Le Chant du monde*, la mère de la route fait sortir les hommes pour s'occuper de Clara, et parle par euphémisme des « choses » qu'il faut laver (II, 229). Dans *L'Iris de Suse*, Casagrande dit « avoir des quantités de choses à faire » (VI, 489), rapporte que la baronne lui explique « des quantités de choses » auxquelles il ne comprend rien (VI, 505), dit à Tringlot : « Regardons les choses en face » (VI, 500)... On pourrait multiplier les exemples : le discours direct cède volontiers à la facilité de ce signe indéfini qui remplit l'énoncé en dispensant d'une recherche lexicale. L'emploi du mot mime alors sans peine la réalité d'un dialogue vivant, compensant le manque sémantique par l'expressivité de la communication. Entendant les projets de Panturle, Arsule approuve : « Ça, c'est des choses » (I, 386). Pour éluder une explication sur son mal, Louiset, dans *L'Iris de Suse*, laisse le mot en suspens : « Et maintenant je crois que non, parce que... oh ! parce que des quantités de choses... » (VI, 443). Au contraire, dans *Jean le Bleu*, le sens provisoirement suspendu s'éclaire dans la suite du dialogue :

- « Oui, dit Odripano. Asseyons-nous sur l'escalier. Père Jean, tu as le temps. Il y a une chose qui est tout le tragique de la vie... »
- Assieds-toi, fiston, dit mon père.
- Oui, de la vie, c'est que nous ne sommes que des moitiés » (II, 175).

La banalité du « mot-omnibus » rend ainsi possibles, au cœur du dialogue ordinaire, des effets d'intensité. Malléable, il se prête à tous les contextes mais suppose toujours la présence d'un sujet du discours. Le mot *chose* suggère une voix, engage la personne du locuteur dans son message. Il exerce fréquemment dans le dialogue une fonction phatique, en instaurant ou en maintenant le contact avec l'interlocuteur. « Une chose seulement, pour te faire comprendre. Si tu comprends ça, tu comprends tout », dit Bobi à Jourdan au début de *Que ma*

joie demeure (II, 430). Et Matelot, dans *Le Chant du monde*: « Une chose, dit-il en dressant son doigt, si je ne le disais pas je mentirais [...] » (II, 360). Le mot accompagne le geste. Il est lui-même le signal d'une relation de communication soutenue. Rôle phatique, mais aussi emphatique: la *chose* accroît l'intensité du propos, rend solennelle la déclaration.

Ce qui vaut pour les dialogues vaut alors également pour les narrateurs-personnages qui, d'*Un de Baumugnes* à la plupart des *Chroniques*, laissent entendre leur narration comme une énonciation en acte. Le mot *chose* contribue à la tension que le narrateur exerce sur le narrataire, en relation avec les autres éléments du système de l'énonciation: pronoms de la première et de la deuxième personne, impératif, déictiques, modalités interrogative et exclamative... Dans *Un roi sans divertissement*, dans *Le Moulin de Pologne*, dans *Les Grands Chemins*, le « récitant » paraît d'autant plus proche, d'autant plus présent dans son récit qu'il parle sans retenue de la *chose* et des *choses*: « N'oubliez pas que le temps ne s'était pas relevé et que, pendant que je vous raconte les choses [...] », interpelle le narrateur premier d'*Un roi* (III, 464); « Les choses avaient commencé quand Jean avait été mis à l'école », raconte le bossu du *Moulin*, qui accompagne immédiatement son récit du rappel de sa propre attitude (V, 682); « De toute façon, la chose m'a donné du crédit dans la maison », constate non sans satisfaction le narrateur des *Grands Chemins* à propos de l'accord conclu pour la démonstration des machines agricoles (V, 493).

Comme toute marque de l'énonciation, la *chose* ne prend sens que dans le contexte, et en fonction d'un locuteur précis. D'où sa valeur expressive, émotive, liée au « je » qui parle et qui par elle communique ses sentiments, son jugement. « Ici dessus on ne fait pas du tout cas de ces choses [...] » (VI, 22): la population des Hautes-Collines exprime ainsi, dans *Deux cavaliers de l'orage*, son hostilité pour le service militaire, ressenti comme une menace étrangère. Une inquiétude plus lancinante se manifeste dans le chapitre « Les Courses de Lachau » par la répétition du même mot: Ariane entend « une chose qui impose silence » (VI, 60), craint « une chose » qui ne la menace pas « toute seule » (VI, 64). Les expressions « chose étrange », « chose extraordinaire », « chose curieuse », permettent à maint narrateur de porter une appréciation sur les faits relatés, de se découvrir comme énonciateur au lieu d'entretenir l'illusion d'un récit objectif. Dans *Noé*, le romancier commente ainsi ses propres découvertes: « Chose curieuse, à l'instant même où je vois clairement les deux cariatides [...], j'aperçois sur ma main [...] un chapeau de cardinal avec sa longue résille pendante [...] » (III, 654). Longue phrase-paragraphe qui s'ouvre sur le mot *chose* comme sur une invitation au mystère, et à la curiosité, de la part d'un narrateur qui aimerait bien lui-même « savoir ce que tout cela signifie » (*ibid.*)...

Généralement, la *chose* laisse ainsi entendre un *dire* en action plutôt qu'un énoncé achevé. Il suffit pour s'en convaincre d'évoquer encore les nombreux passages où l'emploi du mot s'intègre dans l'expression populaire d'une vérité éternelle, telle qu'elle se communique oralement dans la tradition collective. Dans *Regain*: « Quand on a de bonnes choses, on est toujours là à les garder pour le lendemain » (I, 358); dans *Que ma joie demeure*: « Quand on a besoin des choses [...], on ne les a jamais sous la main » (II, 668); dans *Deux cavaliers de l'orage*: « Quand les choses arrivent, on ne voit rien, on est échauffé, la colère vous couvre les yeux » (VI, 83). Formules quasi proverbiales qui entendent moins communiquer une quelconque sagesse que traduire la simple présence, vivante et inquiète, des personnages qui les énoncent.

Un parti-pris narratif

L'usage commun du mot *chose* nous entraîne d'emblée sur la voie d'une rhétorique du discours: la langue parlée elle-même cultive l'ellipse, l'euphémisme, l'emphase. Introduire dans l'écriture romanesque les traits de la parole orale ne signifie pas que l'on en reste au degré zéro du style: suspendre le sens, ne pas nommer à la manière d'Ariane la cause de la crainte, mettre en valeur une déclaration en la soulignant par anticipation, c'est déjà travailler l'expression dans le sens de l'écart significatif; jouer sur la fonction phatique et expressive du signe *chose*, c'est accroître la tension et l'efficacité de la parole narrative. Mais cette dernière doit aussi mettre à profit l'apport de ce signe vide à la marche du récit. On a vu quelle grammaire régissait les effets de reprise et d'annonce qu'il produit dans des segments réduits de l'énoncé. Le même principe explique la fécondité du mot *chose* pour le fonctionnement de la narration. Il y a là, en effet, comme une défaillance de l'axe paradigmatique, ce que Jakobson appellerait un « trouble de la similarité⁷ », qui ne peut qu'entraîner par compensation le renforcement de la connexion des signes dans l'enchaînement syntagmatique de l'énoncé. L'emploi du mot *chose*, écrit Jakobson à la suite de Freud, peut signaler en français un cas d'aphasie, mais qui n'affecte que la fonction de substitution⁸. Il faut être d'autant plus attentif aux relations de contiguïté entre les signes dans l'enchaînement des séquences narratives que l'unité lexicale voile le signifié.

Le contenu de « la chose », c'est alors tout un fragment du récit, antérieur ou postérieur au mot, qui en fournit la clef. Quand le narrateur du *Moulin de Pologne* dit que « la chose avait été rapportée par ces gens sans importance que rien ne

7 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, t. I, *Les fondations du langage* [1963], trad. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, p. 49.

8 *Ibid.*, p. 61.

peut jamais inquiéter » (V, 647), il se réfère au comportement de M. Joseph avec Sophie et Éléonore. Le nom *chose* met à distance l'événement et souligne son étrangeté, tout en ajoutant une nuance d'incertitude à des informations qui ne sont parvenues qu'indirectement au narrateur. La mise à distance devient un euphémisme lorsque la *chose* se substitue au rappel de conduites immorales ou de découvertes macabres, dont on préfère atténuer la gravité. Ainsi, à propos de la fille du Quasimodo de *Camargue*, cette fille tout aussi « quasimodesque » qui « avait charmé les loisirs de tout ce qui valait la peine, de Port-Saint-Louis-du-Rhône au Grau-du-Roi », il est simplement indiqué que le vieux Louis est « au courant de la chose » (VI, 339). Dans *Colline*, « la chose », c'est la nécessité de tuer Janet, d'abord ressentie par Jaume – « Maintenant que la chose énorme et lourde est sortie, Jaume respire mieux » (I, 210) –, puis annoncée comme un acte proche – « Ils se sont écartés d'elle pour finir la chose » (I, 211). Dans *Batailles dans la montagne*, la réaction de Philomène devant le corps d'Adèle déchiquetée par le taureau – « Elle s'est avancée raide comme nous jusqu'à deux pas de la chose » (II, 1007) – est décrite longtemps après le récit du drame, comme pour en réduire l'horreur. Dans un passage du *Hussard sur le toit*, « la chose », c'est le massacre d'un homme écrasé à coups de talons (IV, 346)... La *chose* n'est plus alors un simple outil syntaxique, mais bien un signe narratif à part entière : elle permet de faire ressurgir brièvement un signifié préalablement exposé mais ajoute au sens dénoté le halo d'incertitude et d'étrangeté que produit ce décalage même.

La relance de l'intérêt narratif est plus efficace quand la *chose* précède le *sens*, créant le manque nécessaire à la dynamique du récit. « C'est vers le milieu de l'août que la chose vint », commence Albin au début d'*Un de Baumugnes* (I, 224). Avant même l'entrée en scène d'Angèle – et du désir –, le mot fait signe : on passe de l'exposé des circonstances – la relation initiale entre Albin et Louis – à l'ouverture du drame. La *chose* donne au récit son impulsion initiale.

L'emploi du mot peut aussi, plus souvent, correspondre à la découverte tâtonnante d'un objet ou d'un être qui ne révèle son identité que d'une manière progressive. Dans le fleuve du *Chant du monde*, « Une chose blême semblait dormir. Un long serpent se déroula au milieu de l'eau à la limite de l'ombre profonde. / C'était un congère d'eau douce » (II, 210) ; sous les yeux de Julia surgit une apparition sinistre dans ce passage du *Grand Troupeau*, « [...] la chose s'est levée presque de dessous ses pieds, et ça a fait un grand bond noir de bête. / Ça s'arrête, ça se tourne. C'est un homme tout ramassé sur lui comme un mauvais chien [...] » (I, 665). Le dévoilement progressif de la *chose* permet d'ordonner une description sur le mode narratif, de substituer à une pause synchronique le déploiement diachronique d'une identification graduelle. Ainsi, dans *Batailles dans la montagne* :

Et une chose se mit à naviguer que Bourrache toujours hurlant essaya de regarder et de reconnaître. Il entendait hurler Rodolphe et sa mère et, en effet, on pouvait parfaitement reconnaître ce qui naviguait maintenant entre les grandes lames de la faux [...]. C'était une charrette » (II, 875).

Le char roule « dans l'eau profonde », et c'est aussi des profondeurs qu'émerge, dans *Naissance de l'Odyssee*, le cadavre d'Antinoüs : « Soudain Ulysse aperçut une mince chose pâle s'élever du fond glauque, balancée par le ressac » (I, 97). La vision de la « chose » précède la reconnaissance du nom, plusieurs fois proféré par Ulysse incrédule : « Antinoüs! »

Au début de *Prélude de Pan*, une autre *chose* surgit du *fond* :

Ils étaient tous tournés vers le fond de la pièce ; vers une chose que l'ombre délivra un peu de temps après, et qui était l'homme. Il émergea de l'ombre comme d'une eau [...] (I, 447).

Avec « l'homme » viendra, dans la petite ville, l'abomination panique... Aussi la *chose* contribue-t-elle au mouvement du récit, soit qu'elle reprenne des séquences antérieures, soit qu'elle reproduise la perception indécise des personnages. Mais on se rend compte, à travers ces dernières occurrences, que le mot *chose* ne se plie pas à n'importe quel contexte ; son vide sémantique ne se laisse pas investir indifféremment par tel ou tel contenu : les séquences citées parlent du fond, de la mort, de l'inconnu. Certains sèmes dominants se dégagent : ils conduisent, au-delà des *choses* du monde matériel, vers *les choses* en général.

« L'EXPANSION DES CHOSES INFINIES »

« Eh bien, voyez-vous, moi, je m'attache aux choses et aux gens. Plus aux choses », reconnaît Amédée dans *Un de Baumugnes* (I, 306). Est ainsi reprise la distinction habituelle entre le monde des choses-objets et le monde des hommes. Il est rare pourtant que le sémantisme de la chose, chez Giono, se réduise à cette valeur matérielle.

Matérialité de la chose

Il peut arriver, certes, que les *choses* mentionnées aient l'épaisseur de la réalité sensible : quand Panturle patouille « dans le sang des choses molles » du renard éventré (I, 369), quand des « choses molles » semblent passer comme du vent dans la tranchée du *Grand Troupeau* (I, 672), quand Marceau Jason rapporte cette « chose molle et lourde qui pend de chaque côté de son épaule » (VI, 92), l'épithète confirme l'appartenance du nom au registre de la réalité matérielle. Dans *Batailles*, il est des « choses » que l'on fait « cuire » (II, 918),

d'autres qui flottent et laissent entendre leur « clapotement » (II, 927), choses bien palpables, accessibles aux sens. La vacuité sémantique du mot *chose* se comble bien vite lorsque se rencontre, dans le même segment de l'énoncé, l'équivalent objectif auquel elle s'était momentanément substituée : la « chose » que Panturle a tant désirée, c'est « cette charrue » (I, 392) ; « ces choses-là » dont parle Madeleine dans *Le Grand Troupeau*, ce sont « les molletières » (I, 591) ; dans *L'Iris de Suse*, ces « deux petites choses blanches » à la fenêtre, ce sont « deux mains qui battent la mesure » (VI, 441). Ainsi lestée d'un sens concret, la *chose* peut en retour avoir pour effet, dans d'autres contextes, la *matérialisation* d'un élément abstrait. La mort, Arsule la ressent comme « une chose qui vous gèle en entier » (I, 398) ; l'amertume d'Albin, née de son histoire malheureuse avant la rencontre d'Amédée, est une « chose » qui monte dans sa gorge et l'étouffe (I, 231) ; elle risque d'être, lui dit son ami, « cette chose-là, jusqu'à la fin des fins, mélangée à l'air » qu'il respire (I, 239) ; à l'inverse, la musique libératrice d'Albin à la fin du roman est cette « chose » qu'Amédée reçoit « en travers de la figure » :

Ah ! je dis bien : en travers de la figure, parce que ça m'a fait l'effet d'un coup de pierre.

Il appelait ça parler à Angèle !

Certes, d'un côté, ça pouvait s'appeler comme ça, mais, au lieu de mots, c'étaient les choses elles-mêmes qu'il vous jetait dessus (I, 285).

Les sentiments se transforment en réalité sensible : le mot *chose* se substitue métaphoriquement ici à la mort, là au malheur – ou au contraire à l'expression musicale de l'amour, pour leur donner la force du concret, rendre tangible leur existence. Encore le procédé se rencontre-t-il surtout dans les romans d'avant-guerre, davantage tournés vers l'évocation du monde sensible.

La chose-objet intéresse au-delà de sa valeur concrète lorsqu'elle *fait signe* dans l'économie de la fiction, la présence sensible d'un élément singulier devenant symbolique d'une réalité absente, telle « la plus petite chose luisante enfoncée dans la glaise » qui, dans *Le Chant du monde*, peut être lue par Antonio comme « un signe » sur les traces du besson disparu (II, 202). Rappelons-nous cette surprise d'Amédée quand il aperçoit la « petite tasse de porcelaine bleue », signe de la présence cachée d'Angèle : « Et, tout d'un coup, je vois une chose que, sans comprendre, de l'abord, la tête m'en tourne comme une roue d'eau » (I, 259). La chose matérielle s'investit rapidement d'un complexe de significations qui la transforme non seulement en indice précieux, mais en moteur de l'action : « Je vous le fais long avec cette babiole de porcelaine, mais c'est que c'est la chose qui a déclenché toute la terminaison [...] » (I, 260).

Signes tout aussi déterminants pour la marche d'un récit, ces « choses » découvertes aux abords de Tristan da Cunha dans *Fragments d'un paradis* : d'abord « une sorte de matière blanche grosse comme le poing, semblable à du caoutchouc, et qui sentait le musc » – « le capitaine, très intéressé, soupesa la chose et la renifla » (III, 950) – ; puis la trace « d'une énorme ventouse » sur un cadavre de cachalot : le capitaine « leur demanda d'examiner soigneusement la chose. "Regardez-moi ça, dit-il [...]. Que pensez-vous de cette chose-là?" » (III, 960). Deux « choses » visibles, annonciatrices de plus grandes merveilles, puisqu'elles anticipent sur l'émergence du calmar : loin de se réduire à une particularité matérielle qui en épuise le sens, la *chose* s'élargit aux dimensions de l'inconnu. L'emploi du mot ouvre le champ de l'imprévisible au lieu d'imposer la clôture d'une signification immédiatement perceptible. La chose, même concrète, provoque le questionnement, participe à l'énigme. Il faudra du temps à Ariane, dans *Deux cavaliers de l'orage*, pour identifier cette « chose sanglante » (VI, 96) rapportée par Marceau : « Voilà bien une chose pour la vieille Ariane » (VI, 92). Chose fascinante en vertu du pouvoir propre au sang versé : « Les voilà maintenant collées sur cette chose pleine de sang comme des huppés dans la glu » (VI, 94). Un élément de la réalité concrète, objet matériel ou « chose » d'origine animale, peut ainsi rayonner sur tout un chapitre quand il en vient à signifier plus que ce qu'il est : sa présence évoque une absence, sa particularité se dissout dans l'espace plus général des « choses extraordinaires » (VI, 95) qu'il suggère.

Du concret à l'abstrait

Il y a donc plus dans *la chose* que dans l'objet : la première ajoute au second un halo d'hypothèses, d'interrogations, de significations psychologiques qui lui confèrent l'intérêt d'un *phénomène*. Troublantes, à cet égard, les « godasses » que s'achète Herman, dans *Pour saluer Melville*, chez ce brocanteur juif qui tient boutique derrière les docks :

C'étaient des souliers chinois en peau d'éléphant, souples comme des gants, le bout un peu relevé en crochet à la tibétaine ; une peau verte, jamais cirée, jamais graissée, avec tout son grain, un objet d'art et d'usage, une chose tout à fait insolite et nécessaire partout, une rareté, une vraie chose marine. On ne discute pas le prix d'une chose semblable, on la désire trop (III, 24).

Le bric-à-brac oriental du magasin, la souplesse de la peau, la qualité de son grain, la valeur inestimable de l'objet et jusqu'au désir qu'il éveille : tout rappelle une certaine peau de chagrin, elle aussi chose qui conduit au-delà des choses, objet singulier qui par son symbolisme atteint l'universel. Le signe *chose* survient dans ce passage quand on quitte la description matérielle pour

s'élever à la signification magique. Rien d'étonnant à cela : *Ennemonde* confirme que « la réalité poussée à l'extrême rejoint précisément l'irréalité » : « Aller droit aux choses, c'est accepter leur magie ; en tout cas, c'est ne pas la discuter » (VI, 261). De même qu'il peut accroître la tension dramatique comme dans l'extrait cité de *Deux cavaliers de l'orage*, le nom *chose* peut colorer l'énoncé d'une touche poétique ou fantastique. Il est rare qu'il réduise au particulier, au divers, à l'hétéroclite ; il est beaucoup plus fréquent qu'il élargisse au général, à la totalité, à l'illimité. L'odeur qui évoque, dans *Le Hussard sur le toit* (IV, 295), « des choses démesurées et insolites » rappelle les parfums baudelairiens qui ont « l'expansion des choses infinies⁹ » : s'il est une poésie de la chose, c'est dans ce pouvoir de convoquer les sèmes de l'expansion et de la totalisation, d'exploiter l'indécision sémantique pour *ouvrir* l'énoncé.

Une autre séquence de *Pour saluer Melville* permet d'apprécier cet effet. La *chose* alors relève du discours abstrait, et il faut pour la comprendre la traduction en termes concrets que demande l'interlocuteur :

42

« Cette chose irréalisable, comprenez-vous, dit-il un jour à Hawthorne, cette chose irréalisable et qui barre la vie.

— De laquelle voulez-vous donc parler, dit Hawthorne ?

— Ai-je dit que je voulais parler d'autre chose que de cette baleine blanche ?

— En effet non, dit Hawthorne, mais chaque fois il y a dans vos mots une sonorité intérieure. Vous semblez occupé d'une passion personnelle [...] » (III, 73).

Pour un même signifié, le mot *chose* dit plus que le mot *baleine* : cette « sonorité intérieure », c'est précisément le surcroît de connotations qui ajoute une valeur générale et universelle à l'animal singulier. *Moby Dick* est cette « chose » au-delà des « choses », ce but absolu qui exige que l'on sache dépasser la réalité physique immédiate. L'homme dont le regard traverse « la matière des choses sans s'arrêter », peut-on lire au début de *Pour saluer Melville*, est « fait pour scruter des espaces extraordinaires » (III, 4). Aussi le mot *chose*, sous la plume de Giono, se déplace-t-il aisément du domaine trop étroit des apparences sensibles au vaste champ lexical de l'illimité.

Substituer au terme particulier la catégorie générale qui l'englobe, c'est effectuer une « synecdoque généralisante ». Le groupe μ , dans *Rhétorique générale*, rattache à cette figure le cas limite des termes les plus extensibles comme « truc » ou « machin »¹⁰. Il y aurait alors extension du terme par

9 Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, IV, « Correspondances », v. 12.

10 Groupe μ , *Rhétorique générale* [1970], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1982, p. 103.

suppression des sèmes qui singularisent l'objet. On remarque cependant que le terme *chose*, chez Giono, associe au dépouillement sémantique un pouvoir de suggestion poétique : la synecdoque n'évolue pas vers la sécheresse de l'abstraction pure ; elle enrichit l'énoncé d'un réseau de connotations affectives – voire « passionnelles » comme chez Herman – liées au contexte et structurées par le poids du rêve, du désir. Plusieurs comparaisons ou identifications vont dans ce sens. L'aile morte de la colombe, dans *Prélude de Pan*, « ballante, sans vie, comme une chose retranchée du monde » (I, 450), signifie plus qu'elle-même, incite à la pitié et à la colère. Lorsque Marceau vient retrouver Mon Cadet à la caserne de Briançon, il devient « cette tendre et terrifiante chose qui est plus que le monde » (VI, 29) sous le regard passionné de son frère. Étonnante formule enfin, dans *Noé*, pour décrire – si l'on peut dire – la première image d'Angelo telle qu'elle s'est imposée aux yeux du romancier : « C'est là que je rencontrai pour la première fois ce personnage qui était comme un *épi d'or sur un cheval noir*. Il semblait être le fantôme des choses » (III, 792). Si la première image fait intervenir un comparant singulièrement précis, la seconde ouvre, au contraire, comme les deux passages précédemment cités, sur la démesure d'une imprécision totalisante : elle signifie à la fois l'immatériel (« fantôme ») et l'universel (« les choses »). Aussi l'énoncé favorise-t-il l'expansion de l'image, d'autant plus suggestive qu'elle achève le paragraphe et précède le blanc qui la sépare d'une tout autre séquence. « La chose », « les choses » provoquent la rêverie.

La force des choses

Le « pluriel absolu, *les choses* », selon le *Dictionnaire des expressions et locutions*, a la « valeur de cours des événements, destin ». Il en va de même de la « force des choses », qui désigne « le cours des événements, considéré comme une causalité inéluctable¹¹ ». Ainsi, Saucisse dit ne pas avoir choisi sa place, où elle se trouve « par la force des choses » (III, 601) ; ainsi Myriam, dans *Camargue*, « s'habilla en homme jusqu'à l'âge de trente ans » par « la force des choses » (VI, 345). Si la perception commune du destin conduit par elle-même le texte à s'élever au général, sans doute n'est-ce pas suffisant pour produire cet effet d'*expansion* auquel se reconnaît l'une des contributions majeures du mot *chose* au style du romancier. L'expression revêt plus d'importance quand l'italique la met en valeur et qu'elle survient dans le contexte d'un « moment critique ». Telle est la question d'Angelo : « En ce moment, combien y a-t-il, par *la force des choses*, d'êtres intermédiaires entre la vie et la mort ? » (IV, 359). Mise en

11 Alain Rey et Sophie Chantreau, *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris, Le Robert, 1979, p. 200.

relief au cœur de la phrase, la locution est ici parfaitement pesée, soulignant la révolte du héros contre les ravages de l'épidémie. La valeur générale du pluriel *les choses* se retrouve ailleurs, également liée à l'intensité d'un temps de crise, quand le médecin du chapitre XIII évoque la curiosité des cholériques : « Voici les premières lueurs du jour qui va peu à peu éclairer l'autre côté des choses » (IV, 618). L'abstraction est gage de mystère, et elle seule peut justifier une passion comme la curiosité, lorsque cette dernière se tourne vers un objet sans commune mesure avec le monde connu.

Associée à la force d'un destin qui peut être inhumain, à la menace ou à l'attrait de l'étrange et de l'inconnu, la *chose* renouvelle les expressions usuelles où elle figure. Car sa neutralité même est le seul recours quand le texte touche à ses limites, et que le nom manque pour dire le nouveau, l'obscur, l'inédit. Le mot *chose* est alors requis pour ajouter sa « sonorité intérieure » aux allitérations quasi incantatoires qui approchent l'innommable. C'est le fameux thème des mollusques :

44

[...] thème sur lequel je ne pouvais pas mettre de nom ou d'image, mais dont je savais seulement de façon certaine qu'il représentait le côté profond de la chose, le côté gouffre, glu, glouton et surnois de la chose ; le côté puissance ; le côté vérité ; le côté *fond des choses* (III, 676).

La répétition du mot *chose* en forme d'épiphore¹² accompagne le mouvement d'expansion qui élargit l'expérience singulière de la rue de Rome à la saisie d'un principe général. Mais ce n'est pas, pour l'expérience olfactive, se résoudre en *leçon* intellectuelle : le paragraphe se clôt en laissant ouverte la question poétique des profondeurs. Car au *fond*, qu'est-ce que la *chose* ?

L'ÊTRE SANS NOM ET LE NOM DE LA CHOSE

L'objet de l'analyse, dès lors, n'est pas de réintroduire naïvement la quête d'un référent aisément identifiable, mais de repérer le point focal où convergent les effets les plus remarquables liés à l'inscription de *la chose* dans le récit. Que ce mot s'impose quand l'être se dérobe aux noms, ce n'est pas contestable. La poétique de l'innommable est toutefois plus qu'un *topos* quand il s'agit de l'Être en général : le signe allusif qui fait écho à l'Absolu anonyme ne peut qu'accroître l'intensité de l'énoncé au moment même où le lexique paraît

12 C'est le nom que prendrait la « répétition », d'après Fontanier, « si plusieurs membres du discours se terminaient de la même manière » (Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champ linguistique », 1977, p. 330). Voir aussi Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de poche, coll. « Les Usuels de Poche », 1992, p. 140.

neutralisé. Le « blanc » du mot *chose* exerce ainsi un pouvoir d'irradiation qui permet au récit, apparemment impuissant devant l'étrangeté radicale du monde dans son être-là, de l'intégrer dans son devenir, voire d'y puiser sa source.

Limites du langage

L'impossibilité de nommer peut n'être qu'une figure ponctuelle, un *fading* passager soulignant l'aspect inquiétant de la nature. Autour des Jaconnets, dans *Deux cavaliers de l'orage*, les arbres sont si serrés « qu'il n'y a plus ni verdure, ni feuilles, ni rien de ce qu'on peut appeler un arbre : il y a une profondeur sombre » (VI, 42) ; plus loin, quand l'orage déferle : « On ne pouvait plus appeler ça de la pluie ! » – et même : « [...] il y eut un éclair en forme de drap rouge, auquel justement on ne pouvait plus donner le nom d'éclair, car non seulement il dura une bonne minute, mais il n'éclaira pas » (VI, 167). Dans d'autres textes, l'étrangeté ne réside pas dans ce qui n'a plus de nom, mais dans ce qui n'en a pas encore, et l'indécision est rapidement résolue. « Comment dis-tu le nom de cette chose qui sent à la fois l'eau et la terre et qui doit être le mélange ? », demande Clara à Antonio. « – La boue, dit-il » (II, 403). La découverte progressive de Marseille, dans *Noé*, présente aussi une substitution du nom à la chose, mais plus lente, plus hésitante :

On dirait qu'au-delà il se met un peu d'ordre dans cette masse de chairs grises qui joue avec la mer. Non pas qu'elle prenne, comme on dit, *figure humaine*, mais on peut presque mettre un nom sur certaines choses qui seraient, par exemple, des bras ou des tentacules, et d'autres choses qui sont comme des ventres, des cornemuses, des poches à sépia de calmar. Et l'on commence même à voir une chose qui a un nom connu, et qui s'appelle l'étendue des toits de Marseille [...]
(III, 710).

Mystère bien vite levé dans ces deux derniers textes, sans doute ; mais on remarque que la « chose » convient ici pour désigner le « mélange », là pour transformer la dénomination attendue en comparaison animale : la ville elle-même, tant qu'aucun nom ne l'humanise, devient chose naturelle, c'est-à-dire monstrueuse. Mélange boueux des éléments originels d'un côté, merveille déconcertante d'un animal issu des profondeurs de l'autre, il y a là deux aspects du monde naturel que deux autres textes de Giono décrivent comme les plus significatifs du *fond* qui n'a pas de nom : la seconde partie d'*Ennemonde et autres caractères*, *Camargue*, et, bien sûr, *Fragments d'un paradis*.

Dans le delta de *Camargue* triomphe la matière en transformation, le mélange informel des choses qui *sont là*. Pour telle bête qui passe, « des noms viennent à l'esprit : renard ? blaireau ? sanglier ? Aucun ne satisfait. Cheval ? bœuf ? Minotaure ? [...] Cette bête est tellement énorme et innommable que le jour en

est malade, que le calendrier se recroqueville sur lui-même » (VI, 328). Pour ce « mastodonte qu'on attend » (VI, 329), « on a surtout peur de n'avoir pas de nom pour désigner cette forme » (VI, 329). Le monde sans nom est le monde de l'« il y a », de ce qui *est*, hors de toute conscience objectivante : « Il y a les marais, les boues, les sables, les enchevêtrements d'épaves végétales, cette atroce chaleur, cette aveuglante lumière, ces dieux invisibles » (VI, 322). Emmanuel Levinas appelle *il y a* « le phénomène de l'être impersonnel », ce « silence bruissant » qui émane de l'existence en elle-même quand aucun existant ne l'investit par sa conscience¹³. C'est à un phénomène voisin que l'on assiste dans ce texte de Giono : l'eau de Camargue menace l'« âme » : « elle ne détruira que votre essence » (VI, 328) ; l'animal inconnu qui passe, invisible, « vous a détruit et reconstruit en sens inverse » (VI, 329). Selon Levinas, « le frôlement de *il y a*, c'est l'horreur » : « L'horreur est, en quelque sorte, un mouvement qui va dépouiller la conscience de sa "subjectivité" même¹⁴. » Ou encore : « [...] l'horreur met à l'envers la subjectivité du sujet, sa particularité d'étant¹⁵ ». C'est ainsi que l'être anonyme, dans *Camargue*, submerge le moi, le renverse, l'arrache à sa subjectivité.

La chose au-delà des noms

Or c'est bien à cette confusion entre le moi et le monde, à cette indétermination menaçante de « l'être en général¹⁶ », que renvoie le nom de *chose* dans *Fragments d'un paradis*, chaque fois qu'une découverte nouvelle met l'homme en présence de cet « anonymat essentiel¹⁷ ». Au moment où une odeur nouvelle s'ajoute à celle du vent, « on se rendait compte qu'on faisait partie d'une chose inconnue, et qu'on ne connaîtrait jamais » – un sort « sans commune mesure avec les forces humaines » (III, 874). À la suite de l'odeur se précise l'« effrayante présence » qui monte des profondeurs ; du fond émerge progressivement *la chose*, l'énorme raie : « Les premiers qui aperçurent la chose dirent enfin qu'ils avaient d'abord aperçu très loin sous la surface, et à la limite des ténèbres, des chatouillements mordorés, comme on en voit dans le goudron » (III, 882). L'équipage passe beaucoup de temps à « discuter sur la chose », sur « l'image des choses » (III, 886) associée à l'odeur. On atteint alors « des choses mystérieuses » pour lesquelles l'« Enfer » et le « Paradis » ne sont que « deux petits mots ridicules » (III, 893). « La chose » excède les noms, dérange les catégories de la conscience

¹³ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini. Entretiens avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard/Radio France, 1982, p. 45.

¹⁴ Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant* [1947], Paris, Vrin, 1984, p. 98.

¹⁵ *Ibid.*, p. 100.

¹⁶ « *L'il y a*, dans son refus de prendre une forme personnelle, est l'« être en général » » (*ibid.*, p. 94).

¹⁷ *Ibid.*, p. 95.

pour imposer la présence de l'*il y a* impersonnel, que confirme le spectacle du calmar géant : l'animal monstrueux est d'abord comme « une chose paisible » (III, 973), mais on s'interroge sur cette sorte de « glace » non encore identifiée – « la chose sur laquelle étaient les oiseaux » : « Dans l'aube il était difficile de se rendre compte de la chose [...] » (*ibid.*). Que la vision d'un tel phénomène, paroxystique lorsque le monstre embourbe dans sa « matière gluante » des multitudes d'oiseaux, ouvre sur ce que Levinas nomme « le fond obscur de l'existence », qui dépasse le sujet de sa subjectivité et le soustrait au temps humain, le déroulement de la chose permet de le vérifier :

Ni jaillissement des oiseaux, ni flagellement des énormes lanières blanches, rien n'avait l'air de bouger ni n'avait l'air d'être arrivé, ni d'avoir surgi de quelque part, mais tout était là, comme l'immuable présence du ciel et de la mer. Rien ne paraissait insolite mais au contraire tout était extraordinairement logique, et plus encore que l'étrangeté du spectacle tous les hommes oubliant le temps regardaient devant eux comme on regarde sans se lasser la mer vide qui vit paisiblement entre les quatre horizons nus (III, 980-981).

Ainsi la chose n'émergerait du *fond* que pour proposer un *vide* sans limites ? La chose n'est pourtant pas le néant : elle est bien là, dans sa présence irréductible. Levinas dit encore : « La scène même de l'être est ouverte. Dans le vide absolu, qu'on peut imaginer, d'avant la création – il y a¹⁸. » Entre l'être et le néant, il y a place pour cette « chose horrible » : « On ne peut dire de cet "il y a" qui persiste que c'est un événement d'être. On ne peut dire non plus que c'est le néant, bien qu'il n'y ait rien¹⁹. » La scène même de l'être ne connaît pas de rôle humain : elle ne peut que submerger ceux qui s'y abandonnent. Le récit de *Fragments d'un paradis* s'achève dans son inachèvement sur « la chose la plus terrifiante à imaginer pour un homme : c'est d'être inanimé » (III, 1015).

Le choix du romancier est d'accueillir cette étrangeté de la chose, des choses : « Brusquement – peut-on lire dans *Noé* (III, 828) –, je cesse d'inventer pour recevoir, parce que les choses elles-mêmes sont là. » Il serait plus juste de dire que l'invention romanesque crée les conditions de cette *mise en scène* narrative de l'être anonyme, et autorise ainsi une *reprise*, par la parole singulière du sujet, de cela même qui semblait la menacer : la « chose » accomplit le paradoxe de signifier l'impersonnalité de ce qui *est* tout en familiarisant avec l'étrange grâce au discours personnel qui l'exprime. Le « réalisme magique » de Giono dépasse les contradictions en se donnant pour tâche d'accéder par une « vision du monde » unique à la réalité « *telle qu'elle est* » (III, 705).

18 Emmanuel Levinas, *Éthique et infini. Entretiens avec Philippe Nemo*, op. cit., p. 45.

19 *Ibid.*, p. 47.

Le petit Jean le Bleu a vite appris que « tout ça n'était pas seulement une image perçue par nos sens, mais une existence, une pâture de nos sens, une chose solide et forte qui n'avait pas besoin de nous pour exister, qui existait avant nous, qui existerait après nous » (II, 98). Cette existence sans existant, c'est elle qui a failli élever « la chose » à la dignité de titre : *La Chose naturelle*, premier titre envisagé pour *Faust au village*, apparaît dans plusieurs ébauches. « [D]ésignation vague et gauche », note Robert Ricatte, « malgracieuse périphrase » qui « désigne le tas confus de signes et de faits que la réalité, telle qu'elle est, donne en pâture et peut-être en remède à nos insuffisances d'être²⁰ ». On comprendra que je sois moins critique : chargé des résonances qu'il reçoit des différents contextes évoqués jusqu'ici, le mot *chose* restitue au contraire à la notion de *nature* les connotations de l'étrange et de l'impersonnel que notre siècle rationnel et scientifique lui arrache. Cela rejoint le projet d'incipit repris dans plusieurs esquisses : « Laissant les dieux récents parler de l'avenir dans les rouvres de fer des nouvelles Dodones, j'emploie à mon bonheur présent les anciens dieux et la chose naturelle » (V, 969).

Pouvoirs de l'étrange

L'indétermination de la *chose* est donc féconde : son pouvoir d'expansion, ses connotations ontologiques, son halo de mystère conduisent à l'assimiler à l'Événement central d'un récit : point neutre et pourtant rayonnant, elle introduit dans l'enchaînement des faits la sourde inquiétude de la menace anonyme qui pèse sur le sujet. Ainsi, quand le dialogue des femmes, dans *Deux cavaliers de l'orage*, aborde des « choses noires » (VI, 52), sent venir l'avenir comme « une chose qui fait peur » (VI, 53), il met en scène cet être impersonnel qui risque d'engloutir les existants ; crainte renouvelée avec l'apparition de la « chose sanglante » que rapporte Marceau, et confirmée à la fin du roman quand le corps même de Mon Cadet est livré à cet anonymat : « Je me suis dit : "Qu'est-ce qu'il y a de rouge là ?" Sur la neige ça se voyait bien. C'était un bout de ces machins qu'on a dans le ventre, mais j'étais loin de penser à ça. Je croyais que c'était n'importe quoi, moi : un petit chat, un gros rat » (VI, 183).

Dans *Colline*, quand Jaume raconte qu'il lui « est arrivé une chose » (I, 151), il est question d'un chat noir, signe réitéré d'« une colère de la terre » (I, 152) ; l'enjeu est alors de trouver « un remède pour guérir cette chose du chat » (I, 154), associée à des forces plus grandes que l'homme. Au début de *Prélude de Pan* apparaît également un signe maléfique, un « rond d'azur » immuable au-dessus du village : « Maintenant qu'on sait, on sait que c'était la marque, le signe, que nous étions marqués pour la chose, que par ce rond on avait

²⁰ Robert Ricatte, Notice de *Faust au village*, V, 938, 939.

voulu indiquer notre village et le faire luire au soleil pour le désigner au mal » (I, 442). La « chose », ce sera l'irruption dans la communauté humaine de « l'abomination des abominations », la libération de « toutes les forces noires de la création » (I, 454) dans un mélange impersonnel : « Ça n'était donc pas la musique qui nous ensorcelait mais une chose terrible qui était entrée dans notre cœur en même temps que les regards tristes de l'homme » (I, 453-454). Dire « la chose », c'est suggérer l'horreur tout en paraissant la réduire par euphémisme. Le mot revient pour désigner allusivement le malheur qu'apprend la jeune Amandine : « La chose arriva trois jours après. On revenait du verger. On était sur la pente de la colline » (III, 159). Et plus loin : « Le silence, et puis la chose, et puis André le galopeur, et puis grand-mère immobile et douce [...] » (III, 161). Seule la suite du texte rend explicite la nouvelle : le suicide de la mère... Il suffira de même, dans *Batailles dans la montagne* ou dans *Un roi sans divertissement*, de parler du « début de la chose » (II, 860) ou du « temps de la chose » (III, 506) pour évoquer l'Événement essentiel par lequel la démesure de l'innommable, dans l'un et l'autre roman, s'introduit sur la scène des hommes : catastrophe naturelle dans le premier cas, séries de meurtres dans le second, la *chose* laisse toujours entendre la menace de l'Être impersonnel, incarnée dans *Un roi* par ce « sacrificateur » presque anonyme qu'est M. V.

Il faut enfin revenir à *Noé* pour trouver une dernière *chose* rayonnante, cette « chose étrange » qu'annonce le narrateur (III, 680), « truc » encore indéfini avant de s'identifier à « une huître à sang chaud » (III, 681), archétype du monstrueux. Offrant des « baisers sans *arrière-pays* », le mollusque de *Noé*, comme le calmar de *Fragments d'un paradis*, vérifie la proximité, sinon l'équivalence, entre le « *fond des choses* » et le vide absolu – ou plutôt le fond obscur de l'existence sans existant. Casagrande, pour sa part, dira que « le squelette est le fond de l'être » (VI, 447). Lui qui cherche à atteindre l'« essence » ne se laisse pas duper par les mirages du « fond ». De même la *chose*, si elle ouvre sur l'étrangeté de l'être, ne prétend ni à la fixité d'un concept – comme la Chose en soi des philosophes – ni à la profondeur pleine d'un *sens* métaphysique. L'innommable n'est pas l'inénarrable : aussi le récit peut-il lui ouvrir des « routes sans fin ni fond » dont parle Carle, dans *Que ma joie demeure*, à propos de cette « chose curieuse » qu'est le printemps (II, 688).

Quand l'Être devient Événement, l'anonymat de l'« être-là », devenu foyer narratif, peut être ressaisi par le procès du langage. Le mot *chose* impose à l'énoncé l'épreuve de ses limites, mais en même temps il désigne par excellence l'événement tel qu'il est *raconté*. Par là, le locuteur peut s'approprier les choses, les faire siennes – et nôtres : événement du récit, la chose n'est pas loin d'être l'histoire même, dans sa totalité : « Vous voyez, dit Saint-Jean à Borromé à la fin de *Batailles dans la montagne*, on ne sort pas de la chose. On est en plein dans notre histoire » (II, 1172).

Le narrateur d'*Un roi sans divertissement* s'intéressant à « tous ceux qui ont participé à la chose » (III, 479), le narrateur du *Moulin de Pologne* rapportant, à propos des méchancetés commises envers Julie, comment il participa « à la chose plus par politique que par passion personnelle » (V, 687), permettent dans des conditions analogues d'intégrer l'étrangeté d'un phénomène dans la familiarité du discours. L'innommable, en somme, c'est encore une façon de parler. Le mot « chose » partage ainsi, malgré sa simplicité, l'ambition de ces qualificatifs ou substantifs que Jean Pellegrin a appelés les « *Ineffables* » – mots qui, « forts de leur densité, de leur dynamisme, de leur aptitude à qualifier la substance et à définir l'indéfini, [...] se sentent la vocation de l'Absolu et qui placent le Langage, face au Néant, “dans le piètre cas du renard aux raisins” :

50

Ce qu'il ne peut saisir, il le nomme l'insaisissable. Ce qu'il ne peut nommer, l'innommable.

Mais cette ruse a la grandeur d'une ironie concertée. Cette défaite est un défi. Ces grandes ombres architecturales sont celles des derniers retranchements du langage. La poésie hante ces contrées extrêmes²¹.

« Profitons de la chose »

Que reste-t-il, au terme de ce parcours, du « mot-omnibus » qui paraissait au premier abord se situer aux antipodes du style en raison de sa banalité, de son indétermination, de sa polysémie fluctuante ? Ne nions pas que le mot, bien souvent, demeure sans *effet* et se contente de participer à la trame redondante et approximative d'une langue proche de la parole orale la plus commune. Mais il commence à porter la marque d'une écriture singulière quand il prend place sur l'un des trois axes principaux qui donnent à l'énoncé romanesque son intensité, son relief : l'axe de la communication – où le mot *chose* accroît la tension du discours, l'emprise du locuteur sur son destinataire – ; l'axe de la narration – où le mot *chose*, par sa faiblesse sémantique même, renforce la cohésion de la chaîne séquentielle – ; l'axe de la relation entre le signe et le référent, enfin – où le mot *chose*, qui suggère la démesure de l'être, permet en même temps de maintenir les pouvoirs du langage. Il arrive que ces trois axes se rencontrent, se superposent, et l'on a la fascination de Frédéric II se rendant compte « que la chose monstrueuse venait encore d'avoir lieu » (III, 490), l'énoncé combinant alors facilité du discours oral, tremblement allusif de l'énigme narrative et angoisse devant l'innommable. Il arrive aussi que la *chose*-événement offre au romancier comme au lecteur le divertissement de la nouveauté ; et, depuis cette

21 Jean Pellegrin, « Les Ineffables », dans *Poétique*, n° 37, février 1979, p. 9.

« chose noire » qui fait « hop » sous les yeux d'Arsule et va déterminer sa route dans *Regain* (I, 355-356) – on apprendra bien plus loin que c'était la Mamèche (I, 398) – jusqu'à « l'horrible chose » (VI, 263) dont la découverte par Siméon lance l'intrigue d'*Ennemonde* – deux chiens traînant un cadavre –, la narration jubile d'entretenir l'obscurité, prend parti pour l'indétermination de la chose, nécessaire à la production de l'intérêt romanesque. Siméon reste « celui qui avait tué "l'horrible chose" » (VI, 308), entre guillemets : c'est pour le narrateur l'occasion de jouer avec l'horreur, de jouir, et nous faire jouir, de l'inconnu... À nous de « participer à la chose » en nous laissant prendre par le « côté glu » de l'histoire. Obéissons à l'injonction du capitaine de *L'Indien* : « Regardez et profitons de la chose » (III, 975).

On ne saurait cependant conclure sur « la chose », qui reste par définition indéfinie, ouverte à d'autres lectures. « On ne voit jamais les choses en plein », disent les villageois d'*Un roi* (III, 515). Sur la chose, et sur les choses, je n'ai jamais cherché, comme Casagrande, qu'« à vous dire certaines choses de bric et de broc » (VI, 467).

LA BOUE ET LE BLÉ

Avec Giono, la représentation de la terre comme *élément* l'emporte assurément sur celle d'un *terroir* ou d'un *territoire*. Giono est d'abord un rêveur, non un idéologue de la terre, et son imagination élémentaire ne saurait se réduire à l'une ou l'autre des deux caricatures que l'on en donne encore trop souvent : l'exaltation régionaliste des terres de Haute Provence d'une part, la préfiguration du culte pétaïniste du « retour à la terre » d'autre part.

Pour reconnaître aux rêveries chtoniennes de Giono toute leur importance et toute leur profondeur, j'insisterai ici sur deux pôles qui structurent cet imaginaire de la terre : la boue et le blé. D'un côté la terre *a priori* hostile, menaçante, où règne un mélange élémentaire qui a le pouvoir d'engloutir les individus. De l'autre la terre cultivée, habitable, féconde quand le travail des hommes parvient à lui donner forme. Ces deux pôles imaginaires, qui se présentent au premier abord comme antithétiques, sont liés par une dialectique qui en fait des vecteurs dynamiques de l'imagination matérielle. Je suivrai surtout ce jeu de forces dans les romans d'avant-guerre, de *Colline* (1929) à *Batailles dans la montagne* (1937), tout en indiquant des déplacements et des refigurations qui annoncent la distance que prendra Giono, après 1945, par rapport à la thématique chtonienne de ses premiers romans.

PAN ET DÉMÉTER

Giono n'est pas un poète du *terroir* mais un poète de la *terreur* : ses romans du cycle de Pan, en particulier, disent la terreur *panique* de l'homme devant l'étrangeté radicale du monde naturel. Dans *Colline*, la terre paraît vivante, mais c'est pour montrer son « mauvais visage » (I, 184) : « Cette terre ! / Cette terre qui s'étend, large de chaque côté [...], si c'était une créature vivante, un corps ? / Avec de la force et des méchancetés ? » (I, 148). Un peu plus loin : « Une vie immense, très lente, mais terrible par sa force révélée, émeut le corps formidable de la terre [...] » (I, 149). Le roman souligne cette violence inhumaine de la terre : c'est « le monstre terre » qui « se lève » contre l'homme (I, 202), et qui « [s'] enrag[e] » lors de l'incendie (I, 197). Si le personnage de Janet est inquiétant, c'est précisément parce qu'il est « très près de la terre » (I, 152), de connivence avec ses maléfices. La terre est donc perçue comme

« cruelle¹ ». Et c'est à cette « terreur » et à cette « cruauté » que Giono donnera le nom de Pan, dans une préface de *Colline* (I, 949). On est bien dans l'ordre du mythe, non de la couleur locale.

Certes, la boue n'est pas ici l'aspect le plus terrifiant de la terre, devenue maléfique au contraire parce qu'elle est desséchée à la suite du tarissement d'une source. Pourtant, le roman s'ouvre sur l'image du sanglier qui se vautre sur l'eau, « la boue contre son ventre » (I, 128) ; il évoque ensuite les rêves chtoniens du vieux Janet – à propos d'un crapaud qu'il coupe en deux d'un coup de bêche, dans un mélange de terre, de sang et de larmes (I, 142) – ; et il associe ailleurs la boue à la violence du rapport entre l'homme et la terre : quand Gondran tue à son tour un lézard d'un coup de bêche, « ce n'est plus qu'une poignée de boue qui frémit » : « Là, le sang plus épais rougit la terre » (I, 147). À la violence panique de la terre répond l'instinct de cruauté, par lequel l'homme meurtrier consent au mélange inhumain au lieu de s'en préserver : c'est pourquoi Gondran est alors « mal à l'aise » (*ibid.*), pour avoir transformé la vie en boue. Si l'on admet que la boue désigne le mélange matériel qui nie les existences individuelles, en un sens moins référentiel qu'ontologique, c'est bien cette inquiétante indifférenciation de la terre qui, dès *Colline*, fascine le romancier.

54

Mais la boue exprime plus nettement le désordre destructeur des éléments mêlés dans *Batailles dans la montagne*, qui raconte les conséquences d'une inondation dans une vallée alpine : une gigantesque coulée de boue ravage toute une contrée, emportée dans « un ruissellement de boue et d'herbe » (II, 815). La terre mêlée d'eau est l'actant qui enclenche l'intrigue romanesque – l'agresseur initial. La coulée de boue atteste la force maléfique d'une montagne qui est à plusieurs reprises comparée à Léviathan (II, 794-799), nom de monstre qui condense la puissance terrifiante de la terre. Dans *Batailles dans la montagne*, les couleurs des forêts sont « inhumaines » (II, 882), « inhumaines » aussi les hauteurs de la Treille (II, 1095-1096), le glacier qui est à l'origine de la catastrophe. Mais c'est du « bas » que viennent les principales menaces, quand on a le sentiment que « [l]e monde tombe » (II, 814). Au début de *Vie de Mlle Amandine*, cette longue nouvelle de 1934-35, c'est aussi la boue qui détruit et qui terrifie, noyant toutes choses dans « l'entonnoir » d'une « terre mouvante » (III, 137). La fusion de la terre et de l'eau, négation à la fois de l'eau vive et de la terre féconde, semble bien exclure l'homme par son monstrueux mélange.

Il arrive même que ce mélange soit éprouvé comme menace de dévoration et d'ingestion. L'homme qui sort vivant de la boue, au début du roman,

1 Thème fréquent aussi dans les nouvelles de *Solitude de la pitié* : « [...] cette terre hostile, qui vit seule, libre, comme une bête aux dents cruelles. [...] Le ciel dur, la colline, l'étouffant soleil étaient d'une cruauté inouïe [...] » (I, 458-459).

« est comme Jonas craché par la baleine » (II, 801). Giono, qui est en train de traduire *Moby Dick* de Melville quand il écrit *Batailles*, sait de quoi il parle. Le monstre marin résume symboliquement les forces telluriques qui intègrent les êtres dans leur devenir : on prête la silhouette de Léviathan, du gros poisson de Jonas ou de la Baleine blanche à ce chaos primordial. Si l'on songe ici, bien sûr, au « complexe de Jonas » analysé par Bachelard, c'est pour remarquer deux différences. D'abord, Bachelard reproche à Melville d'atténuer la puissance de l'image onirique par la plaisanterie quand il écrit dans *Moby Dick* que Jonas loge dans une dent creuse de la baleine² ; rien de tel chez Giono qui, dans ce passage de *Batailles dans la montagne*, ne plaisante nullement quand il décrit cet homme « couvert de boue comme un déterré » (II, 811). Ensuite, Bachelard voit surtout dans le complexe de Jonas « un véritable absolu d'intimité, un absolu de l'inconscient heureux³ », alors que Giono réinvestit ici le mythe biblique d'une angoisse tragique élémentaire⁴.

Face à cette hostilité de la terre, quelles chances et quels moyens l'homme a-t-il de domestiquer le monstre ? Le grand mythe gionien de l'humanisation de la terre, c'est *Regain*. Réponse de Déméter à Pan – ou autre visage de Pan. Car dans sa mythologie personnelle, Giono n'exclut pas un « apprentissage panique » (VII, 150) qui permette à l'homme de s'accorder au rythme mouvant du monde. *Le Serpent d'étoiles* et la préface des *Vraies Richesses*, en particulier, invitent l'homme à *s'ouvrir* (VII, 142-143), à dépasser la barrière de la peur pour atteindre la joie. Dans *Regain*, Panturle, dont le nom inclut celui de Pan, accède précisément à l'intelligence panique qui le conduit à revivre lui-même en même temps qu'il fait revivre la terre. C'est par le blé qu'il transforme la boue en or – la terre hostile en terre heureuse. La terre du plateau était à l'abandon, une « saloperie de terre » (I, 382) délaissée par les hommes ; il était tenté de patauger dans une relation régressive aux autres et au monde. Or, à la faveur de l'épreuve baptismale d'une chute dans un cours d'eau, la première fois qu'il voit Arsule, il se réveille, sentant une « odeur de boue » (I, 375), avec une conscience nouvelle du monde et de lui-même : nouveau Jonas, là aussi, mais Jonas heureux. Son amour pour Arsule s'accompagne du projet de faire pousser du blé. C'est l'importance du pain qui fait naître l'idée : leur inquiétude à tous

2 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 131.

3 *Ibid.*, p. 150.

4 Rien d'euphorique dans le sort de Jonas, pour Giono qui exprimera dans *La Pierre* sa profonde horreur des grottes. Il ne tient pas du tout à être avalé dans le ventre de la terre, comme cet ami médecin, amateur de spéléologie, qui a cherché à lui montrer l'exemple : « Je compte parmi les heures les plus cruelles de mon existence celles que je passai devant ce trou béant. Il avait, à la lettre, dévoré mon docteur sous mes yeux et, selon toute apparence, il était en train de digérer. Des borborygmes étranges manifestaient de cette digestion. Au bout d'un quart d'heure de ce supplice, j'entendis sortir une voix de ces entrailles. C'était le digéré qui m'appelait » (VIII, 739).

deux passera « le jour où on posera sur la table [...] le pain qu'ils auront fait eux-mêmes, eux trois : lui, Arsule et la terre » (I, 390). Le pain sanctionne l'union fructueuse de l'homme et de la terre. Il a donc une signification symbolique et liturgique profonde chez Giono. On retrouvera une représentation du pain comme facteur de cohésion communautaire dans un épisode fameux des *Vraies Richesses* : il faut voir dans cette célébration la résurgence de mythes issus de l'Antiquité ou du *Rameau d'or* de Frazer, bien plus que le culte passiste du travail artisanal bien fait.

L'ambition de Panturle, dans la deuxième partie de *Regain*, est donc de se mettre au travail pour que ça redevienne « de la terre à homme » (I, 393). Le parcours du personnage reproduit celui de l'humanité : le chasseur devient cultivateur. Panturle a envie de « tout remplir avec du blé, tant que la terre peut en porter » (I, 395). La vie animale de la terre est alors dominée par sa force virile : « Il a retrouvé son instinct de tueur de bêtes pour enfoncer brusquement le coutre aigu dans la terre. Elle a gémi ; elle a cédé » (I, 399). L'homme féconde ainsi la terre comme il féconde la femme : « La terre toute ronde a gémi comme un fruit » (I, 425). De sorte qu'à la fin du roman, Panturle a la satisfaction d'habiter la terre, de s'y enraciner après l'avoir conquise : « Il prend une poignée de cette terre grasse, pleine d'air et qui porte la graine. C'est une terre de beaucoup de bonne volonté » (I, 428). La dernière image de Panturle le montre « solidement enfoncé dans la terre comme une colonne » (I, 429). Loin d'être avalé par la boue du monde, il s'installe et s'accomplit sur une terre ferme.

AUX SOURCES MÊMES DE L'IMAGINATION CHTONIENNE

Jusqu'ici, l'antithèse paraît donc claire : la représentation gionienne de la terre proposerait deux images opposées – ici monstrueuse, là harmonieuse. Et l'on serait tenté d'attribuer cette imagination chtonienne bipolaire à la science « panique » d'un écrivain sensible, apte par nature à lire les signes de la nature. Mais ces images ont d'autres sources. Loin de jaillir d'un contact immédiat du poète avec le monde naturel, elles sont en réalité doublement informées, dans le parcours de Giono, par une histoire et par une culture. C'est ce que montrent deux textes qui suivent de très près la trilogie de Pan : *Le Grand Troupeau* (1931) et *Jean le Bleu* (1932). On y découvre combien la vision gionienne de la terre est façonnée à la fois par l'expérience de la guerre et par le détour des livres.

Avant *Batailles dans la montagne*, *Le Grand Troupeau* est en effet le premier roman gionien de la boue. Sa structure repose sur l'alternance entre le front, la guerre, et l'arrière, le plateau de Valensole – entre la boue des tranchées et le blé du plateau. Le « moment où la terre s'est mise à trembler » (I, 557), c'est la guerre, qui arrache les paysans à leurs cultures pour les envoyer dans le bourbier

des tranchées, où le sang se mêle à l'eau des flaques et à la terre blessée. La boue de la guerre est bien l'envers du blé, la négation de la terre humaine. Quand Joseph, l'un de ces paysans partis au front, entre dans une ferme abandonnée, il se souvient douloureusement du blé perdu : « Dans la boue, tout autour, des empreintes d'hommes comme d'un troupeau avaient effacé les empreintes de moutons et de vaches. [...] »

Cette odeur de ferme lui donnait l'idée de Chauranes et de son blé qu'il avait gerbé, grains en dedans, sur les aires » (I, 566). La guerre conduit l'homme à troquer le blé pour la boue, dans une régression matérielle qui est le fait de l'histoire et non d'une fatalité cosmique. La terre à blé, quant à elle, ne donne plus en temps de guerre, faute de main-d'œuvre, qu'un « blé jaune et tout anémique », un « blé semé de main de femme », un « blé d'enfant » (I, 625).

Le rythme des saisons laisse place à l'enlèvement. Les êtres se déshumanisent dans la terre humide des tranchées, où ils se traînent, rampent, et meurent « le visage dans la terre » (I, 608). Envahie par la boue, la terre perd ses repères, dans un règne de l'indifférencié qui annonce la représentation des rapports entre la guerre et la terre chez un romancier comme Claude Simon : « Des deux côtés de la route ça devait être de grands champs plats et vides. On y entendait la boue qui chuintait toute seule ; là-bas, au fond, il y avait peut-être des villages. [...] / La borne était toute recouverte de boue ; on ne pouvait pas savoir si La Vallée c'était par là-bas devant et à combien... » (I, 597-598). Et ce sémantisme de la dissolution s'étend au « grand troupeau » des soldats, comparés eux-mêmes à un fleuve de boue : « Jusque par-delà des villages et des collines, la route, toute noire, roule le flot des soldats. Ça coule lentement dans tous les plis de la terre ; ça emplit les vals ; ça déborde les combes ; ça suinte des bois ; près du village, un gros lac de soldats dort à la pleine herbe d'un verger creux. La route coule épais entre les arbres » (I, 701). L'eau alourdie de terre matérialise une pesanteur psychique accablante : la boue est bien alors « une surmisère », comme le dit Bachelard à propos de Strindberg dans le chapitre qu'il consacre aux « matières de la mollesse⁵ ».

La sensibilité chtonienne de Giono s'est donc formée dans cette réalité de la boue quotidienne, de 1916 à 1918. Sa représentation de la terre monstrueuse naît de cette vision douloureuse d'une terre labourée par les obus et les mitrailleuses. Qu'il cherche à reproduire ces images ou à les transformer pour s'en libérer, sa fascination pour le mélange monstrueux des éléments doit beaucoup à cette expérience traumatisante. Or, si la terre est à ce point victime de la violence des hommes, on comprend que le romancier ne se contente pas d'en dénoncer la monstruosité : le complexe d'images associé à la boue est trop

5 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1947, p. 128.

profondément ancré en lui pour qu'il se contente d'en présenter l'image négative la plus *élémentaire*. Ces images contiennent en elles-mêmes les possibilités d'une imagination productrice capable de les renouveler ou de les sublimer.

Alors que *Le Grand Troupeau* éclaire l'origine et le sens de l'image de la boue, *Jean le Bleu* éclaire peut-être le pôle antithétique du blé. Il s'agit des pages consacrées à l'éveil de la sensualité chez le jeune Jean : la découverte de l'odeur des femmes, l'éveil charnel au monde, la connaissance intime de la terre. C'est au moment des moissons, au milieu des champs de blé, que l'adolescent accomplit son initiation sensible. Mais ce moment est aussi celui où « l'homme noir » lui fait lire *L'Iliade* : « Je lus *L'Iliade* au milieu des blés mûrs » (II, 94). Jean le bleu perçoit les gestes des moissons par le prisme de sa lecture : « [...] j'étais dans l'Iliade rousse » (II, 95). Que ce soit là une version romancée de l'enfance, et non le témoignage d'une expérience réelle⁶, cela ne change rien à la signification profonde de ce récit, qui montre à quel point la vision de la terre est *a priori* informée, pour la conscience imageante, par la lecture et la littérature. Dans ces pages de *Jean le Bleu*, Giono s'explique sur ce qu'il appelle sa sensualité : « Si l'on a l'humilité de faire appel à l'instinct, à l'élémentaire, il y a dans la sensualité une sorte d'allégresse cosmique » (II, 97). Or cette sensualité ne se sépare pas de l'expérience des livres et des textes. Elle n'est pas seulement affaire d'instinct mais de culture reçue. La voix de l'homme noir, quand il lit, a le pouvoir d'entrer « sensuellement dans le texte » (II, 96) : voilà ce que Giono appelle une « science du texte » (*ibid.*). L'image euphorique des blés d'or, emblématique des richesses du monde sensible, ne s'impose à ce moment de l'itinéraire de l'enfant que grâce au terreau favorable qui s'est nourri du langage des autres – Homère et l'homme noir, les livres lus, les paroles du père qui a formé la culture de l'enfant... et même les chansons de la mère, comme la chanson des *Blés d'or* (II, 26 et 59). L'écrivain Giono est un « sensuel », certes, mais un sensuel qui a beaucoup lu et entendu, qui a goûté sensuellement la matière des mots : sa célébration du blé est biblique, grecque ou virgilienne – non paysanne.

La conséquence de ce double héritage – la boue des tranchées, « l'Iliade rousse » –, c'est que l'imagination de Giono ne saurait se satisfaire de schèmes figés – de la boue comme négation de la vie et du blé comme bien-être matériel : c'est son aptitude à la symbolisation, à la métaphorisation, qui engendre une circulation dynamique des images de la terre. Le blé et la boue peuvent dès lors dépasser leur contradiction, échanger leurs valeurs. La « science sensible » du texte à l'œuvre a besoin de cette mobilité : elle tire parti de ces deux images de transformation matérielle au profit de sa propre production formelle.

6 L'auteur rappelle à l'occasion que *Jean le Bleu* aussi est une œuvre d'imagination : « Comment imaginer que j'aie pu lire *L'Iliade* à ce moment-là ? Pas du tout ! Non, ça c'est le rapport qui a été fait par un homme de mon âge des souvenirs d'enfance qui étaient anciens » (*Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 85).

Dans *Le Serpent d'étoiles*, le point de vue initié qui adopte la logique de la vie cosmique permet de dépasser un point de vue terrifié de l'individu devant le monde. On voit alors l'image de la boue se charger d'une valeur positive : elle n'est plus image de mort mais de fécondité ; elle signifie la grande pâte de la Nature :

La terre soupira un long soupir si doux [...]. L'océan du ciel roulait au-dessus de nous la vie paisible de ses vagues. On était là dans son fond, dans cette grande saumure de la vie totale aux sources mêmes de la vérité, dans cette épaisse boue de vie qu'est le mélange des hommes, des bêtes, des arbres et de la pierre. (VII, 72).

Pour peu que l'homme sache s'élever au-dessus de ses limites individuelles, le mélange est la vie même, la boue est bénéfique⁷.

À l'inverse, il existe une perversion du blé, dont l'or peut se ternir. C'est ce que l'on voit au début de *Que ma joie demeure* : le blé possédé, socialisé, monnayé, perd toute valeur d'enchantement. Il ne suffit pas à réconcilier l'homme et la terre. Avec du blé on fait « des sous », dit Bobi (II, 459) ; mais l'homme ne vit pas seulement de pain. Il faut au contraire faire un usage poétique du blé pour le réintroduire dans la mobilité du monde – par exemple jeter le grain superflu aux oiseaux : Jourdan « pensait à ce blé là-bas plein d'oiseaux affamés. Les grains n'avaient pas de couleur quand il les avait entassés au milieu de l'aire éblouissante. Maintenant, brillant comme du riz, il volait dans le fouettement des ailes d'or » (II, 465-466). En somme, *Que ma joie demeure* reprend la question là où la conclusion de *Regain* l'avait laissée : la valeur du blé tenait à sa fonction dynamique dans le devenir de Panturle. Mais que serait un Panturle *installé* ? Le blé aussi peut mourir. Il faut réactiver le jeu des transformations, quitte à rapprocher le blé et la boue – le travail humain de la terre et l'acceptation de son désordre mouvant.

Une pluie violente sur le plateau Grémone est alors moins perçue comme une menace hostile que comme une source d'émerveillement, quand « d'épais ruisseaux de boue » coulent le long des pentes et que « les champs de blé s'enterrent sous les limons des ruisseaux nouveaux » (II, 569). « “Mauvais pour le blé”, dit Jourdan ». Sans doute ; mais il se réjouit de porter un regard ébloui sur la « lumière de la terre » après le retour du soleil (II, 570) : la dialectique mouvante de la boue et du blé a présenté le spectacle somptueux de la nature

7 On rencontre aussi, pour désigner la pâte cosmique, l'image voisine de la soupe : « Je considère l'ensemble cosmique comme une formidable soupe de pois, énorme et d'une épaisseur extraordinaire, où tout est possible », déclarait Giono à Christian Michelfelder (*Giono et les religions de la terre*, Paris, Gallimard, 1938, p. 176).

en action. On le voit ici : la rêverie de Giono est essentiellement une rêverie de la mobilité de la terre. Elle revalorise la boue en faisant d'elle une matière mouvante et non statique. Une branche d'arbre tombée dans l'eau donnera naissance à de nouveaux germes de vie ; d'où cette observation, dans *Que ma joie demeure* : « Je ne dis pas que la boue est morte. Je ne dis pas que la pierre est morte. Rien n'est mort. La mort n'existe pas » (II, 465). Il arrive ailleurs que le ciel étoilé soit comparé à une boue cosmique laiteuse, maternelle, riche de semences (II, 482-483). Quand elle est métaphore de la pâte du monde, la boue s'anime et devient féconde : la mort individuelle n'est pas niée, mais intégrée dans la logique universelle de transformation du vivant.

On le constate même dans *Le Grand Troupeau*, à la faveur d'une description étonnante d'un champ couvert de cadavres après la bataille. À l'aube, « à l'heure où la terre sue sa fumée naturelle » (I, 620) et où les corbeaux viennent s'abattre sur les cadavres du champ de bataille, la terre boueuse vit :

60

Les morts avaient la figure dans la boue. [...]

Ils étaient étendus, le seau de la soupe renversé dans leurs jambes, dans un mortier de sang et de vin. Le pain même qu'ils portaient était crevé des déchirures du fer et des balles, et on voyait sa mie humide et rouge gonflée du jus de l'homme comme ces bouts de miche qu'on trempe dans le vin pour se faire bon estomac au temps des moissons. [...]

Les morts bougeaient. [...]

La terre même s'essayait à des gestes moins lents avec sa grande pâture de fumier. Elle palpait comme un lait qui va bouillir. Le monde, trop engraisé de chair et de sang, haletait dans sa grande force.

Au milieu des grosses vagues du bouleversement, une vague vivante se gonflait ; puis, l'apostume se fendait comme une croûte de pain. Cela venait de ces poches où tant d'hommes étaient enfouis. La pâte de chair, de drap, de cuir, de sang et d'os levait. La force de la pourriture faisait éclater l'écorce (I, 620-622).

Dans une perspective cosmique, la pourriture est annonce de renaissance, étape dans une transformation nécessaire de la matière : la boue du champ de bataille traduit ce devenir naturel.

À ce moment de la dialectique des images, la boue et le blé se rejoignent dans une même pâte : le « magma panique » (VII, 151) est vu par Giono comme une farine gluante, un levain qui gonfle, un universel pétrissage ; il mêle la qualité plastique de la boue et la promesse des nourritures terrestres. Quand le « Jonas » de *Batailles dans la montagne* émerge du chaos, il semble avoir été « pétri et mélangé dans le pétrin de la boue » (II, 807), et Giono file dans ces pages la métaphore du « fournil » et de la « pâte à pain » (II, 807-808). L'antithèse de la boue et du blé est dépassée dans cette dynamique des formes, qui renvoie à

l'imagination poétique le reflet de son propre fonctionnement, de son propre « pétrissage ». Car l'imagination de Giono a besoin de l'informe pour créer librement des formes : elle trouve dans la terre liquide le moyen de se libérer, grâce à la souplesse de ce matériau diégétique, des formes fixes qui entravent le pouvoir de rêver. Alan J. Clayton a parfaitement analysé cette alliance nécessaire du solide et du liquide, en remarquant l'importance chez Giono du « mouvement alternatif d'émergence et d'engloutissement des formes dans le borbier gluant de la matière indifférenciée⁸ ». La puissance de germination de la boue est la matière privilégiée d'une imagination que le critique propose d'appeler « génésiaque⁹ ». Le mélange des formes et l'isotopie du mou dans la représentation de la terre inscrivent dans la fiction le travail de l'artiste, placé dans la nécessité de créer à partir d'une pâte aisément malléable qui lui laisse toute liberté. C'est alors du point de vue de l'art, et non plus seulement de la terre, qu'il faut se placer pour célébrer l'éloge de la boue – comme le fera Ponge dans son ode à la « boue si méprisée¹⁰ »...

*

Chez tout écrivain, chez tout artiste sans doute, la représentation de la terre invite nécessairement à remonter de l'objet représenté aux conditions et aux modalités de la représentation. Mais ce processus se vérifie tout particulièrement à propos de Giono. Dans ses romans d'avant-guerre, il prétend adopter le point de vue de la terre : une « représentation de la terre », alors, pourrait presque être comprise dans le sens d'un génitif subjectif – comme ce beau titre : *Le Chant du monde*. Mais ce serait minimiser la part active que prend l'imagination dans la production de cette représentation, part d'autant plus déterminante que la terre est considérée comme une matière fluide, à transformer. La terre ainsi représentée, qui ne se réduit pas aux frontières d'un élément distinct mais ouvre sur la démesure du Tout cosmique, dévoile surtout la liberté créatrice de l'imagination gionienne.

Le Giono d'après-guerre prendra ses distances avec la matière de la terre, au fur et à mesure qu'il laissera se déployer librement cette imagination : il prendra de la hauteur – tel le hussard sur les toits de Manosque, cet « épi d'or » (IV, 5) qui n'a plus grand-chose de commun avec les champs de blé... Dans *Un roi sans divertissement*, il ironisera sur le rythme des moissons, étranger aux vrais enjeux

8 Alan J. Clayton, « Un curieux volume informe », dans *Giono, imaginaire et écriture*, Aix-en-Provence, Édisud, 1985, p. 239.

9 Jean-Cléo Godin voit aussi dans la rêverie gionienne de la boue une « rêverie de genèse » : « La boue semble l'image première de la vie, le noyau même du monde » (« Entre la pierre et la boue : Jean Giono et les images de la vie », *JG4*, p. 131 et 134).

10 Francis Ponge, « Ode inachevée à la boue », *Pièces*, Paris, Gallimard, 1962, coll. « Poésie », p. 60.

du cœur humain. Après les déluges de boue des romans d'avant-guerre, et après le déluge symbolique de la Seconde Guerre mondiale, Giono-Noé se dégage des représentations de la terre, en artiste qui s'avoue comme tel et qui n'a plus même besoin de cette pâte-là pour produire des formes. Sur cet éloignement de la terre au profit de l'imaginaire, je rejoins donc les conclusions de Krzysztof Jarosz qui écrit à propos de Giono : « [...] son royaume n'était pas de ce monde objectif, il le portait en lui en élargissant tant qu'il vivait son domaine imaginaire, tel le roi Midas qui transformait tout ce qu'il touchait en or¹¹. » En cela réside le pouvoir alchimique du roman gionien : transformer la boue de la terre en or de l'écriture.

¹¹ Krzysztof Jarosz, *Jean Giono, alchimie du discours romanesque*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999, p. 168.

CONTAGION ET ABJECTION
(*LE HUSSARD SUR LE TOIT*)

Dans l'œuvre de Giono, *Le Hussard sur le toit* n'est pas la seule histoire de contagion. Les romans d'avant-guerre évoquent parfois la lèpre, maladie traditionnellement associée aux risques d'expansion de l'impureté et de la décomposition. Le père de *Jean le Bleu* rêve du temps où les rois guérissaient les écrouelles et « pouvaient d'un lépreux faire un homme pur », d'une simple caresse (II, 169). Or la lèpre, « ça se donne », comme le rappelle le début de *Que ma joie demeure*, même quand le mal atteint non plus les corps, mais les âmes qui se sentent « aller vers rien » (II, 420). La maladie contagieuse devient aisément la métaphore d'une pourriture intérieure qui se diffuse avec d'autant plus de facilité qu'elle est portée, pour le Giono des années trente, par tous les facteurs pathogènes de la société moderne : l'économie capitaliste, la civilisation de masse, la guerre.

Il faut d'un même mouvement défendre le modèle paysan contre les perversions de l'industrialisation et lutter contre toutes les guerres : c'est là, selon la *Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix*, « se guérir de la peste [...], revenir à la santé », ou encore « se retirer du mal » (VII, 598). Et dans *Le Poids du ciel*, le chancre de la pourriture s'étend à toute la « Danse des âmes modernes » sur laquelle s'ouvre l'essai : la souillure des âmes se généralise, tout en trouvant son expression emblématique dans la figure du chef en qui se rassemblent les charmes cumulés de toutes les épidémies : « [...] on tend les mains vers lui pour le supplier de pourrir un peu plus, de bien faire fumer ses lèpres, de bien balancer ses goîtres, de répandre le plus loin possible son choléra, de transmettre parfaitement son infection [...] » (VII, 337). Choléra clairement symbolique, qui représente le consentement collectif à la mort spirituelle, l'acceptation de l'inhumain dans l'uniformisation de la société industrielle – bref l'abjection, en tant qu'abdication de la conscience subjective. Une dizaine d'années avant *Le Hussard*, le mal épidémique se reproduit déjà dans la pulvérulence du ciel :

Il n'y a plus aucune qualité ni d'un côté ni de l'autre du ciel. Mais seulement une uniformité vulgaire de lumière écrasée et salie, morte, qui ne fait pas d'ombre, qui sent la poussière. [...] cette lumière écrasée et sale qui coule sur toutes les formes [...] (VII, 338).

Ce sont aussi des histoires de contagion que racontent, dans un autre registre, *Deux cavaliers de l'orage* et *Un roi sans divertissement*. D'un côté, une contagion du sang versé conforme au schéma tragique de la violence mimétique, qui déchaîne sa machine infernale depuis la ville rouge de Lachau jusqu'au sanglant fratricide final. De l'autre, un processus d'identification irrémédiable par lequel la monstruosité de M. V. se communique d'abord partiellement à Bergues et à Frédéric II, avant d'affecter Langlois dont la mort seule peut enrayer la propagation du mal. Voilà pourquoi il vaut mieux, estime l'historien Sazerat, ne pas parler de cette affaire : « On s'arrange pour que ça ne fasse pas époque. [...] Tant vaut qu'on ne parle pas de ces choses-là, qu'on n'attire pas l'attention là-dessus » (III, 458). Le silence fait office de cordon sanitaire, pour éviter la contagion de l'abjection. Ailleurs, c'est l'isolement dans l'espace qui doit protéger d'un mal jugé transmissible : dans *Le Moulin de Pologne*, la tragédie des Coste provoque « une peur comparable à celle qu'on a en période d'épidémie ; avec cette différence que l'épidémie avait un nom de famille » : « Insulter le choléra ne sert pas à grand-chose et cependant on l'a fait ; c'est dire qu'on ne se fit pas faute d'insulter les Coste » (V, 670). Après la catastrophe du train de Versailles, le domaine est mis « en quarantaine » par la population (V, 672). Comme le destin impose la répétition troublante du Même, le risque de contamination ne fait pas de doute. Lèpre ou peste, sang versé, morts spectaculaires en série : l'abjection réveille des répulsions archaïques.

Qu'il s'agisse de l'abjection des masses (le mimétisme des foules qui conduit à la guerre) ou de l'horreur de quelques monstres (la cruauté mimétique qui aboutit au meurtre), une même *crise des différences* est à l'œuvre, une même menace de l'indifférencié sur l'identité, une même tentation de la *chose* comme négation de l'humain. Voilà la contagion mortelle qui intéresse Giono, particulièrement marqué par les grandes crises mimétiques de son siècle, de la boue des tranchées aux épidémies de peur et de cruauté de la Seconde Guerre mondiale. Comment échapper au mimétisme destructeur ? Peut-on en parler – et comment en parler ? Ces questions trouvent dans *Le Hussard sur le toit* leur expression privilégiée : une épidémie meurtrière, voilà une crise mimétique de premier choix qui ne peut que favoriser l'expansion de l'abjection. Prenons le mot au sens où l'entend Julia Kristeva : l'abject, c'est « l'“objet” du refoulement originare¹ », un *ça* dont la réalité objective et objectale n'est pas même reconnue comme distincte du sujet, un fond sans fond qui échappe aux catégories du désir et de l'inconscient. L'abject est bien la chose du monde la mieux partagée : situé en deçà des structures qui construisent l'identité, en deçà des limites élémentaires qui séparent le Je et l'Autre, le Dedans et le Dehors, et qui fondent l'univers humain,

1 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1980, p. 20.

il est éminemment contagieux, pour peu que soient ébranlées ces structures et transgressées ces limites. L'abject est l'impropre – la souillure, mais aussi le non-moi – qui menace le propre du sujet, provoquant à la fois répulsion et fascination. « L'abject [...] ressource le moi aux limites abominables dont, pour être, le moi s'est détaché – il le ressource au non-moi, à la pulsion, à la mort². » Tels sont bien les effets de l'épidémie de choléra sur Angelo : confronté à la contagion, il vit une plongée baptismale dans l'abjection où s'éprouvent et se redéfinissent les limites qui le font exister. La littérature moderne nous entraîne volontiers sur les territoires troubles de l'abjection : « [...] l'effort esthétique – descente dans les fondations de l'édifice symbolique – consiste à retracer les frontières fragiles de l'être parlant, au plus près de son aube, de cette origine sans fond qu'est le refoulement dit originaire³. » Angelo, c'est le sujet *surpris* à « l'aube » de sa subjectivité (IV, 239), au plus près des flottements de l'origine : à lui de se constituer comme existant en résistant à la logique mimétique.

Les textes sacrés des sociétés primitives et archaïques ont fixé à l'abjection son statut, en délimitant avec soin le Pur et l'Impur, en déterminant ce qu'il fallait rejeter – *ab-jecter* – pour faire exister la personne et la communauté : le Lévitique énumère ainsi la lèpre, le sang, telles formes précises de souillure et de pourriture, parmi les sources d'abjection dont il faut se préserver par un rituel étroitement codifié. Il n'est pas étonnant qu'un rabbin apparaisse dans les premières pages du *Hussard*, quand se manifestent les premiers signes de l'épidémie à Carpentras : « Un médecin juif, alerté par un rabbin, surtout inquiet de pureté, vint examiner trois cadavres culbutés sur le seuil de la petite porte de la synagogue [...] » (IV, 253). Le choléra bouscule les clivages du Lévitique : le mélange du pur et de l'impur menace l'ordre des différences établies par le texte sacré. D'entrée de jeu, sur ce seuil, se pose le problème des limites et de leur transgression. Mais quand le *seuil* du temple ne fournit plus de réponse sacrée, c'est au roman de retrouver le sens de l'abject.

Dans *Le Hussard*, la contagion se manifeste sous diverses formes, auxquelles correspondent différents traitements de l'abjection. Intéressons-nous surtout aux symptômes et aux effets physiologiques de la maladie, cette *mimèsis* d'un premier type qui inscrit dans les corps le non-sens du monde. À la faveur de l'épidémie, les dérèglements mimétiques que subit le corps humain ébranlent en particulier les limites essentielles qui séparent la vie et la mort, l'humain et l'animal, le sujet et l'objet. On ne peut cependant négliger la relation qui lie cette contagion de la maladie à deux autres types de *mimèsis*, à propos desquels il conviendra pour conclure d'élargir les perspectives.

2 *Ibid.*, p. 22.

3 *Ibid.*, p. 25.

La première transgression affecte la séparation entre la vie et la mort, rigoureusement réglée dans l'ordre social et nettement établie dans l'ordre biologique. Avec le choléra, les cadavres sont partout ; ils ne se cantonnent plus dans une espace différencié. Le choléra confronte directement le sujet au spectacle de la mort ; il introduit la mort dans la vie. Un cadavre, par nature, est abject : étymologiquement, il est ce qui est tombé (latin *cado*), il me présente l'image de ma chute. Si Giono a pu ailleurs présenter du cadavre la vision sereine d'une intégration logique dans la chaîne des transformations naturelles – dans l'Appendice à la préface des *Vraies Richesses* (VII, 159-161), et même dans *Le Grand Troupeau* (I, 621-622) –, les cadavres du *Hussard*, selon le point de vue humain d'Angelo, provoquent le dégoût. Le cadavre « bouleverse l'identité de celui qui s'y confronte » : « dans cette chose qui ne démarque plus et donc ne signifie plus rien, je contemple l'effondrement d'un monde qui a effacé ses limites⁴. »

66

Mais ce dégoût, dans le cas du choléra, s'accroît de la confusion qui règne entre les signes de la mort et ceux de la vie⁵ : la mort s'installe dans le corps encore vivant, la progression du mal prend l'apparence de la vie, le corps semble encore vivre après la mort. Les malades sont effectivement « entre la vie et la mort » (IV, 267 et 278). À tel homme « qui n'était pas tout à fait mort » (IV, 281) correspond telle femme « encore un peu vivante » (IV, 283). La frontière est incertaine : « Trois ou quatre personnes moururent mais furent emportées avant même d'être mortes » (IV, 460). Il en résulte des quiproquos tragi-comiques, notamment pour la nonne, furieuse d'avoir « lavé le cul » d'un cadavre bien vivant (IV, 398). Chez le cholérique, la pourriture et la décomposition s'animent à un rythme accéléré, et le « travail rapide de la décomposition » (IV, 256) se poursuit de part et d'autre de l'instant de la mort biologique. À La Valette, « la femme de cuisine pourrissait avec une extraordinaire vitesse », « la morte [...] fondait à vue d'œil » (*ibid.*). Et les vivants se vident de leurs forces également « à vue d'œil » (IV, 285 et 454) ; certains « pourrissent sur pied » (IV, 432). Comme devant le film accéléré du développement d'une graine⁶, le changement de *temporalité* donne la mesure d'un autre monde qui nous exclut. Aussi Angelo est-il « fortement » impressionné face à l'« entreprise délibérée de la mort » (IV, 364).

4 *Ibid.*, p. 11.

5 Alain Romestaing rapproche à ce sujet *Le Hussard du Grand Troupeau*, à juste titre (Jean Giono. *Le Corps à l'œuvre*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 269).

6 « Qui n'a pas tressailli devant cette force, en pleine intelligence [...], qui fait éclater la graine [...] ? » (*La Pierre* [VIII, 740]).

Le choléra est le temps des métamorphoses subites. Les troubles de l'agonie mettent en mouvement des corps qui perdent leurs contours et leur humanité : Angelo prend pour un grand dogue « un homme dans les convulsions de l'agonie » (IV, 355). Qu'il transforme les vivants en squelettes ou qu'il les secoue de soubresauts inhumains, le choléra comme la lèpre s'attaque aux apparences et brouille les identités. Sans vie, le corps est encore capable de mouvements qui font illusion, semblant ressusciter momentanément la victime. La « machine physique » (IV, 317), douée d'une force autonome, entraîne d'ultimes mouvements de muscles ou tremblements d'organes. Elle peut être encore « toute ruante et tremblante plus d'une heure après la mort » (IV, 385). Plutôt que de s'opposer à la chair comme à son contraire, le mal semble ainsi détourner à son avantage certaines ressources physiques ignorées. Toute une *vie* de l'organisme entre au service de la *mort* : avec le choléra, la chair « met les bouchées doubles » (IV, 616). L'organisme n'est plus le *propre* du sujet, mais passe du côté de l'être impersonnel qui menace l'existant, du côté de la vie étrangère et multiforme, de la « chose naturelle⁷ » qui étouffe l'individu vivant, tel le crou dans *Deux cavaliers de l'orage*⁸. Le paradoxe d'une mort animée abolit la bipartition habituelle et suggère, entre l'ordre de la vie et l'ordre de la mort, l'ordre abject qui naît de leur mélange.

L'étrangeté des corps décomposés, c'est de l'être qui se dérobe à la conscience et qui appartient à un désordre du monde incompréhensible. Le choléra, c'est une chose « innommable » (IV, 278) qui projette « au-delà du possible » (IV, 358) : la décomposition des corps est semblable à la décomposition de la nature inhumaine sous « la monstrueuse craie du soleil » (IV, 356). Des comparaisons rapprochent le microcosme du macrocosme : « Leur sang se décomposait dans leurs artères aussi vite que la lumière se décompose dans le ciel quand le soleil est tombé sous l'horizon » (IV, 454). Entre « réalités humaines » et « réalités naturelles » se met en place, comme Pierre Citron l'a montré⁹, tout un système de correspondances qui défie « les structures de la raison ». Une même viscosité se répand dans l'air et dans les corps : tandis que le pays se couvre de « viscosités » (IV, 264), l'organisme malade se reconnaît à « l'aspect visqueux de la plèvre » (IV, 263), et la peau du cholérique est inondée d'une « sueur glacée qui bientôt est visqueuse et donne à la main l'impression désagréable du contact d'un animal à sang froid » (IV, 623). Rien de plus contagieux que

7 Pour reprendre une formule dont Giono a un moment envisagé de faire un titre : voir « Les incipits de *La Chose naturelle* » (V, 968-975), leur présentation par Robert Ricatte (Notice de *Faust au village* [V, 938]), et nos analyses sur la notion de « chose » *supra* (chapitre 1).

8 C'est le dérèglement de la chair qui empêche Mon Cadet de respirer : « Chaque fois, j'arrachais la couenne. Elle repoussait. Je l'arrachais » (VI, 138).

9 Pierre Citron, Notice du *Hussard sur le toit* (IV, 1366-1367).

le visqueux, substance gluante qui absorbe l'individu, et rien de plus effrayant que la contagion du visqueux, qui possède quand on croit le posséder. Sartre a montré dans les dernières pages de *L'Être et le néant* comment la matérialité du visqueux pouvait symboliser l'aspect menaçant de l'En-soi pour la conscience, le Pour-soi. Le visqueux signifierait la possibilité « que l'En-soi absorbe le Pour-soi », qu'il l'attire « dans sa contingence, dans son extériorité d'indifférence, dans son existence sans fondement¹⁰ ». Exposé à l'emprise visqueuse du choléra, l'homme n'éprouve pas la mort comme un terme, comme un néant, mais y rencontre l'hostilité de l'être en soi, envahissant et destructeur.

68 D'autres expériences matérielles font apparaître cette nature indifférente et indifférenciée de l'être, qui se dévoile au grand jour à l'occasion du choléra : le « paysage cristallin », comparé à un *globe de pendule*, que traverse Angelo (IV, 242), révèle un monde étranger et inhumain qui anticipe sur les leçons de l'épidémie. La dureté du minéral signifie la menace de l'*exister* sur l'*existant* : voilà un monde « capable de me tuer », pense Angelo. L'équivalent physiologique de cette étrangeté du minéral, on le trouve moins chez les cholériques que chez la Pauline agonisante de *Mort d'un personnage*. Il n'est plus question ici de l'assaut soudain d'une maladie grave ; on retrouve pourtant un développement accéléré, et aussi inquiétant, de certaines parties du corps, qui évoque la puissance du minéral :

Je regardais plutôt ses jambes et surveillais [...] la lourdeur de ses pieds d'éléphant et leurs doigts où poussaient très rapidement des ongles en corne très dure, couleur d'ambre, qu'il me fut bientôt impossible de continuer à couper avec les ciseaux. Ils s'émiettaient et se cassaient comme de la pierre. Il était impossible de les ramollir dans aucun bain, et, à la fin, les ongles de ses orteils se mirent à se développer très vite, en forme d'ammonite, emportés par une sorte de vie particulière si furieuse qu'elle atteignait les obstinations du minéral (IV, 215-216).

Chez les cholériques, la vie de la maladie peut revêtir un aspect animal ou végétal. Dans ces lignes de *Mort d'un personnage*, la comparaison est remarquable si l'on songe que l'idée d'une accélération de la vie minérale fournit précisément à Giono, dans *La Pierre* notamment, le modèle des forces monstrueuses du monde naturel : le « personnage » éprouve dans son corps les mécanismes d'une monstruosité d'ordre cosmique, l'organisme est assailli par l'animation de l'inanimé qui figure l'étrangeté de l'Être sans l'homme. La proximité de la mort rend le corps monstrueux en y faisant surgir un véritable *délire charnel* qui

¹⁰ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 671.

aboutit à retourner contre la vie même d'autres forces de l'organisme, dans une négativité du vivant qui excède les catégories de la raison¹¹.

Le choléra atteste donc la fragilité et l'insuffisance des définitions humaines de la vie et de la mort, et dévoile l'ironie d'un monde qui menace l'ordre du vivant par le jeu de ses illusions et le vertige de ses masques : pour reprendre les termes de Jean Decottignies, « le choléra établit dans le monde et dans le temps la souveraineté de l'inintelligible¹² ». Est contagieux et abject non le phénomène d'exception, mais l'Être indifférencié qui m'entoure, me menace, m'aspire, m'aliène. Dans *Le Hussard*, l'approche de la mort prend la forme d'un « délire » bien proche de la folie : pour maîtriser les moribonds, il faut des « corsets de force » (IV, 455). L'épidémie est une danse macabre, une fête des fous à la Jérôme Bosch, où plus rien n'est sensé. Le rictus grimaçant de l'agonisant rappelle le « rire du fou » qui, dans l'imaginaire du Moyen Âge finissant, « rit par avance du rire de la mort¹³ ». Selon Michel Foucault, « l'expérience de la folie est en rigoureuse continuité avec celle de la lèpre » : « Le rituel d'exclusion du lépreux montrait qu'il était, vivant, la présence même de la mort. » Comme la folie selon Foucault, le choléra selon Giono est « le déjà-là de la mort » parmi les vivants. Un tel état intermédiaire est, par excellence, anormal, hybride, abject. Mais la grimace du cholérique conduit à considérer d'autres clivages que le choléra met en cause. Elle transforme son visage humain en faciès bestial¹⁴, et témoigne d'un renversement carnavalesque des repères et des valeurs.

« CETTE MORT QUI FAIT VOMIR »

Au cœur de l'horreur, il arrive que des cadavres soient « ridicules avec leurs têtes de pitres fardées de bleu » (IV, 271). Le Carnaval, inversion générale des valeurs, s'introduit dans l'action même de la mort. Dans un village, le cheval d'Angelo est effrayé « par les attitudes carnavalesques de quelques cadavres qui étaient restés debout et écartaient les bras comme des croix » (IV, 289). Le langage carnavalesque contribue sans doute à démystifier le spectacle de la mort, exprimé souvent dans un langage populaire qui le *rabaisse*¹⁵. Mais en présentant comme dérisoire la condition humaine, il accentue la distance qui la

11 C'est le vivant de valeur négative qui, selon Georges Canguilhem, définit le monstrueux : voir « La monstruosité et le monstrueux », article repris dans *La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 1989, p. 171-184.

12 Jean Decottignies, *L'Écriture de la fiction*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1979, p. 138.

13 Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Tel », 1978, p. 26. Même référence pour les citations suivantes.

14 Voir plus loin, chapitre 8, « Lire le visage », p. 161.

15 Voir Béatrice Bonhomme, « L'évolution du langage de la mort dans l'œuvre de Jean Giono », dans *Les Styles de Giono*, Lille, Roman 20-50, 1990, p. 181.

sépare d'un monde qui paraît absurde. Le processus de « carnavalisation » n'est donc pas, comme dans le réalisme grotesque analysé par Bakhtine, une victoire sur la peur cosmique : le rire, loin d'être la réaction joyeuse des vivants face à la monstruosité du mal, s'inscrit sur le visage même de cadavres. Même si certains personnages (la nonne) réagissent avec une santé toute rabelaisienne, le point de vue dominant (Angelo) reste à distance de ceux qui ont l'illusion de vaincre la mal par le masque. La grimace cruelle des victimes de l'épidémie ébranle l'ordre de l'univers, le rire des agonisants fait éclater le non-sens du monde. Il y a pour Angelo de quoi « perd[re] pied » dans cet « atroce malentendu général » (IV, 316). L'aspect déshumanisé des cholériques, la violence de l'agressivité animale et le rire qui retentit de ces fêtes de la mort donnent le sentiment que l'univers est soumis aux aléas d'un jeu incompréhensible où la mort avance masquée et ambiguë, donc d'autant plus abjecte. Angelo peut effectivement se demander s'il n'y a pas « quelque part, mêlée à l'univers, une énorme plaisanterie » (IV, 296).

70

Cette transgression des limites qui séparent la vie et la mort d'une part, l'humanité et la bestialité d'autre part, entraîne logiquement des réactions de dégoût, de vomissement et de malaise qui mettent en cause une troisième limite, entre sujet et objet. Chez les cholériques, les vomissements et les déjections ont une fonction identique : les corps se vident pour se fondre dans un monde lui-même décomposé ; le sujet y perd son corps propre, les frontières organiques qui le séparent des choses sont littéralement débordées. À la poussière de craie qui estompe les contours du monde extérieur répondent, à l'intérieur de l'organisme, les symptômes d'une corruption qui adoptent les mêmes couleurs, celles de « l'eau de riz » ou du « petit lait » (IV, 263). Aussi les spectateurs du mal, quand ils vomissent à leur tour, ne le font-ils pas par simple rejet de l'abject, mais par contagion mimétique. Encore inconnue du lecteur, Pauline est la première dans le roman à connaître ces troubles : « La jeune madame fut très écœurée par la chaleur, l'odeur de la morte, le visage noir. Elle fut obligée d'aller derrière un buisson pour vomir » (IV, 251). Et c'est elle aussi qui parlera, bien plus loin, de « cette mort qui fait vomir » (IV, 545). Le sens de la formule est donc double : celui qui vomit de la mort, c'est d'abord le cholérique lui-même, dont le corps se liquéfie en « déjections laiteuses » (IV, 273) ; qu'il se souille du fait d'une dysenterie qui « dépasse la mesure » (IV, 258), ou qu'il se libère par la bouche de cette « matière semblable à du riz au lait » (IV, 273), il subit toujours la même force de dépossession qui pousse le dedans à s'épandre au-dehors. Les deux symptômes sont généralement associés, dans un processus de liquéfaction qui est simultanément réification : « L'enfant se mit à vomir et à faire une dysenterie écumeuse qui giclait sous lui comme si Angelo prenait une outre » (IV, 284). Et celui qui perçoit de l'extérieur les effets du choléra est amené lui aussi à vomir, c'est-à-dire à voir se reproduire dans sa propre

chair les mécanismes de la mort au travail, cette dynamique d'expulsion qui dérègle le rythme biologique. Certes, le vomissement est aussi protection de soi, refus d'assimiler l'élément étranger destructeur. « Dans ce trajet où "je" deviens, écrit Julia Kristeva, j'accouche de moi dans la violence [...] du vomi¹⁶. » Mais l'abjection veut précisément que le Moi ne renaisse qu'en mourant à lui-même, soumis à la menace de l'engloutissement. Par le mimétisme physiologique qui le fait vomir devant ceux qui vomissent, le spectateur se laisse saisir par le spectacle, le sujet redoublant l'abjection de l'objet. Ce qui est en cause, c'est le corps comme limite : les vomissements du témoin montrent qu'il est lui-même menacé dans la clôture de son identité, que l'horreur ne saurait se borner longtemps aux frontières de la chose vue.

Jean le Bleu reste « désossé et écœuré », pris d'« envie de vomir » devant « l'atroce spectacle » d'une crise d'épilepsie (II, 56) ; Olivier sent comme « une grande envie de vomir », dans *Le Grand Troupeau*, en face des mouvements d'agonie de son camarade « empêtré dans ses tripes » (I, 612) ; Firmin, dans *Les Âmes fortes*, est saisi de nausées et se met à vomir quand Thérèse l'agresse et le déconcerte comme un « veau à cinq pattes » (V, 443-444). De même, à la vue des cadavres, Angelo défaille, manque de « tourner de l'œil » (IV, 272). Les faiblesses du corps disent la vulnérabilité du Moi devant l'étrange, l'innommable. Sur de tels désordres, la conscience est sans pouvoir. Si la seule réaction possible au spectacle d'un monde bouleversé par les ravages de la maladie est le spasme ou la nausée, l'homme doit renoncer à la parole qui fixe aux êtres et aux choses leur place dans l'ordre du discours. Vomir, c'est succomber à l'emprise du désordre. Ce symptôme n'apparaît donc pas seulement en face des effets physiques du mal ; il résulte plus généralement du flottement des identités, de la redistribution scandaleuse des rôles et des attitudes, du dégoût que peuvent provoquer des conduites que « la raison et la logique » des « temps ordinaires » (IV, 357) auraient jugées inconcevables. L'envie de vomir s'apparente alors à ces autres formes d'emprise de l'indifférencié que sont le vertige et la fascination. La démarche d'une petite fille qui s'avance paisiblement au cœur même de Manosque frappée par l'horreur émeut plus Angelo que bien des spectacles atroces :

Ce qui le dégoûtait le plus, c'était cette petite fille en jupe à colerette et en longs pantalons brodés. Elle se promenait en se dandinant comme une dame. Et ça, alors, c'était à vomir. Si elle avait couru, ou crié, ou pleuré en serrant ses poings sur les yeux, rien n'aurait empêché qu'on digère ça comme le reste mais il n'était pas possible de conserver dans un estomac ordinaire ces petits pas paisibles et sa flânerie un tout petit peu distante (IV, 357).

16 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, op cit.*, p. 11.

Voilà l'abject : non plus l'horreur des cadavres, mais la conjonction de deux mondes que la raison s'interdit de concilier, celui de la petite fille et celui des cholériques, l'ordinaire et l'extraordinaire. L'écoeurement naît devant le mélange, quand la limite disparaît entre deux ordres que tout devait séparer. Que le Moi lui-même risque d'y perdre ses propres repères, Angelo le montre encore lorsque sa propre démarche, sur les toits, reproduit celle-là même qui semblait, l'instant précédent, capable de le faire vomir : « Il déambulait [...] comme sur terre ferme. On l'aurait beaucoup étonné si on lui avait dit qu'il avait tout à fait l'allure inconsciente et désabusée de la petite fille à la jupe en collerette » (IV, 365). Le sujet reproduit dans son corps ce qu'il jugeait écoeurant ; l'abject se transmet aisément de l'Autre au Moi : l'envie de vomir signale les pouvoirs de la contagion.

72

On peut encore le vérifier avec ce visage d'une morte qui laisse voir, entre des « lèvres noires », « une pointe de langue rouge coquelicot, très surprenante, obscène jusqu'à la nausée » (IV, 455) – monstruosité d'une langue sans visage, « sans *arrière-pays* », dirait *Noé* (III, 681), qui provoque le haut-le-cœur parce qu'elle exhibe soudainement, levant les barrières du refoulement, une image du désir mêlée à l'horreur de la mort. On retrouvera, chez la vieille Pauline de *Mort d'un personnage*, l'*inquiétante étrangeté* d'une bouche d'ombre semblablement érotisée : « Elle ouvrit la bouche ; j'y vis un rouge terrifiant, sombre et comme de charbon ardent, et il me fut impossible de supporter la vue – je me détournai – de sa langue qui surgit, obscène et drue, vers l'huile » (IV, 209). Cette image, très proche de celle que donne Artaud de la langue du pestiféré « qui halète, énorme et grosse, d'abord blanche, puis rouge, puis noire, et comme charbonneuse et fendillée », contribuant à annoncer « un orage organique sans précédent¹⁷ », montre que la répulsion qu'inspire l'inhumain est un phénomène aisément réversible : Pauline, le personnage même que le spectacle de la mort, dans *Le Hussard*, fait vomir, finit en faisant vomir à son tour du spectacle de sa propre mort. L'horrifié peut devenir l'horrifiant, sans qu'aucune frontière sûre ne puisse enrayer la mécanique des ressemblances.

PROSÉLYTISME ET REPRÉSENTATION

Telles sont donc les principales formes d'indifférenciation qu'engendrent les effets physiologiques du choléra. Or la diffusion contagieuse de la maladie offre le modèle de deux autres formes de *mimésis* qui la reproduisent tout en la niant.

17 Antonin Artaud, « Le Théâtre et la Peste » [1934], dans *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972, p. 26.

Il s'agit d'abord de la contagion de l'égoïsme, de l'abjection morale des foules qui reproduisent et répandent ce dont elles prétendent se protéger : la négation du visage, la bestialité et la viscosité, l'abandon à l'Être impersonnel, ces caractéristiques de la maladie sont mimées par ceux-là mêmes qui voudraient la fuir. Voilà pourquoi « le choléra est une saloperie, mais le reste est une saloperie encore pire » (IV, 331). L'épidémie joue le rôle d'un révélateur, d'un « réactif » ou d'une « loupe¹⁸ ». De même la peste pour Artaud est moins l'effet d'un virus qu'« une sorte d'entité psychique¹⁹ » : elle est « la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit²⁰ », un mal supérieur qui pousse « les hommes à se voir tels qu'ils sont », et qui « découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie²¹ ». Dévoilant la force de l'égoïsme individuel, comme chez ce vieillard tout joyeux de savourer la pipe qu'il a prise à un cholérique – « Depuis que Joseph est malade il lui a pris sa pipe et il est très content » (IV, 323) –, le choléra met plus généralement en évidence « l'égoïsme de tous » (IV, 393), qui est manifeste par exemple dans la hâte que mettent les familles, la nuit, à se débarrasser de leurs cadavres, voire à les « déposer devant d'autres seuils », par crainte de la contagion (IV, 393). La moindre bourgade atteint un « degré de saloperie » digne de « Sodome et Gomorrhe » (IV, 577). Le choléra révèle une « épidémie de peur » (IV, 605). C'est ce qu'affirme le médecin du chapitre XIII, pour qui la « violence épidémique » du choléra vient de ce qu'il « exaspère dans tout le monde le fameux égoïsme congénital » (*ibid.*). La maladie qui atteint les cœurs redouble celle qui s'attaque aux corps : plus abjectes que la maladie, « ces convulsions d'égoïsmes dans lesquelles, la plupart du temps, les vivants reproduisaient, par une sorte de singerie luciférienne, les convulsions d'agonie dont ils avaient eu le spectacle » (IV, 386). Alors, en effet, c'est la conscience elle-même, et non le corps, qui s'abandonne au règne de l'Être impersonnel et transgresse les « barrières » de l'humanité, dans cette tendance à « s'affranchir de tout » (*ibid.*) contre laquelle lutte la nonne. Comme la guerre selon Freud, l'épidémie fait resurgir « les attitudes psychiques les plus primitives, les plus anciennes, les plus brutales », contenues en temps ordinaire par l'« hypocrisie » de la société civilisée²².

Dès lors, la recherche intéressée de la conservation de soi est elle-même complice du mal. De même que dans *Le Moulin de Pologne*, la contagion

18 Voir les extraits des carnets préparatoires cités par Pierre Citron, Notice du *Hussard* (IV, 1321 et 1358).

19 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 24.

20 *Ibid.*, p. 42.

21 *Ibid.*, p. 44.

22 Sigmund Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », dans *Essais de psychanalyse*, trad. Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, 1972, p. 252 et 247.

la plus monstrueuse réside au fond moins dans les coups du destin qui affectent les Coste que dans l'épidémie de peur qui saisit les « cancrelats » de la ville, de même dans *Le Hussard* l'abject se répand parmi les habitants qui veulent lyncher l'étranger ou dans la fausse sécurité des quarantaines où s'exacerbent les égoïsmes. Et le carnaval est encore une façon de mimer la maladie, elle-même carnavalesque. Dans le chapitre XI du *Hussard*, un voyageur rapporte à Angelo les troubles consécutifs à l'épidémie. Dans certaines villes, on prétend dominer la peur en se moquant de la mort, par le masque et la fête :

On en est à la mascarade, au corso carnavalesque. On se déguise en pierrot, en arlequin, en colombine ou en grotesque pour échapper à la mort. On se masque, on se met un faux nez de carton, de fausses moustaches, de fausses barbes, on se fait des trombines hilares, on joue à « après moi le déluge » par personnes interposées. Nous sommes en plein moyen âge, monsieur (IV, 504).

74

Pour Angelo et Pauline, la « chienlit carnavalesque », c'est l'« enfer », ainsi que le notait Giono dans un carnet (IV, 1326) : au cœur de l'épidémie, tout simulacre de fête est partie prenante du mal. Dans la nouvelle d'Edgar Poe *Le Masque de la Mort Rouge*, un prince et ses courtisans croient pouvoir oublier la peste horrible de la « Mort rouge » en se livrant à une somptueuse « mascarade », mais la Mort resurgira au cœur du bal, sous l'apparence d'un « masque cadavéreux », pour frapper à minuit tous les convives²³. C'est que la stratégie du masque, qui nie le visage et l'altérité, est identique à celle de la mort qu'elle prétend déjouer.

L'autre forme de contagion tient à l'œuvre elle-même : c'est la *mimèsis* romanesque en tant que représentation. Comment le romancier ne se laisserait-il pas contaminer par son objet, avec le risque d'être à son tour vecteur du mal ? Platon déjà, dans la *République*, comparait à une contagion dangereuse les effets du poète sur la cité : les compositions « de caractère imitatif », première forme de contagion, « sont faites pour contaminer le jugement de ceux qui les écoutent », seconde contagion²⁴. Platon s'inquiète surtout des conséquences de la mimésis dans le cas où le poète représente des sentiments et actions vils qui risquent de corrompre la jeunesse. Si, de surcroît, la représentation prend pour objet une épidémie comme le choléra, modèle de contagion et de corruption, on conçoit que la charge mimétique de l'œuvre soit particulièrement forte. De fait, c'est en épousant dans la composition de son récit le mouvement et les formes

23 Edgar Allan Poe, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, trad. Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974, p. 201-208. Giono n'était pas très éloigné de l'inspiration de Poe lorsqu'il songeait en 1946 à une pièce de théâtre sur la mort, qui aurait été représentée sous les traits d'une belle femme (voir Pierre Citron, Notice du *Hussard*, IV, 1315).

24 Platon, *République*, X, 595 ab, éd. Léon Robin, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, t. I, p. 1204-1205.

de la maladie, et en intégrant un certain nombre de ses caractéristiques dans la poétique du roman, que Giono assure une issue cathartique à sa plongée dans l'abjection. En romancier rompu aux vertus de la fiction « modélisante²⁵ », il est de ce point de vue plus proche d'Aristote, bien sûr, que de Platon... Parmi ces caractéristiques, notons surtout l'expansion, l'indifférenciation, la convulsion et l'ironie – autant de vices de l'épidémie que Giono convertit en vertus romanesques.

Expansion d'abord : c'est à propos du *Hussard* que Giono a écrit : « [...] mes compositions sont monstrueuses et c'est le monstrueux qui m'attire²⁶. » Seul un roman démesuré peut correspondre à la démesure de l'épidémie. La monstruosité de la composition romanesque est conçue comme désordre, refus des normes, hypertrophie non motivée. Le roman est énorme en ce que la norme de l'action et de l'axe narratif est largement délaissée au profit des aléas du picaresque et d'une poétique de l'espace cultivée pour elle-même, en dehors de toute fonctionnalité narrative. Le texte tout entier est en ce sens, comme le choléra vu par le vieux médecin, une « hypertrophie de la floriture » (IV, 614), et c'est l'emphase baroque du discours narratif – son ampleur, ses excroissances – qui relaie l'« emphase insupportable » (IV, 271) des cadavres grimaçants.

Indifférenciation ensuite : Giono tire parti de la décomposition du décor, de l'effacement des limites et du flottement des apparences pour jouer avec les formes et créer son propre monde. La viscosité dès lors n'est plus l'emprise paralysante de l'En-soi, mais le passage par l'informel qui conditionne le travail de l'imagination, comme on le voit dans *Noé* : Giono pourrait à l'inverse de Sartre prononcer l'éloge du visqueux.

Convulsion en troisième lieu : on se rappelle la fortune du mot chez les surréalistes. Dans *Le Hussard*, la « beauté convulsive » chère à Breton²⁷ définit la tension fantasmatique qui préside aux descriptions de l'été irréel, les danses macabres des cholériques et les éclairs de symboles qui traversent le discours déconcertant du vieux médecin.

Ironie enfin : si l'univers semble complice d'une « énorme plaisanterie » (IV, 296), le roman peut mêler à l'énormité la bouffonnerie, et jouer lui-même sur la distance de l'ironie et de l'humour pour prendre acte de l'absurdité du monde tout en préservant la liberté du sujet.

Giono n'est certes pas totalement contaminé : il ne va pas jusqu'à décomposer le roman (ce qu'il fait plutôt dans les *Chroniques*), ni jusqu'à adopter le point

25 Selon les analyses de Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999.

26 Carnet cité par Pierre Citron, Notice du *Hussard* (IV, 1311).

27 « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas » (André Breton, *Nadja* [1928], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988, p. 753).

de vue de l'humanité abjecte (dont se démarque précisément celui d'Angelo), ni jusqu'à chercher dans un vomissement d'injures ou des déjections verbales un équivalent stylistique aux dysenteries des cholériques (ce qui se rencontre chez Céline). La *mimèsis* reste maîtrisée : en quoi l'artiste préserve sa différence.

Contagieux, l'abject met en cause les séparations qui structurent le psychisme individuel autant que la vie sociale. L'épidémie de choléra est représentative d'une contamination qui menace toutes les limites : la tentation de l'innommable se transmet, la bestialité se communique. C'est en mimant à son tour les désordres de la maladie et de la mort par les désordres de l'œuvre que Giono, refusant la solution classique de la domestication et de l'idéalisation, peut les exprimer et les apprivoiser. Devant la puissance mimétique de l'abject, le roman choisit de représenter et non de censurer ou de condamner. Il est vrai que depuis les premiers âges de l'humanité, les arts sont « de très grandes puissances d'envoûtement » : pour triompher de l'aurochs, peut-on lire dans *Arcadie! Arcadie!*, il suffisait de le « dessin[er] sur la paroi des cavernes ». Avec *Le Hussard*, pour citer une autre formule du même texte, plus que jamais, « l'expression du monde [est] reconnue comme supérieure au monde lui-même²⁸ ».

76

²⁸ *Arcadie! Arcadie!* (1953), dans Jean Giono, *Provence*, éd. Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 154.

MONSTRES MARINS

Voici la mer, grande et vaste de tous côtés,
 où remuent, innombrables,
 des animaux petits et grands.
 Là, vont et viennent les bateaux,
 et le Léviatan que tu as formé pour jouer avec lui.

Psaumes, CIV, 25-26¹

Ulysse, Achab : deux figures de cette rencontre de l'imaginaire à laquelle tout récit, selon Blanchot, doit son élan originel, le pôle d'attraction qu'il vise à rejoindre dans le mouvement d'une approche sans fin. Chant des Sirènes ou rencontre avec Moby Dick, l'événement énigmatique et fascinant qui ordonne la « loi secrète du récit² » ne saurait mieux se dire qu'en prenant la voix ensorcelante ou la forme démesurée de ces êtres fabuleux : l'habitant monstrueux des mers inconnues incarne l'invitation des profondeurs à laquelle répond l'œuvre quand elle s'expose elle-même radicalement aux risques de l'imaginaire. Auteur d'une *Naissance de l'Odyssee*, traducteur de *Moby Dick*, Giono pouvait-il éviter d'entreprendre à son tour un récit en forme de navigation axé sur une rencontre pareillement décisive ? Le résultat, c'est *Fragments d'un paradis*, « poème » dicté en 1944, publié dans une édition à tirage limité en 1948, resté inachevé malgré divers projets de suite.

Ce texte singulier prend place dans l'œuvre à un moment charnière, au point de rencontre des deux sensibilités dominantes dans lesquelles on a coutume de reconnaître les deux *manières* de Giono romancier avant et après la fracture de la Seconde Guerre mondiale. La critique a noté que *Fragments d'un paradis* était « le dernier roman à avoir pour centre de gravité la confrontation de l'homme et du monde³ », mais qu'il annonçait par ailleurs le « fantastique intérieur⁴ » des *Chroniques* d'après-guerre. Texte hybride, inclassable, qui tient également du mythe, non seulement par la richesse des symboles qu'il structure dans la dynamique narrative, mais par l'originalité de sa forme *parlée* : μῦθος au sens

1 Traduction Œcuménique de la Bible.

2 Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* [1959], Gallimard, coll. « idées », 1971, p. 14.

3 Henri Godard, Notice de *Fragments d'un paradis* (III, 1524).

4 Robert Ricatte, « La Préface de 1962 aux "Chroniques romanesques" et le Genre de la chronique » (III, 1288).

premier d'une *parole exprimée*, produit d'un *dire* narratif, le récit gagne en force primitive, en autorité magique. Ce n'est sans doute pas un hasard si, au moment où la « trajectoire⁵ » de Giono connaît dans le contexte de la guerre un tournant déterminant, l'œuvre se signale par ce recours remarquable aux vertus de la parole.

78

De ce mythe, le domaine du fantastique animal constitue comme le noyau : poissons merveilleux, raie monstrueuse et calmar géant sont autant de signes révélateurs d'une vision du monde. Les monstres communiquent à leur façon la vérité : par eux se montre, en 1944, le regard que porte Giono sur l'homme et sur l'univers, sur son œuvre et sur lui-même. Or la raie géante de *Fragments d'un paradis* est parente, on le sait, du poisson lumineux qui apparaît six ans plus tôt, de manière certes plus fugitive, dans la deuxième partie du *Poids du ciel*. Il est donc tentant d'engager la comparaison : de 1938 à 1944, l'œuvre traverse cette phase de transition qui voit le prophète des écrits pacifistes se heurter aux démentis de l'Histoire et se tourner vers un nouveau mode de pensée et d'écriture ; la reprise d'un même motif, le monstre marin, permet d'évaluer à l'aune de ses propres transformations cette mutation de la création gionienne.

Car l'animal fantastique n'a rien d'un symbole statique. Parmi les « monstrueuses peintures de baleines⁶ » dont fait état le chapitre LV de *Moby Dick*, il est une représentation hindoue « qui dépeint l'incarnation de Vishnou sous la forme du léviathan, doctement connu comme le *Matse-Avatar*⁷ ». Sa réincarnation dans *Noé*, c'est le « petit bossu » qui semble « au centre des quatorze bras de Vichnou [*sic*] » (III, 680) : en sa présence, le narrateur a la révélation de la démesure la plus « monstrueuse » (III, 680-681) et substitue aux plus grands monstres – « Kraken ou calmars géants » (III, 680) – l'« huître à sang chaud » (III, 681) comme avatar d'un léviathan installé « dans l'ordinaire, le portatif et le quotidien » (*ibid.*). Le monstre marin, léviathan-avatar, se prête aux métamorphoses. Les animaux fabuleux de *Fragments d'un paradis* sont d'autres avatars sur ce chemin conduisant des « grouillements de pieuvre » au « cœur des hommes » qui peut receler, nous dit encore *Noé* (*ibid.*), une force équivalente. De l'étrangeté conjointement monstrueuse et merveilleuse du monde, l'aventure de *L'Indien* nous propose l'*extériorisation maximale* ; simultanément, elle est l'étape nécessaire sur la voie d'une *intériorisation définitive*, esquissée dès le début de la guerre dans *Pour saluer Melville*. Du *Poids du ciel* à *Fragments d'un paradis*, mais aussi à l'intérieur même du second texte,

5 Pour reprendre le mot de Pierre Citron : « Trajectoire de Giono », *L'Arc*, n° 100, p. 3-13.

6 Herman Melville, *Moby Dick*, trad. Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono, Paris, Gallimard (1941), coll. « Folio », 1980, t. I, p. 358. Toutes les citations de *Moby Dick* dans ce chapitre sont empruntées à cette édition.

7 *Ibid.*, p. 359.

le traitement de l'animal fantastique organise le passage d'une *manière* à l'autre, d'une *poétique* à l'autre, en poussant à son paroxysme la logique de la première pour mieux rendre la seconde inéluctable. Étudier les métamorphoses de la Bête, c'est accéder par leur intermédiaire aux métamorphoses de l'œuvre en proie aux incertitudes d'un « moment critique » (IV, 358)⁸ favorable à l'appel du chant des Sirènes.

ANGES-POISSONS

Expression du Chaos primordial, le Léviathan biblique n'est pas seulement le monstre vaincu par Yahvé, l'incarnation des puissances hostiles en un « serpent tortueux » qui demeure assoupi, toujours vivant et menaçant, au fond des mers. Il symbolise d'abord, remarque Marianne Kesting, « le périple de l'univers qui part de Dieu et revient à lui, avec le serpent qui se mord la queue⁹ ». Élément lui-même du monde créé, cité au nombre des splendeurs de la création par le psaume CIV, il représente la totalité cosmique. L'animal aquatique de l'imaginaire gionien procède de cette ambivalence première : ce qu'il doit au Léviathan de l'Ancien Testament, ce n'est pas tant l'image d'une menace maléfique que la figuration du complexe de forces, à la fois terrifiant et fascinant, qui irrigue l'Univers. Tout animal qui rappelle le Serpent des origines, dès lors, est avertissement, signe annonciateur du Tout qui se dérobe d'ordinaire à la conscience des hommes. En quoi l'ange rejoint le monstre : l'étymologie invite à rapprocher le *messenger* du divin et l'être *prodigieux* qui manifeste un ordre au-delà de l'humain. Le linguiste nous rappelle que « *monstrum* doit être compris comme un “conseil”, un “avertissement” donné par les dieux¹⁰ ».

La raie lumineuse, figure du « divin »

L'énorme raie dont la nage accompagne, dans la deuxième partie du *Poids du ciel*, la route nocturne du cargo soviétique, est associée à la « divine vérité » (VII, 359) que chuchote le monde. L'apparition de l'ange-monstre survient exactement « sous la constellation du Dragon » (VII, 365), comme une « immense leur flottante » (VII, 366) qui répond aux lueurs de la voûte céleste étoilée pour dessiner la sphère harmonieuse de l'Univers. La « bête lumineuse » (VII, 372) livre un message, communique un avertissement : de même que le Léviathan

8 Moment où plus rien ne va de soi, où le dérèglement des « lois » habituelles peut entraîner « au-delà du possible », ainsi que l'expérimente Angelo dans l'épisode du *Hussard sur le toit* auquel s'applique cette expression.

9 Marianne Kesting, « L'horreur du vide », *Romantisme*, n° 4, 1972, p. 23.

10 Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, t. II, p. 257.

s'identifie à l'Océan, elle n'est pas seulement un poisson parmi d'autres, elle « est la mer » : « Elle est sans frontière avec la mer. [...] Elle est à la fois la bête et l'eau. » (VII, 371). Contempler cette « immense lueur flottante » (VII, 366), c'est voir face à face le « visage de l'univers », le « visage de la vérité » (VII, 363).

Dans ce « livre-monstre et livre-orchestre » qui annonce *Noé*, ainsi que l'a montré Jean Pierrot, jusque dans la prolifération baroque des structures narratives¹¹, œuvre hybride parente de *Fragments d'un paradis* en ce qu'elle échappe aux critères d'une classification facile et qu'elle met en jeu d'un même mouvement les éléments d'une cosmologie et les investigations d'une poétique, Giono garde la trace du travail qu'il consacrait simultanément, non sans peine, à la réécriture de *Moby Dick*, « livre du monstre et de la merveille¹² ». Le poisson phosphorescent de la mer Noire n'est pas pour autant un double de la baleine monstrueuse ; mais il vient rappeler que la mer est l'espace du mystère et du sacré et que l'animal fantastique, ici comme chez Melville, apporte la lumière du vrai monde. Décrivant la raie phosphorescente dans la nuit étoilée, Giono se souvient peut-être que la Baleine Blanche laisse « un sillage d'écume crémeuse, une sorte de voie lactée toute pailletée de scintillements d'or¹³ », même s'il substitue au thème d'une lutte tragique et mortelle le récit d'une rencontre régénératrice.

80

Car la raie du *Poids du ciel*, si elle présente comme *Moby Dick* l'image déconcertante de l'Inconnu – elle est « un de ces énormes poissons qu'on ne connaît pas » (VII, 367) –, n'a rien de tortueux. Avec elle, le Léviathan s'arrondit, devient silhouette lisse et plane, perd tout caractère maléfique. Au reste, la forme de l'animal est imprécise : « Constamment ses limites se modifient » (VII, 373). On ne perçoit pas ses « frontières » (VII, 371), et cette indétermination lui permet d'épouser la mobilité du monde. « Pareille à un nuage de feu » (VII, 367), la raie ne présente dans son apparence aucune agressivité, aucune irrégularité. L'image du serpent ne conviendrait pas ici : c'est la rondeur de la raie qui signifie plus volontiers l'alliance de plénitude et d'ouverture propre au mouvement cyclique de l'Univers. L'animal est « une merveille » (VII, 370) : précisément parce qu'elle ignore les limites, cette « raie des grands fonds » signifie la vérité d'un monde où tout est continuité. Tel est le « divin » (VII, 382) dont le poisson lumineux est l'ange-messager : non une transcendance codifiée par des dogmes, mais le mélange universel dans lequel l'individu communique avec le cosmos auquel il appartient, pour peu qu'il accepte de renoncer, à la manière de la raie, à des « frontières » appauvrissantes. Ange qui révèle, non le *Je suis* d'un Dieu personnel, mais l'être anonyme du Tout.

11 Jean Pierrot, « *Le Poids du ciel*, fugue baroque », dans Jean Giono, *imaginaire et écriture*, Aix-en-Provence, Édisud, 1985, p. 128.

12 Carnet, cité par Henri Godard, Notice de *Pour saluer Melville* (III, 1096).

13 Herman Melville, *Moby Dick*, op. cit., t. I, p. 260.

La raie du *Poids du ciel* donne forme à l'élémentaire. Expression vivante du monde liquide, elle est en même temps un « poisson de feu » (VII, 368) en raison de sa luminosité. Remarquable par l'ampleur de la synthèse imaginaire qu'elle opère, elle unifie tous les éléments en un seul être qui à lui seul symbolise parfaitement la plénitude du monde : « Sa nage est comme le vol d'un monde de feu perdu au fond du ciel » (VII, 373). Image cosmique, totalisante : ce monstre unique est le signe clair de la Vérité. Pour se soumettre six ans plus tard au rythme d'une narration, il se *fragmentera*, se multipliera : la sémantique du « vrai monde » (III, 951), dans *Fragments d'un paradis*, culmine sans doute en un calmar unique, mais après s'être dispersée en une pluralité de formes fantastiques, dont la découverte est progressive et l'interprétation tâtonnante. L'explication tient certes à l'économie du genre : les exigences du récit ne sont pas celles de l'essai ; le monstre marin n'est pas l'objet premier du *Poids du ciel*, alors qu'il constitue la matière prévisible d'un récit de voyage maritime. Mais en passant de l'immédiateté du Sens aux incertitudes d'un parcours linéaire, Giono oriente la fonction de l'animal fantastique dans une voie nouvelle. Toujours signe, ange d'un Paradis promis comme terme de la quête, le monstre n'ouvre pas aussi aisément sur la « divine vérité » du référent : s'il demeure un symbole, c'est bien comme un *fragment*¹⁴, qui ne peut *signifier* qu'à condition que l'on suive la « méthode des bâtons rompus » définie par le capitaine de *L'Indien* et sur laquelle nous reviendrons à la fin de ce livre, donc que l'on fasse « se joindre les deux tronçons séparés de la vérité » (III, 913). Quelle est alors cette « vérité » ?

Avatars du Léviathan

« Ici ce sont les anges, qui, précédés de grondements d'abîmes et de parfums, apparaissent. » (III, 865). La note liminaire de *Fragments d'un paradis* nous avertit : les animaux fantastiques qui vont se manifester tout au long du récit sont autant de messagers du divin. S'agit-il pour autant d'un voyage au-delà du réel ? Le capitaine laisse entendre que « la réalité est plus fantastique que l'imagination » (III, 967). Il en va des monstres de *Fragments* comme de la raie du *Poids du ciel* : fantastique signifie moins « surnaturel » qu'« inconnu, jamais vu, radicalement nouveau ». On croit que « ça n'existait pas » (VII, 365), et l'être réel s'impose à la perception des sens. Dans *Noé*, dans *Ennemonde*, Giono redira cette nature profondément « magique » de la réalité dépouillée « de tous ses masques » (III, 705), selon ce principe que « la réalité poussée à l'extrême rejoint précisément l'irréalité » (VI, 261). L'animal fantastique ne doit pas apparaître

14 Henri Godard le dit de « tous ces phénomènes qu'il est donné de voir aux hommes de *L'Indien* » : « De cet autre monde, ils sont comme des fragments [...]. Ou encore comme des anges annonciateurs [...] » (Notice de *Fragments d'un paradis* [III, 1534-1535]).

comme une création chimérique : il ouvre la voie d'un degré de réalité supérieur, d'une réalité plus réelle que le monde des apparences connues.

82 D'où les bases scientifiques qui ont servi d'appui à Giono. La lecture des études du naturaliste Louis Roule¹⁵ permet cet ancrage du fantastique dans le réel. Henri Godard l'a montré : même si ces textes font largement appel eux-mêmes à l'imagination, ils fournissent une « caution scientifique¹⁶ » qui n'est pas sans importance. N'étant pas une pure invention, le monstre peut d'autant mieux prétendre à communiquer la vérité du monde. La réalité atteint le fantastique quand elle devient le lieu d'une découverte inédite qui met en communication avec le divin. Inconnues, voire indicibles, ces couleurs étonnamment intenses dont s'illumine la faune de *Fragments d'un paradis* : l'énorme raie offre au regard « une infinité de couleurs inconnues, pour lesquelles il n'y avait pas de mots capables de transmettre l'impression qu'elles donnaient » (III, 884). L'image de l'arc-en-ciel, déjà comprise dans la raie multicolore qui s'élève « en dôme », formant une « sorte de voûte » (III, 883), est explicitement reprise avec le calmar géant, dont les « ondes de lumière » ont des « rondeurs d'arc-en-ciel » (III, 981). À cela s'ajoute, chez ce dernier, l'« extraordinaire orage sous-marin » (III, 956) de ses phosphorescences qui ont « la brusquerie et la violence de la foudre » (III, 955). Foudre, arc-en-ciel : cette lumière nouvelle qu'irradie l'animal l'apparente aux phénomènes célestes révélateurs du divin. Signe d'alliance ou d'apothéose, elle exprime des « dimensions de l'univers » (III, 606) que rejoignent, dans leur mort explosive, le Bobi de *Que ma joie demeure* ou le Langlois d'*Un roi sans divertissement* : c'est aussi par un « éclaboussement d'or » dans les ténèbres (III, 605-606) que ce dernier, mimant le monstre de l'abîme, se fond dans l'absolu. La lumière phosphorescente du calmar monstrueux, écho du *Poids du ciel*, rappelle la « divine vérité » célébrée dans ce texte, mais suggère en même temps des formes de révélation plus foudroyantes.

D'un texte à l'autre, et en dépit de la fragmentation qu'entraîne le passage d'un monstre singulier à une tétralogie plurielle, l'animal fantastique conserve son pouvoir de totalisation. Lumineuse comme le feu, la raie de *Fragments* se remarque par un « flamboiement » qui monte de l'abîme (III, 883). Et pourtant, elle est bien l'être de l'eau, glissant vers les fonds « comme de l'huile dans de l'huile » (III, 884), *mobilis in mobile*¹⁷. Elle aussi, elle est la mer :

15 Louis Roule, *Les Poissons et le monde vivant des eaux : études ichtyologiques et philosophiques*, Paris, Delagrave, 1926-1937 ; notamment le chapitre VII, « L'Abîme des grands fonds marins ».

16 Henri Godard, Notice de *Fragments d'un paradis* (III, 1533).

17 Autrement dit : « mobile dans l'élément mobile ». Telle est la devise du *Nautilus* chez Jules Verne (*Vingt mille lieues sous les mers*, éd. Jacques Noiray, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2005, p. 118, 128).

la surface « extraordinairement lisse » de l'océan (III, 883) se confond avec ses propres contours. Et simultanément elle rappelle, par le mouvement de « ses énormes ailes de cartilage », le vol d'un oiseau, que pourra reproduire par gestes le quartier-maître Baléchat (III, 893). « Poisson à forme d'oiseau », apte aux « *gouffres du ciel* » comme aux « *gouffres de la mer* » au dire du capitaine (III, 910), elle abolit toute limite entre les éléments, devenant à son tour symbole de la totalité cosmique. L'animal fantastique, tel le Dragon mythique analysé par Gilbert Durand, est bien « symbole de totalisation, de recensement complet des possibilités naturelles¹⁸ ». À l'aspect terrifiant de la tératologie, sur lequel insistent bien davantage *Vingt mille lieues sous les mers*, *Les Travailleurs de la mer* ou *Moby Dick*, Giono préfère le merveilleux totalisant de l'assemblage monstrueux.

Malgré le « sentiment *antiarcadien* » (III, 888) qu'éveille son odeur écœurante et la « puissance d'horreur indicible » (III, 884) liée à ses couleurs, la raie évoque, pour Baléchat, la « chute des anges » (III, 893), et le capitaine, dans sa conversation avec Larreguy, est explicite : « Ne croyez-vous pas, monsieur, qu'un ange puisse avoir la forme de ce poisson monstrueux [...] ? » (III, 908). Du moins l'animal offre-t-il un modèle permettant de se représenter les « anges » véritables (III, 909), tandis qu'il entretient « l'appétit de rencontre de plus grands anges » (III, 910). Lorsque Larreguy, face au calmar cette fois, dira : « C'est monstrueux » (III, 974) en cherchant des yeux une arme, le capitaine pourra réitérer l'analogie : « Souvenez-vous de vos anges. Vous avez toujours envie de tirer des coups de canon sur des anges ? » (III, 975).

Est-ce à dire que l'animal fantastique, compris comme le porteur d'un message divin, livre sans difficulté sa vérité ? C'est loin d'être le cas. Le capitaine s'interroge encore face au calmar : « Cette infernale puissance marine a l'air de nous expliquer avec éloquence des choses sombres. » (III, 978). À peine approché, le sens se dérobe. Le Paradis des *Fragments*, proche de la « divine vérité » du *Poids du ciel* en ce qu'il représente la totalité cosmique dans sa force primitive, se distingue par ces obscurités, ce voile maintenu. La raie monstrueuse de la mer Noire fait jaillir la lumière ; sa sœur de l'Atlantique ne se démesure que pour épaissir le mystère. Elle est assurément l'*ange* qui marque le point de rupture entre le pauvre paradis des habitudes humaines et le nouveau Paradis d'un monde sans limites. Mais que signifie un tel « Paradis » si l'éden promis s'exile dans un futur incertain, quand ce n'est pas dans un passé hypothétique ? « Je suis parti me promener sur les lieux mêmes de ce qui a dû être dans le temps un prodigieux paradis » (III, 967), dit le capitaine, avouant ainsi son véritable

18 Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], Paris, Bordas, 1982, p. 360.

mobile: la nostalgie d'un passé mythique à jamais révolu. Prendre ce Paradis pour but, n'est-ce pas s'exposer d'entrée de jeu à l'insatisfaction? La nouvelle de *Faust au village* intitulée « Silence », célébrant plus tard le « sang versé » comme seul « nouveau monde » (V, 175) capable de renouveler l'existence, le dira plus crûment: « Le paradis recule comme une carotte attachée devant le nez d'un âne, et pour arriver à ce zéro, que de peines » (*ibid.*).

84

Le calmar géant semble pourtant combler cette attente que le passage de la raie n'a rendue que plus ardente. La raie géante, en effet, dont on pouvait croire au premier abord qu'elle était issue « des profondeurs de l'abîme » (III, 908), n'est pas encore l'expression de la vérité la plus profonde. Son odeur fait penser, plutôt qu'aux « boues des grands fonds » (III, 885), à des « prairies de narcisses fleuris » (III, 911). L'anatomie de l'animal qui, n'ayant pas d'« éperon caudal » (III, 908), semble parfaitement plat, confirme cette impression: la raie appartient à un milieu de « profondeurs moyennes », elle se rattache à une structure horizontale plus que verticale; elle a pour « lieu de pâture », sans doute, une « prairie sous-marine parfumée » (III, 910). Le capitaine pressent que cet épisode ne les a pas encore confrontés à la « vraie aventure » (II, 909). C'est à la verticale des grands fonds de Tristan de Cunha que se dessine « la première rencontre avec le vrai monde » (III, 951). Avec l'apparition du calmar géant se révèle le monde à trois dimensions, la profondeur insondable qui recèle, avec la monstruosité maximale, l'essentielle vérité. Si le divin réside toujours dans cette gigantesque pâte cosmique dont *Le Poids du ciel* décrit le travail dans « le bouillonnement des aurores et des étoiles » (VII, 358), nul doute que les noces du calmar et des oiseaux n'en proposent une manifestation éclatante. Le changement d'espèce – du poisson plat au céphalopode – ne doit pas masquer la continuité logique qui mène d'une expression encore mesurée du Tout à une nouvelle hiérophanie, plus saisissante et plus décisive. Deux avatars d'un même Léviathan, puisque la raie et le calmar renvoient tous deux au Chaos primordial qui demeure inviolé au fond des mers. Il n'en faut pas moins se demander pourquoi Giono ne se contente pas cette fois du pouvoir totalisant de la raie et choisit un calmar comme dernière incarnation du Léviathan. Puisque l'animal fantastique est signe, le changement de morphologie n'est pas indifférent.

Le calmar géant, symbole du Tout cosmique

Dans *Moby Dick*, un calmar géant, le Squid, se présente sur l'Océan peu avant la première rencontre avec la Baleine Blanche. L'équipage du *Péquod* oublie un moment Moby Dick en contemplant cette « apparition d'une vie surnaturelle, née du hasard, et informe », « la plus énorme chose vivante de tout l'Océan¹⁹ ».

19 Herman Melville, *Moby Dick*, *op. cit.*, t. II, p. 14-15.

Apparition de « mauvais augure », la blancheur fantastique du Squid annonce le désastre final provoqué par l'autre monstre blanc : « On dit que les rares vaisseaux baleiniers qui l'ont jamais contemplé ne sont jamais rentrés à leur port pour en parler²⁰. » Giono ne néglige pas les baleines dans *Fragments d'un paradis* : l'une, semblable à un rocher immobile, est entourée de nuées d'oiseaux ; l'autre, « monstre » mort (III, 958), porte sur son « ventre blanc » (III, 959) les traces du combat auquel elle a succombé. Toutes deux *annoncent* donc le calmar monstrueux, le récit inversant le rapport, chronologique et hiérarchique, qu'établissait *Moby Dick*. L'animal le plus grand – il semble peser « plusieurs tonnes » (III, 961) et mesurer « à peu près deux ou trois cents mètres de long pour une bonne cinquantaine de mètres de large » (III, 973) –, le plus mobile grâce au mouvement serpentin de ses immenses lanières, le plus proche de la matière informelle propre au magma originel, est naturellement le plus capable de rassembler toutes les potentialités de la vie cosmique.

Son pouvoir de totalisation, le calmar le tire de son union avec l'« immense nuage d'oiseaux » (III, 969) qui l'entoure et le recouvre. La figure qu'ils composent condense les quatre éléments en une forme unique, nouveau symbole du Tout. Le calmar, bien sûr, incarne l'eau, sa profondeur et son étendue. Mais il participe aussi des profondeurs de la terre : c'est le relief singulier de l'île volcanique de Tristan, parfaitement tellurique, qui explique les fosses abyssales où il gîte ; lui-même est « si vaste » qu'il ressemble « à une île » (III, 975). Il ajoute aux résonances aquatiques d'un animal marin les connotations chtoniennes de sa « carapace de tortue » (III, 973) et de son « corps de scarabée » (III, 975)²¹. Or ce « serpent de mer » (III, 951) dont le capitaine et Larreguy ont pressenti l'émergence, déjà riche de toute la puissance infernale d'un reptile mythique qui abolit la différence entre mer et terre pour renvoyer à la « couche de vie la plus profonde²² », s'éclaire de surcroît d'un « brasillement enflammé » (III, 956) et s'unit à des tourbillons d'oiseaux qui s'élèvent « au plus haut du ciel » (III, 978). La force élémentaire du feu traverse toute la scène, et le calmar rejoint les forces ouraniennes d'abord par le mouvement vertical de ses propres tentacules

²⁰ *Ibid.*, p. 14.

²¹ La tortue, selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « constitue à elle seule une cosmographie » ; comme d'autres animaux chtoniens, elle est « *le cosmophore*, porteur du monde » (*Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1982, p. 956). Quand au scarabée, souvent considéré comme « *s'engendrant de lui-même* », il est surtout symbole de renaissance dans le devenir universel (*Ibid.*, p. 851).

²² *Ibid.*, p. 868. D'après les auteurs, « la pieuvre [...] est une représentation significative des monstres qui symbolisent habituellement les *esprits infernaux*, voire l'enfer lui-même » (p. 758). L'analogie symbolique entre le poulpe et le serpent n'est pas étrangère à Melville, on l'a vu, ni à Hugo : « La pieuvre [...] est un peu poisson, ce qui ne l'empêche pas d'être un peu reptile » ; elle est « Méduse servie par huit serpents » (*Les Travailleurs de la mer*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 934-935). En cela, la richesse symbolique de l'animal tentaculaire est supérieure à celle de la raie, qui n'est que poisson...

(III, 976), puis par l'élan aérien qu'il communique aux oiseaux, qui jaillissent en colonnes « très haut dans l'azur » (III, 979). Vivant mélange des quatre éléments, point de rencontre des profondeurs chtoniennes et des hauteurs ouraniennes, le calmar reptilien se couvre d'une « effroyable épaisseur d'ailes et de plumes », métamorphosé ainsi en un gigantesque serpent à plumes qui actualise la force unifiante du Quetzalcoatl méso-américain. N'est-ce pas combler les vœux du capitaine, qui disait plus haut regretter « les couleurs du serpent à plumes » (III, 967), reléguées dans l'oubli par ce manque d'imagination qui ampute l'homme moderne du contact vivifiant avec les monstres d'antan ? Assimilé au « grand archétype du serpent-oiseau », le calmar de *Fragments d'un paradis* revêt comme lui le sens d'une « totalisation des forces cosmiques²³ ».

Image de perfection et de pureté, comme l'indique la blancheur commune au calmar et aux oiseaux, le « monstre blanc » (III, 976) représente bien le Tout indifférencié des origines. Aussi sa présence s'accompagne-t-elle de cette pâte boueuse et gluante antérieure à toute création : le « monstrueux animal » (III, 980) rend visible le monstrueux mélange du magma originel. « Matière gluante » (III, 978), « bourbier » (III, 981), l'étendue où le calmar fait surface acquiert les propriétés, chères à Giono, du milieu semi-liquide où semblent rassemblées, non encore distinctes, toutes les virtualités du monde naturel²⁴. La « gluante sécrétion » qui sort de la « fente de chair ouverte » du calmar hermaphrodite (III, 978) fait resurgir, Alan J. Clayton l'a bien montré, cette « matière procréative, tout à la fois séminale et ovulaire²⁵ », caractéristique de la Vie avant les formes. On est loin de la pieuvre monstrueuse des *Travailleurs de la mer*, suceuse de sang humain, ou du « monstre horrible²⁶ » de *Vingt mille lieues sous les mers* : le monstrueux s'accomplit ici comme la manifestation des sources mêmes du monde vivant.

Figure paroxystique du jaillissement vital qui anime le cosmos, le calmar de *Fragments d'un paradis* est donc bien l'agent d'une révélation. Mais la vérité qui se fait jour dans ce « jeu monstrueux et admirable [...] entre l'immense calmar blanc et toute la foule des oiseaux aussi blancs que lui » (III, 975) est-elle identique à cette « divine vérité » que dévoilait dans *Le Poids du ciel* la silhouette incertaine de la raie lumineuse ? À maints égards, l'animal fantastique de *Fragments d'un paradis* va plus loin : il pousse à leurs limites extrêmes les ressources du merveilleux capables de traduire la richesse de cette réalité fantastique que méconnaît l'homme moderne. Mais ce faisant, le monstre, au

23 Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 365.

24 Voir chapitre 2, « La boue et le blé », p. 53.

25 Alan J. Clayton, « Un curieux volume informe », dans Jean Giono, *imaginaire et écriture*, Aix-en-Provence, Édisud, 1985, p. 239.

26 Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 585.

comble de son inhumanité, dit avec une précision croissante quelque chose de l'humain. La dialectique des odeurs dans *Fragments d'un paradis* – depuis l'odeur de narcisse de la raie jusqu'à l'odeur de mollusque²⁷ liée à la démesure érotique de la scène sur laquelle s'achève le chapitre VII – anticipe sur la leçon qui découle, dans *Noé*, des thèmes de la rue de Rome. Une « odeur de narcisse » (III, 673) qui évoque l'« étendue » (III, 675) de la mer, sa surface horizontale, une odeur de mollusque qui répète tout ce que dit la précédente (III, 674), comme le calmar répète la raie, tout en parlant « des racines profondes » (III, 675), pour aboutir à ce fameux « côté profond de la chose », ce « côté gouffre, glu, glouton et surnois de la chose » (III, 676) – la progression vers les profondeurs mène alors à une révélation toute profane : celle de « la passion », « de toutes les passions » (III, 682). Le nouvel avatar du monstre, c'est dans *Noé* cet avare que le narrateur se représente « chaussé de ses nageoires en souples champs de terre jaune », en train de « vadrouiller paisiblement dans tous les gouffres, comme un ange-poisson » (III, 672) – ou l'être saisi par le tragique de la perte et aspiré dans les gouffres de la passion comme les oiseaux dans la glu du calmar.

Comment le procès d'expansion totalisante, dans *Fragments d'un paradis*, peut-il se doubler de ce procès de réduction thématique qui conduit à la reprise, dans le champ des passions humaines qu'investissent les *Chroniques*, d'images et de motifs empruntés au fantastique animal ? Il faut, pour le comprendre, admettre que le monstre, fragment de la vérité, ne prend tout son sens qu'en fonction de l'homme qui le contemple. Prendre en compte, dans *Le Poids du ciel* comme dans *Fragments d'un paradis*, l'attitude du capitaine face à la bête, et, plus généralement, les transformations qui affectent l'homme mis en contact avec la monstruosité du monde naturel, c'est une autre façon de rapprocher les deux tronçons d'une même vérité²⁸, et d'apprécier par là l'évolution que connaît chez Giono, de 1938 à 1944, l'interaction du monstrueux et de l'humain.

DES CAPITAINES ET DES MONSTRES

Dans les deux textes, un capitaine anonyme, qui lève l'ancre dans un but défini : l'*Amoura*, parti d'Odessa, transporte du blé à destination de l'Espagne ; l'*Indien* quitte l'Europe dans le « but avoué » d'une mission scientifique aux abords du cercle antarctique (III, 898). En réalité, le capitaine de *Fragments*

27 « Et voilà l'odeur, dit Larreguy. – Il y a longtemps que je la sens, dit le capitaine. Mais je suis incapable de dire à quoi elle ressemble. [...] Printemps [...], oui, mais printemps quoi ? Pas la violette, ni le narcisse de notre raie géante. » (III, 976). Non l'odeur de narcisse, donc, mais l'odeur de la passion : une « odeur de printemps [...] beaucoup plus éloquente que les odeurs de printemps terrestres que j'ai respirées jusqu'ici », dit Larreguy (III, 977).

28 Selon la « méthode des bâtons rompus » définie par le capitaine de *L'Indien* (III, 913).

d'un paradis dévoile dans son *Journal* sa véritable intention, qui est surtout de « rompre [...] toutes relations ou attaches avec le monde civilisé » (III, 899) pour s'ouvrir à l'ivresse de l'inconnu, seul capable de procurer les « joies véritables » (III, 900) interdites par notre siècle de science et de progrès; l'état désespérant de l'univers habité ne laisse pas d'autre issue que la fuite. Le projet n'est pas aussi conscient chez le capitaine soviétique du *Poids du ciel*, connu comme « un de ces techniciens très éprouvés et soigneusement choisis pour commander cette technique de cargo très moderne » (VII, 367-368). Mais dès l'entrée dans la nuit étoilée qui découvre « le grand visage de l'univers » (VII, 361), le technicien se dépouille de son enveloppe sociale et laisse place à l'homme nu : « Il se fiche royalement du télégramme de papier qui est dans sa poche avec l'ordre écrit, signé par ordre d'un grand nom. Qu'on trouve grand. Il est seul sur la mer [...]. » (VII, 361). De part et d'autre, donc, un appareillage qui libère des servitudes de la civilisation technicienne et qui prédispose aux merveilles du monde naturel.

88

Deux voyages initiatiques

Le nom des bateaux va dans le même sens. *L'Amoura*, ce peut être assurément, à peine déformé, un grand fleuve sibérien. Mais c'est surtout, inscrite sur le flanc d'une machine dont elle dément du même coup les prétentions, la référence très claire à la loi même qui ordonne la vie naturelle opposée aux déficiences de la technique : « Rien de solide ni de durable ne se fait sans l'amour, je veux dire sans ces précipitations et ces élancements passionnés que certaines combinaisons de la matière ont pour d'autres combinaisons. » (VII, 371). Même énoncée en termes matérialistes, cette force échappe aux critères de la « pensée [...] objective » chère aux « camarades ingénieurs » de la Russie soviétique (VII, 369). C'est cette « puissance d'aimer » (VII, 381) féconde et unifiante, déjà entrevue auparavant dans l'emploi du « mot *aimer* » (VII, 370), que le capitaine va pleinement comprendre à travers l'image de la raie monstrueuse : « Il semble qu'il y ait une affinité, un appétit, un amour, dirait l'alchimiste, entre sa chair lumineuse et la mer » (VII, 371). Le nom du cargo est ainsi lié de près au voyage initiatique de celui qui le commande.

C'est plus net encore dans le cas de *L'Indien*. Rappel possible du *Péquod*, qui doit son nom à « une tribu indienne du Massachusetts²⁹ », cette dénomination souligne en tous cas le rejet de la modernité, la valorisation de la nature, la priorité de l'initiation mythique sur le voyage scientifique, qui orientent tout le récit de *Fragments d'un paradis* jusqu'à la rencontre du calmar métamorphosé en serpent à plumes, et qui régissent la structure même du navire, privé des

²⁹ Herman Melville, *Moby Dick*, op. cit., t. I, p. 122.

avantages de la technique la plus récente pour mieux détacher son équipage des « pays civilisés » (III, 895). Le nom du navire, là encore, anticipe sur les révélations du voyage, fixe le code qui guide leur interprétation.

Du *Poids du ciel* à *Fragments d'un paradis*, le même dualisme semble donc à l'œuvre : d'un côté, la pauvreté du monde social où l'homme se prend pour centre ; de l'autre, l'obéissance aux lois du cosmos, condition nécessaire pour redécouvrir la grandeur de l'individu. Opter pour la seconde voie, c'est accepter un changement de *mesure* tel que l'animal inconnu, conforme aux lois de l'univers, soit perçu comme autre chose qu'un « monstre » : « Je ne rencontre de monstres que dans les endroits où je marche à tâtons, embarrassé dans mes mesures ; je suis obligé de les abandonner ; elles ne représentent rien. Déjà, cette vérité m'éclaire : mes mesures n'ont aucune réalité. Je ne peux pas les appliquer à l'univers. » (VII, 478-479). Cette prise de conscience du *Poids du ciel* est également celle qui conduit Larreguy, dans *Fragments d'un paradis*, à « envisager l'idée d'un ordre de grandeur parallèle dans lequel le monstre n'est pas une exception, mais une chose normale » (III, 911). Toutefois l'acceptation de cet autre ordre de grandeur, si elle chemine par des voies comparables, n'entraîne pas, ici et là, les mêmes conséquences. Les effets que l'animal fantastique produit sur l'homme qui croise sa route connaissent, comme l'animal lui-même, des métamorphoses significatives.

Le capitaine de l'*Amoura* : de l'homme social à l'homme nu

Dans *Le Poids du ciel*, l'opposition de l'ordre social et de l'ordre cosmique correspond à l'alternance du jour et de la nuit, de l'intelligence diurne et du rêve nocturne. À la ligne oblique de l'ambition humaine qui s'appelle « marche du progrès », « route de la civilisation » (VII, 376), s'oppose la courbe que dessine la course des étoiles ; au monde rationnel et utilitariste incarné par les fonctionnaires ou ingénieurs de l'État soviétique s'oppose le « rêve shakespearien » (VII, 361) que libère l'ouverture de l'espace nocturne, abolissant les calculs, les frontières, les idéologies. Dichotomie rigoureuse, voire manichéenne : Giono dénonce, à travers l'idéologie du progrès, l'orgueil d'une « divinité terrestre » (VII, 382), tandis qu'il célèbre la communication magique avec l'univers. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre, en 1938, l'idée des deux systèmes de référence. Quand il imagine des « êtres animés qui ne différeraient de nous que par l'immobilité du cœur » (VII, 380), Giono envisage un autre mode de connaissance du monde : « Ils appartiendraient à l'univers ; ils ne s'appartiendraient pas. Ils ne seraient pas dans un système de référence, ou, plus exactement, et ce qui revient au même, leur système de référence serait l'univers » (VII, 381). Cette figure idéale du « voyageur immobile » permet de mettre en évidence l'« œuvre cosmique » (VII, 350) à laquelle l'homme est appelé.

Au moment où le capitaine du cargo *Amoura* aperçoit la lumière qui monte des profondeurs et sent qu'« on va toucher le mystère » (VII, 365), il réagit encore en fonction du premier système de mesures, mais entrevoit en même temps les dimensions du second, mêlant « ce sentiment d'orgueil national de l'infailibilité de la technique, une fois de plus affirmée, et le trouble sentiment d'une terreur véritablement panique » (*ibid.*). Suscitant la compréhension d'un nouveau « rapport » (VII, 366) entre l'homme et l'univers, la vision de la raie lumineuse va arracher le capitaine au système des mesures humaines pour le faire accéder à ce nouveau système de référence. « Aucune de nos mesures humaines ne peut coïncider avec la vérité » (VII, 372). En revanche, le poisson monstrueux conduit le capitaine à redécouvrir sa condition cosmique : l'animal fantastique transforme l'homme, en l'initiant à la « divine vérité » en même temps qu'à son humaine vérité.

90

Comment s'accomplit cette initiation ? Comme pour tout rite de passage, il faut que le capitaine meure à son ancienne condition pour renaître à une vie nouvelle. Cette mort symbolique passe par la perte de la parole : « “Hé !” dit tout bas le capitaine ; ce simple petit tousotement animal du fond de la gorge et qui n'a pas forme de parole » (VII, 366). Mis en présence de l'animal sans forme, l'homme se fait lui-même animal, oublie les formes du langage humain : « Le capitaine tousse comme un lama ; le marin tousse comme un mouton ; ils ont oublié leur langue natale ; ils ne savent plus que tousser leur étonnement » (*ibid.*). Puisque la croyance au progrès est l'équivalent de cet « élancement vers le ciel » que fut Babel (VII, 376), il est logique que la mise en question de cette prétention par l'animal fantastique apparaisse comme un anti-Babel, le retour à une langue primordiale universelle : quand le capitaine reprend sa « parole d'homme » (VII, 367), il se voit « sans aucun souci social, et sans patrie, et sans nation » (VII, 368). Le mutisme provisoire atteste d'autre part la qualité de la *vision* : c'est ainsi que le Zacharie de l'Évangile, ne voulant pas croire à une bonne nouvelle à laquelle il n'est pas préparé, est réduit au silence par l'ange du Seigneur : « [...] il ne pouvait leur parler et ils comprirent qu'il avait eu une vision [...] »³⁰. » L'ange-poisson du *Poids du ciel* fait taire l'orgueil anthropocentrique de celui qui croyait maîtriser le mystère : le silence est le signe de l'action divine sur l'homme.

Le capitaine peut alors naître à sa nouvelle identité : « [...] il s'est vu, il s'est compris, il s'est senti debout sur la proue d'un navire dans la mer, lui, un homme, seul et nu » (VII, 368). Quand il nomme ce qu'il voit – « c'est un poisson » –, l'homme *se* voit : « le capitaine réfléchit » (VII, 374) parce qu'il s'est réfléchi dans le monstre-miroir. La chair lumineuse de l'animal renvoie

³⁰ Luc, I, 22 (Traduction Œcuménique de la Bible).

l'homme à son propre corps : « [...] il regarde sa poitrine pour voir si elle n'est pas tout d'un coup devenue lumineuse comme l'immense corps flottant de ce poisson qui les accompagne » (VII, 368). Après avoir mimé le monde animal par la voix, le capitaine ressent une ressemblance dans son corps : l'animal fantastique est le médiateur qui conduit, par le biais de cette identification, de l'homme social à l'homme nu. Maintenant « pénétré de magie », le capitaine de *L'Amoura* accède à une jouissance neuve : « [...] chaque respiration lui apporte une sorte de vie curieuse extraordinairement agréable à vivre » (*ibid.*). Le « bonheur magique » (VII, 369) qu'il connaît ainsi est cette adhésion totale de l'individu au système de référence qui est l'univers. La transformation heureuse du Soviétique s'achève quand son visage même se transforme, devenant un « visage plein de poésie et de paix » (VII, 386), au point de ressembler à « la proue sculptée des vieilles barques de pêcheurs » (VII, 373). Il aurait même souhaité « arrêter la mécanique » de son cargo. Mais ce vœu, c'est le capitaine de *L'Indien* qui le réalisera, puisqu'il préférera la liberté du vent aux contraintes des machines. En ce sens, le personnage de *Fragments d'un paradis* prend le relais de son homologue du *Poids du ciel*; s'il connaît lui aussi une initiation, son point de départ est différent : il sait d'entrée de jeu qu'« il s'agit moins [...] d'une navigation que d'une nouvelle vie » (III, 895), et c'est volontairement qu'il part au-devant de découvertes analogues à celle qui a surpris son prédécesseur.

Dans *Le Poids du ciel*, la raie monstrueuse n'est pas l'ange d'un paradis encore fragmentaire et incertain : elle fait sentir dans le moment même de la rencontre l'« ineffable paix des accomplissements » (VII, 375). Car l'aboutissement de l'initiation se résout dans la figure de l'homme pur, capable de s'abandonner aux lois non écrites de l'Univers. Le « divin » n'est pas inaccessible : l'animal fantastique a joué son rôle quand advient la beauté shakespearienne de l'individu conscient de sa juste place dans le monde. En somme, l'ange-poisson de la deuxième partie, « Les Grandeurs libres », se comprend à la lumière de « l'archange-animal » (VII, 345) défini dans la première, « Danse des âmes modernes » : « l'homme dont l'âme est pure » est lui-même un « monstre », « une sorte d'être qui bouleverse toutes les lois de la biologie spirituelle » (*ibid.*). La raie monstrueuse réincarne ce monstrueux idéal humain, le paysan qui ordonne sa vie, d'instinct, selon le système de référence qui échappe aux « constructeurs de Babel » : « Il est [...] revêtu de ces forêts et il est revêtu de toute la vie paysanne. Il est un archange-animal qui est la vie paysanne même » (VII, 348). Un tel homme intègre la vie animale, est ouvert sur le flux cosmique :

Les lois cosmiques, [...] elles coulent directement dans sa chair, ordonnant sa vie, sa force, sa paix et sa raison. [...] Il est comme ça entouré par l'auréole de tous ces gestes ; plus branchu de bras que les divinités fécondes. Image même de

la fécondité, perpétuellement naissant, perpétuellement enfermé dans la matrice du monde. Toujours gluant de naissance. Contenant de toutes les vies, de toutes les formes, de tous les sangs. [...] Il a tout ça, pendu en lui, tout humide, tout gluant de la vie de la bête, tout gluant de son sang et de sa forme [...] (VII, 351-352).

92

« Gluant », « branchu de bras », l'homme pur a les traits du futur calmar : pourquoi donc s'attarder sur des monstres lointains, quand la vérité de la vie se découvre encore dans l'homme même, pourvu qu'il soit préservé des méfaits de la civilisation technique – « l'homme pur vivant au chaud tout roulé dans la mère des formes et des forces : étant la paysannerie ! » (VII, 352) ? Pour le Giono de 1938, cet idéal est réalité : le paysan est cet homme pur, à l'écart des « âmes modernes » qui se déshumanisent en se coupant de l'univers. Il suffit au monstre aquatique de rappeler ce « monstre » idéal pour provoquer des conversions bénéfiques, tel le changement du capitaine soviétique. Mais il n'est pas nécessaire de projeter outre mesure sur les animaux inconnus ces valeurs originelles qui sont à notre portée. Giono se défend de tenir un discours utopique. La condition paysanne n'est pas le paradis : « Celui qui cherche un éden ne le trouvera nulle part [...] » (VII, 482). Elle offre cependant une référence positive. L'image passagère de la raie géante répond aux exigences didactiques du message, dans lequel la leçon cosmique – « le ciel a une signification et sa pesanteur est admirable » (VII, 401) – rejoint le propos idéologique : l'opposition entre le social et le cosmique, qui régit l'ensemble de l'essai, assigne au monstre une fonction claire. En revanche, quand l'actualité de la guerre ébranle la belle certitude de ce dualisme en anéantissant l'espoir de voir se réaliser ici et maintenant l'idéal pacifique de l'homme pur, l'éden ressurgit comme un manque, et l'animal fantastique comme l'appel d'un ailleurs.

Le capitaine de *L'Indien* : de la quête à la dérive

Le départ même de *L'Indien* rompt avec la problématique du *Poids du ciel* : il consacre l'impossibilité de la solution paysanne. Le voyage est une fuite loin de l'idéologie, du politique, du prophétisme. Le couple antithétique homme civilisé/homme cosmique connaît par conséquent dans *Fragments d'un paradis* une évolution : il n'y a plus d'espoir de trouver, dans le monde habité, autre chose que la médiocrité, la détresse et la « pauvreté d'âme » (III, 900) qu'engendre la civilisation du progrès. Le capitaine de *L'Indien* s'ennuie, « comme tout le monde », puisque « tous les hommes » vivent dans cette impasse (*ibid.*). La thématique dominante oppose maintenant le connu à l'inconnu : les quelques hommes « vrais » et « purs » (III, 964) qu'anime encore le désir de se réconcilier avec l'univers sont l'exception, et ce n'est qu'en se tournant vers

« le reste du monde » (III, 965) qu'ils peuvent espérer atteindre « le Paradis » (III, 964). Par là, le pôle de l'idéal n'est pas défini, comme dans *Le Poids du ciel*, par une référence préalable à un modèle déterminé : il est l'horizon de la quête, « partout » – « ce que nous cherchons va constamment se dérober et nous fuir » (III, 899) – ou nulle part. L'homme ne saurait fournir *a priori* l'archétype de la pureté à atteindre. « Je ne suis pas un ange », dit Larreguy à deux reprises (III, 903 et 908). Il est d'autant plus intéressant de s'interroger sur les modalités et sur le terme de l'initiation que proposent, ici aussi, les monstres.

Messagers du Paradis, les animaux fantastiques appartiennent à un monde qui présente l'ambivalence du sacré. Parce qu'ils excèdent l'ordre humain, ils peuvent provoquer à la fois le dégoût et la joie, mêler le pur et l'impur. Notons surtout que *Fragments d'un paradis* va beaucoup plus loin que *Le Poids du ciel*, dans le sens de l'ignoble – le calmar, ce « sacré poisson » (III, 949, 951), peut être une « belle saloperie » (III, 974) – comme dans le sens de la splendeur fascinante. Déjà, devant la raie, « malgré le dégoût, il était impossible de s'arracher au spectacle horrible et splendide » (III, 883). Face au calmar géant, le temps est suspendu : « Cela continua tout le matin sans que ni les matelots, ni le capitaine, ni aucun des officiers n'aient songé à bouger d'une semelle devant le spectacle. » (III, 979). L'équipage de *L'Indien* subit les deux pouvoirs de la divinité, dans laquelle la théologie reconnaît un « élément captivant », le *fascinans*, et un « élément terrible », le *tremendum*³¹. En matière d'horreur, *Fragments d'un paradis* dépasse *Le Poids du ciel* : la caractérisation est plus ambiguë, plus éloignée du profane, parce que la distance s'est creusée entre l'individu et la totalité qu'il espère rejoindre.

Quel chemin suivre alors pour avoir des chances de communiquer avec ce Paradis ? Giono exploite tous les parcours possibles de l'initiation religieuse, comme s'il voulait aller jusqu'au bout de la logique du mythe en faisant l'usage le plus diversifié des ressources qu'elle met à sa disposition. Selon une telle logique, il s'agit de restaurer, à la façon de l'expérience mystique des chamans, « l'état de liberté et de béatitude d'avant la chute, [...] la communication entre la Terre et le Ciel³² ». Pour les chamans, le voyage mystique suppose l'appel au *langage secret* des animaux, parfois leur *incorporation*, avant la transe qui permet d'atteindre l'*extase* par laquelle l'homme se libère de son corps pour réintégrer la béatitude paradisiaque des origines³³. Si c'est le capitaine médecin qui remplit le mieux, à l'évidence, les fonctions du chaman à la fois guérisseur et psychopompe, ces trois voies d'approche sont empruntées par d'autres

31 Roger Caillois, *L'Homme et le sacré* [1950], Paris, Gallimard, coll. « idées », 1980, p. 42-43.

32 Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères* [1957], Paris, Gallimard, coll. « idées », 1981, p. 87.

33 *Ibid.*, p. 81.

personnages. Partager le langage animal, c'était sur le cargo soviétique tousser en perdant toute parole humaine ; dans *Fragments d'un paradis*, le mimétisme affecte le langage du corps : Baléchat imite le volettement de la raie, et un matelot parle de la dorade « avec tant de passion, que son corps suivait sa parole, qu'il était presque en train de danser » (II, 890). L'incorporation de l'animal sacré, c'est le cuisinier, autrement dit le *coq*, Quéréjéta, qui en fait l'expérience : l'ingestion de l'oiseau de feu est communion avec le soleil, et entraîne une transformation physique ; le visage de Quéréjéta, comme celui du capitaine soviétique, change au point d'acquérir « une étrange qualité de profondeur et de calme qu'il n'avait pas auparavant », une saisissante « impression de sérénité et de paix » (III, 932), et en vient à ressembler lui aussi à un « visage sculpté » (II, 968). Enfin, l'extase la plus accomplie est celle que connaît Noël Guinard au sommet de Tristan, « mont analogue³⁴ » à valeur clairement symbolique, *axis mundi* qui assure le lien entre la Terre et le Ciel, quand il accède à une « vie nouvelle » (III, 944) après être passé par une forme de mort sensorielle. Faire vivre en soi l'homme cosmique, dans ces différents modes d'initiation, c'est accepter d'être « tout vivant, dans ces passages semblables à ceux où l'on doit être après la mort » (III, 884), expérience mystique que provoque le spectacle des couleurs indicibles de la raie géante autant que l'hypnose qui s'empare de tout l'équipage fasciné par les mouvements du calmar aux dimensions cosmiques.

À l'instar du paradis des merveilles et des monstres qui jalonnent le récit, l'expérience initiatique est elle-même fragmentée. Trouve-t-elle au moins son unité dans un point d'aboutissement commun ? La vérité de la révélation finale est pour le moins incertaine : loin de s'achever sur la réconciliation heureuse de l'homme et du monde, le récit cultive les manques, les vides, les signes de rupture.

Sans doute l'équipage a-t-il pris la mesure de ce système de référence d'un monde naturel dont les animaux géants ont manifesté l'extraordinaire vitalité. Mais cette leçon de vie est aussi découverte de soi. « Découverte sentimentale » : tel est le « bon sens » (III, 952) qui oriente la quête du capitaine. Il est curieux de voir les géants des profondeurs s'inscrire dans ce projet. Pourtant, le voyage de *L'Indien*, navire qui s'est vite séparé de son double au nom féminin, *La Demoiselle* (III, 876), est affaire de sentiments en ce qu'il rappelle plus d'une fois les besoins du cœur et du corps, les exigences du désir amoureux, l'attrance de l'autre sexe. La femme est absente de l'histoire mais non des conversations.

34 Tel est le titre du roman de René Daumal, presque contemporain de *Fragments d'un paradis* (il a été écrit de 1939 à 1943), pareillement inachevé (l'auteur est mort en 1944), et dont les aventures « symboliquement authentiques » reposent sur une même recherche de l'absolu (*Le Mont Analogique, roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1981).

Les « vêtements de femme » découverts dans une cabane inhabitée de Tristan (III, 934) constituent une trouvaille aussi intéressante que bien des merveilles de la nature. Le capitaine et Jaurena les attribuent par l'imagination à une dactylo de Marseille (III, 952-953). Cette dactylo, on l'a déjà rencontrée six ans plus tôt, dans la deuxième partie du *Poids du ciel*, parmi les personnages qui participent à la polyphonie de l'animation urbaine aux alentours de midi (VII, 435 et sq.). Comme si Giono avait voulu insister, en ne laissant de cette femme que « le corsage et la jupe » dans *Fragments d'un paradis* (III, 952), sur cette substitution de l'absence féminine à la co-présence des deux sexes. C'est la raie monstrueuse, elle aussi commune aux deux textes, qui dans le second se trouve sexualisée, prenant en charge la féminité bannie de l'univers masculin des marins, quand elle montre « une couleur de chair rose et fraîche comme celle d'une femme, et dont la présence là fit pousser à l'équipage un gémissement sourd » (III, 885).

Le monstre dit la vérité du désir qui creuse en l'homme des appétits inassouvis. Sur ce point encore, le calmar répète l'enseignement de la raie, puisque son odeur, « odeur de printemps », suscite chez Larreguy et chez le capitaine une « impression physique » qui leur rappelle les « agréables compagnes » qu'ils ont quittées depuis plusieurs mois (III, 977). Le spectacle de l'orgasme monstrueux qui unit le calmar aux oiseaux dans un flot de glu accompagnée d'une odeur épaisse de « farine mouillée » (III, 978)³⁵ apparaît dès lors comme l'image exacerbée de la passion dans sa violence éblouissante mais également destructrice. Par où le céphalopode géant annonce encore son modèle réduit, le mollusque à sang chaud de *Noé*, image éloquente d'une « tentation pour hommes » (III, 82), symbole de la passion en tant qu'« *inélectable*³⁶ ». La « découverte sentimentale » du capitaine débouche sur cette inquiétude inhérente au désir, sur cette attirance dangereuse de « baisers sans *arrière-pays* » (III, 681).

Parallèle au parcours initiatique, le parcours sentimental en fait sentir les limites, et même la dérision. La béatitude de la condition cosmique retrouvée consiste-t-elle seulement à regarder « la mer vide » (III, 981), comme si « rien [...] n'avait l'air d'être arrivé » (III, 980), une fois apaisés les mouvements du calmar ? L'impression de vide est plus grande encore quand on découvre dans le chapitre VIII, « Pluie », cet enlèvement sans fin qui succède à une telle débauche de prodiges : le monde naturel semble avoir épuisé toutes les ressources permettant de répondre au besoin de nouveauté et d'ivresse qui définissait initialement le but du voyage. La révélation de la « divine vérité »

35 L'amour de la femme pouvait se dire dans *Le Poids du ciel* en des termes voisins, mais synonymes alors de paix et de plénitude : « De toute cette femme sort une suave odeur de farine qui fermente dans de l'eau » (VII, 387).

36 Carnet, cité par Robert Ricatte, Notice de *Noé* (III, 1433).

ouvre sur la faille du désir insatisfait. Le capitaine qui, dans le dernier chapitre, « fume sa pipe » (III, 994) dans sa cabine, n'a trouvé dans la rencontre des animaux fantastiques qu'une source de satisfactions provisoires ; il ne connaît pas la métamorphose de son homologue soviétique. Un autre capitaine va bientôt faire son apparition dans l'univers gionien. Celui-là ne commande pas un navire, mais il s'en est fallu de peu – on le sait par *Noé* : « Si Langlois avait été moins scrupuleux, plus *truqueur* [...] il aurait pu se sauver par cette fenêtre (avec un Clipper ; même un Yankee-clipper). En cinquante pages, je lui enrôlais le plus pathétique des équipages » (III, 616-617). Le capitaine Langlois, chercheur d'absolu lui aussi, reproduit dans la première des *Chroniques*, sur un autre plan, le mouvement de *Fragments d'un paradis*. Quête du sens, rencontre du monstrueux, dérive sans retour – l'analogie structurelle confirme la parenté entre les deux démarches qui conduisent à un échec comparable. Ici l'animal fantastique, là l'assassin qui « n'est pas un monstre » (III, 486), n'enseignent rien d'autre au bout du compte qu'à redécouvrir en soi une vacuité sans remède. De cette scission irréductible entre l'individu et l'univers, Langlois tirera seulement des conclusions plus radicales.

Mais le capitaine de *L'Indien* est-il le seul, dans *Fragments d'un paradis*, à dicter la conduite à tenir face à l'animal fantastique ? S'il y a d'autres remèdes à la séparation entre l'homme social et l'univers naturel, ils se situent dans deux attitudes possibles : tourner le dos aux monstres, et c'est le choix de Noël Guinard ; en décorer son torse, et c'est le choix de Paumolle. La dernière métamorphose de l'animal fantastique est dans cette appropriation symbolique, par laquelle se livre, au tournant de 1944, le choix d'une poétique.

POÉTIQUES DU SERPENT À PLUMES

Le voyage de *L'Indien* se paralyse en dernière instance dans « un jour gris dans lequel jamais rien n'arrive » (III, 1012). Pour qui rêvait de vivre « la vraie aventure » (III, 909), le résultat ne peut être que cette *déception* annoncée, dès avant l'arrivée dans les eaux du calmar, dans le nom de l'île – « l'île Déception » (III, 898) – qui devait servir précisément de point de départ aux « aventures » (III, 899) projetées. Dans *Moby Dick* également, le capitaine Achab à la poursuite du monstre blanc en vient parfois à croire « qu'au-delà il n'y a rien³⁷ ». La blancheur du calmar, au-delà de l'apparence d'une totalité pleine, c'est ce Vide absolu, ce néant auquel on revient après l'extinction de l'« extraordinaire lumière » (III, 982) venue des monstres. Le capitaine et le calmar ne communiquent par conséquent l'un et l'autre que des fragments de la

³⁷ Herman Melville, *Moby Dick*, *op. cit.*, t. 1, p. 236.

vérité. Le premier, adepte de la « méthode des bâtons rompus » (III, 913), serait tout disposé à l'admettre ; le second, dont on pourrait croire qu'il ne connaît aucune déficience, tant la synthèse élémentaire et sexuelle qu'il effectue semble parfaite, n'est pourtant pas complet. Il est affecté d'un manque significatif, qui explique qu'il ne suffise pas à conduire l'homme qui le contemple sur la voie d'une restauration heureuse de sa condition cosmique oubliée.

Noël Guinard l'anti-monstre

Pour situer ce manque, il faut revenir à Noël Guinard, qui cherche précisément ailleurs que dans les animaux monstrueux une aventure régénératrice. Son initiation au sommet de Tristan répond aisément, trop aisément, aux lois du genre. Le jour – premier janvier, naissance de la nouvelle année (III, 932) –, le lieu – un massif entièrement minéral dont le sommet se perd « très haut dans le ciel » (III, 935) –, la position du corps dans l'espace – « Contre son dos une paroi de basalte, et contre son ventre une paroi de ciel » (III, 939) –, l'anéantissement rituel du moi et du monde (III, 943-944), tout se conforme au symbolisme de l'ascension le plus classique. L'accord avec la « divine vérité » semble parfait : au-dessus de l'immobilité totale de la terre et de la mer, le seul mouvement perceptible est « la chanson générale des étoiles » (III, 945), rappel du *Poids du ciel*.

Mais alors que le registre mythique atteint son sommet, certains indices démentent son protocole. Pour parvenir « à regarder avec une jouissance infinie le vide le plus absolu qui puisse exister sur terre » (III, 939), le personnage ne se plie pas à l'ordre de l'univers, il lui impose son ordre par l'orientation de ses gestes et de son regard : c'est de lui-même qu'il tourne la tête « pour placer définitivement d'abord le ciel, puis la mer à leur place » (III, 938) ; c'est en fermant doucement les paupières qu'il peut faire passer, artificiellement, les feux de position de *L'Indien* « dans le monde des étoiles » (III, 943). Dans le décor le plus nu qui soit sur terre, il use de son savoir-faire très humain avant tout pour *se contenter* : loin de se perdre en se fondant dans le Tout panique, il se retrouve tel qu'il était, regagnant la plage d'un pas tranquille : « Il croisa le capitaine. “Ça a marché cette promenade ? – Très bien”, dit Noël Guinard » (III, 945). La simplicité du retour à bord désacralise l'ensemble de l'aventure : cette parodie d'initiation accumule tous les signes de l'ascension mystique pour mieux en dévoiler l'artifice. Ce qui compte ici, c'est ce pouvoir dont dispose l'homme pour acquérir par lui-même, s'il en a « envie » (III, 933), cette maîtrise totalisante des choses. Noël Guinard est par excellence celui qui « assign[e] aux choses leur place définitive » (III, 886). Parvenant à cette « assimilation du monstrueux » qu'obtenait, au cours d'une escalade également, le narrateur de *Vie de Mlle Amandine* (III, 138), il ne se soumet pas à la monstruosité du monde

vivant ; son accord avec la paix cosmique se conquiert sans abolition de la volonté et s'intègre dans un ordre parfaitement dominé. *Le Poids du ciel* s'efforçait de montrer, dans la danse des étoiles, un ordre de grandeur sans commune mesure avec notre anthropocentrisme ; l'« Aventure de Noël Guinard » rétablit, face au même spectacle de la voûte céleste, le rôle déterminant du regard humain.

Ce dont les merveilles du monde vivant privent l'homme, réduit à la passivité du dégoût ou de la fascination, Noël Guinard le préserve dans sa conquête active d'un bonheur méthodique. La réconciliation avec le monde serait ici possible, mais à condition de choisir l'inanimé aux dépens des êtres vivants, de préférer l'immobilité minérale à la mobilité animale : l'imprévisibilité mouvante des êtres monstrueux, en effet, ne saurait se laisser aussi facilement dominer. Aussi Noël Guinard est-il l'exacte antithèse du monstre marin, avec lequel il refuse tout contact. Il n'écoute pas le mousse qui lui parle de la raie, mais se lance alors « dans un compte plus monstrueux que la bête, ou tout au moins égal en monstruosité » (III, 887) ; il rétablit la lumière artificielle au moment où l'éclat naturel du monstre disparaît : « “Qui a allumé ? – Moi”, dit la voix de Noël Guinard » (III, 983). À tout moment, il oppose la monstruosité de ses comptes humains à celle des animaux de l'abîme. Symétriquement, les autres membres de l'équipage, quand ils se passionnent pour les prodiges du milieu vivant, *oublent* régulièrement le magasinier : « [...] on ne l'avait plus vu sortir, on l'avait oublié, on l'aurait oublié en plein naufrage tant il avait pris soin de disparaître dans son ordre » (III, 887). Lorsque le capitaine s'aperçoit qu'ils ont « oublié de fêter Noël » (II, 932), il ne s'agit pas seulement de la fête chrétienne, mais aussi, bien sûr, de l'homme qui lui doit son prénom, comme le prouve la place du mot « Noël », dernier mot du chapitre V, précédant immédiatement le titre du chapitre suivant : « Aventure de Noël Guinard »³⁸. Éternel oublié, le personnage est le contraire du monstre marin jusque dans son corps : « C'était un homme maigre, noir, [...] faible de mains et de jambes [...] » (III, 886). C'est par les prodiges de sa mémoire et de son organisation *culturelle* qu'il s'oppose aux prodiges du monde animal, comme pour signifier que la Nature pure ne peut constituer à elle seule le système de référence obligé.

Dans sa préface aux « Chroniques romanesques » de 1962, Giono évoque l'autoportrait qui serait caractéristique, selon lui, des différents textes regroupés sous cette appellation. *Fragments d'un paradis* fait partie de ceux où l'écrivain « dispara[ît] entièrement dans la création livrée brute, presque anonyme,

³⁸ Encore ne faut-il pas écarter l'autre explication : oublier Noël, c'est avoir trouvé dans le spectacle de la mer et de ses merveilles un « divertissement » supérieur : dans *Un roi sans divertissement*, inversement, M. V. néglige de se livrer à son passe-temps favori quand l'éclat de Noël lui procure « un divertissement suffisant » (III, 486) qui le dispense de jouer lui-même au monstre.

composant malgré tout (puisqu'on ne peut pas y échapper) le "portrait de l'artiste par lui-même", mais cette fois en négatif » (III, 1278). Il ajoute : « [...] exprimer quoi que ce soit se fait de deux façons : en décrivant l'objet, c'est le positif, ou bien en décrivant tout, sauf l'objet, et il apparaît dans ce qui manque, c'est le négatif » (*ibid.*). Par quel moyen *négatif* Giono s'exprime-t-il lui-même dans *Fragments d'un paradis*? Par quel *manque*? De l'écrivain Giono, l'« écrivain » Guinard (III, 897) est un relais somme toute « positif » ; mais il possède en propre, précisément, cela même dont le récit prive l'animal qui fait « l'objet » de la description la plus étendue. Que manque-t-il en effet, dans ce portrait si complet du monstre, sinon l'attribut le plus original du calmar – l'encre? Giono évoquera ailleurs, dans *Noé*, les « poches à sépia » du calmar (III, 710) ; mais il n'y en a pas de trace dans le chapitre VII de *Fragments d'un paradis* : le blanc du sperme se substitue à l'encre noire, la « matière gluante » (III, 979) de l'amour à l'arme défensive bien connue. Jules Verne, dans *Vingt mille lieues sous les mers*, ne pouvait méconnaître ce « liquide noirâtre » dans un combat où jaillissaient des « flots de sang et d'encre noire³⁹ ». Giono le remplace par le « liquide poisson et blanchâtre » (III, 978) qui fait apparaître, « en positif », la puissance vitale de la nature féconde, et, « en négatif », l'instrument matériel de l'écrivain. Étymologiquement, *calamar* signifie *écritoire*. L'animal fantastique représente donc, en creux, l'écrivain qui s'interroge sur sa propre écriture, au moment où, précisément, il remplace l'*encre* par la *parole*, les traces noires de l'écriture manuscrite par la fécondité naturelle de la voix.

L'encre et les livres

Or la parole pure, comme la pure Nature, est un leurre : en 1944, la relation de l'homme et de l'univers ne peut faire l'économie des signes écrits. La simple *présence* au monde ne peut être féconde sans le travail esthétique de la *représentation*. Dans *Fragments d'un paradis*, Giono mène à son terme logique l'obéissance aux lois non écrites de la totalité cosmique telles qu'elles étaient définies dans *Le Poids du ciel* : le recours au merveilleux totalisant coïncide avec l'ascèse de l'écrivain se privant de l'acte d'écrire ; le calmar géant exprime et cette cosmologie et cet autoportrait. Mais à tout moment le récit réintroduit l'exigence du signe et de l'encre, seuls capables de combler le vide et le blanc sur lesquels débouche inéluctablement l'abandon à l'univers des métamorphoses infinies. Et l'auteur ne s'est pas privé de lectures abondantes pour puiser dans

39 Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, *op. cit.*, p. 590.

toutes sortes d'écrits les sources de son récit parlé⁴⁰. Noël Guinard, « négatif » du calmar, possède ce qui manque au monstre : au passage de la raie géante, il réagit par le « signe » d'une croix dessinée « à l'encre » sur un coin d'étoffe (III, 887).

Que devient alors la dualité des « système[s] de référence » (VII, 381) qui ordonnait la rêverie et la réflexion dans *Le Poids du ciel*? Face à la pauvreté d'âme du monde moderne, *Fragments d'un paradis* montre qu'on ne peut plus guère prétendre au succès d'une condition cosmique de l'homme restaurée dans sa plénitude. Maintenant, cet autre « système de référence » vers lequel se tourne l'esprit du romancier doit intégrer le champ des formes esthétiques et des créations humaines. Ici encore, Noël Guinard nous met sur la voie : car le « pas de promenade » (III, 941) qu'il adopte tranquillement lors de son ascension, c'est très exactement celui de M. V. que Frédéric II suit sur l'Archat, dans *Un roi* : « [...] l'homme descendait paisiblement, d'un tel pas de promenade (qui frappe tellement les gens d'ici pour lesquels ce pas signifie contentement, richesse, préfet, patron, millionnaire) que Frédéric II était obligé de se souvenir de tout le chemin [...] » (III, 493). Or ce pas de M. V., la logique de son contentement, s'expliquent par l'ordre de référence auquel appartiennent les actes qu'il commet, et que le texte définit dix pages plus haut comme cet « autre système de référence », différent de « la connaissance économique du monde », « dans lequel Abraham et Isaac se déplacent logiquement, l'un suivant l'autre, vers les montagnes du pays de Moria ; dans lequel les couteaux d'obsidienne des prêtres de Quetzalcoatl s'enfoncent logiquement dans des cœurs choisis » (III, 480-481). Où l'on retrouve le serpent à plumes, non plus comme expression du cosmos, mais comme production esthétique, puisque c'est la « beauté » (III, 481) qui sert ici de critère au passage d'un système de référence à l'autre.

Quand le couple antithétique réapparaît dans *Noé*, l'opposition *lois écrites/lois non écrites* issue du *Poids du ciel* est implicitement reprise puisque un exemple de Giono porte sur Créon – « qui a la loi » (III, 620) – et Antigone – qui fait ce qui lui semble « naturel » (III, 621) –. L'autre exemple, *Hamlet*, rappelle par ailleurs les rêves « shakespearien[s] » (VII, 362) que *Le Poids du ciel* opposait à la civilisation rationaliste. Mais Giono insiste bien davantage, à présent, sur l'acte créateur qui consiste à « faire une tragédie » (III, 621) : la « démesure » de ce « système de références différent de celui dans lequel nous avons l'ensemble de nos propres mesures » (III, 620) est celle de l'univers tragique des êtres

40 Il a même reproduit à la lettre des passages entiers de certains ouvrages, notamment *Le Français au pôle sud* de Jean-Baptiste Charcot, comme l'a établi Pierre Escudé dans sa postface de l'édition Corti de ce livre (2006), et le *Voyage de la corvette « l'Astrolabe »* de Dumont d'Urville, comme l'a démontré Delphine-Marie Morel-Maréchal dans son mémoire de Master 2, *Poétique du fragmentaire : l'hétérogénéité textuelle dans « Fragments d'un paradis » de Jean Giono* (université Paris-Sorbonne, 2011, sous ma direction).

exceptionnels chantés par les poètes, non de la nature cosmique dans sa force primitive. L'acte d'écrire reprend tout son sens quand il assume cette nouvelle orientation : « C'est un peu pour ça que je me suis décidé à écrire ce que j'écris. » (III, 621). L'œuvre écrite ainsi comprise n'a rien de commun avec les papiers encombrants du monde moderne : elle a pour tâche, prenant acte de la démesure inhumaine du monde naturel, de représenter une démesure équivalente qui rende le monde habitable.

Mission bien ambitieuse, à laquelle ne saurait répondre le seul Noël Guinard. Si le poète est défini métaphoriquement, dès *Triomphe de la vie*, comme un « magasin de merveilles » (VII, 680), le « magasin » du « magasinier » Guinard (III, 886), bien concret celui-là, est dans ce domaine parfaitement vide : aucune réserve de prodiges, pas plus dans l'esprit que dans la soute de l'« écrivain » ; pour lui, les comptes austères tiennent lieu de merveilles. Il lui arrive pourtant de lire. En témoigne la scène, rapportée par le capitaine, où il est penché sur un fascicule des *Instructions nautiques*, qu'il juge « très poétique », et affirme trouver dans ses livres « tout le nécessaire en interligne » (III, 916). Art de lire intéressant, d'une part en ce qu'il souligne la place des livres dans ce voyage maritime, d'autre part en raison de l'importance qu'il accorde au pouvoir de l'imagination. Car ce voyage, qui répond initialement au projet de rompre avec le monde des hommes pour aller à la rencontre de la nature vierge, est jalonné de traces culturelles, autant dans les occupations des personnages (le capitaine passe son temps à écrire et à lire) ou dans leurs trouvailles (*Don Quichotte* et le *Paradise lost* dans une cabane de Tristan) que dans l'horizon littéraire, bien sûr, d'un romancier qui recourt ici à une vaste bibliothèque : le rôle des livres, balises du voyage maritime, rend utopique le retour à l'Homme primordial que semble parfois esquisser la reprise d'un schéma initiatique et montre l'impossibilité pour Giono, en 1944, de rompre les amarres du monde de la culture, qui va au contraire pénétrer massivement l'œuvre d'après-guerre.

Et savoir lire « en interligne », être capable de reconstituer les signes absents à partir des signes présents, c'est par ailleurs le propre de l'imagination : si l'autre fragment de la vérité ne peut surgir d'un futur aléatoire ou d'une réalité vide, on peut du moins le produire dans le présent du travail imaginaire. Alors, le Paradis reconstitué peut offrir un visage satisfaisant, et les animaux fantastiques de ce nouveau monde, pures inventions cette fois, colorer l'existence sans risquer de l'anéantir. À partir d'une empreinte de bœuf, Larreguy a pu ainsi inventer un monstre énorme : s'inspirant de « fragments », il vit une « forme extraordinaire » (III, 905). Animal purement imaginaire mais « beau » (III, 906), suffisant pour apporter cette jouissance qui relève du « système de référence » de la démesure esthétique. « Joli cadeau », également, ce calmar dont on imagine la « figure totale » avant de l'avoir vu, à partir d'un « tronçon de tentacule »

long de trois mètres (III, 962). Même s'ils ont espéré davantage de la *réalité* fantastique, le capitaine et Larreguy le savent donc bien : quand l'univers naturel ne communique pas le tronçon manquant de la vérité, le plus simple est de le créer soi-même. On aboutit alors à cette vérité propre de l'imaginaire qui fonde l'œuvre d'art, pour peu qu'elle se mette à l'écoute de ces « hommes moins civilisés que nous » qui s'étaient constitué « *des sortes de garde-manger de monstres* » (III, 963).

Le monstrueux dans « le portatif »

102 Noël Guinard ajoute à l'enseignement du capitaine et du calmar une leçon complémentaire, mais sa solution est elle-même partielle : choisissant une démesure monstrueuse qui refuse toute mobilité, il ne peut reprendre à son compte la richesse dynamique du monde vivant et se fige dans la solitude stérile de ses calculs ténébreux. Comment concilier l'ouverture sur la totalité cosmique et le travail imaginaire de la représentation ? Le dernier chapitre de *Fragments d'un paradis* livre d'ultimes fragments de réponse. N'en attendons pas plus : l'aporie de ce chapitre interdit de prétendre encore à la plénitude d'une vérité englobante. Baléchat le confirme, qui se pose un problème sans fin, dont il n'a pas encore « commencé la solution » (III, 1004). Les découvertes qu'il fait alimentent l'interrogation au lieu de la résoudre : « Il y a constamment des choses nouvelles qui modifient et aggravent le sens de l'interrogation qui lui a été posée. » Les animaux fantastiques n'ont rien changé en profondeur : « Après coup, il ne revient jamais sur ce qui s'est passé, ni pour en tirer de déductions, ni pour se réjouir, ni pour déplorer. Il continue, immobile et muet, à suspecter gravement la nature » (III, 1005). À son image, l'œuvre ne cherche plus à affirmer ni à convaincre, mais déplace la question : puisque la divine vérité est insaisissable, c'est à l'homme de construire un monde à sa taille.

Un autre membre de l'équipage, Paumolle, répond à cet objectif. D'abord, il est celui qui met en œuvre, pour résister aux *manques* qui menacent l'existence quotidienne, les remèdes de la *représentation*. Au manque de présence féminine, il réagit par des images de « femmes de toutes les catégories » (III, 991), clouées sur les parois de bois qui ferment sa couchette ; au risque d'ennui lié au sentiment de vacuité, il répond par d'autres images représentant des « chasses à courre » – et l'on sait que la chasse constitue un divertissement de qualité, *Un roi* le confirmera. L'usage des reproductions découpées dans les journaux illustrés, pour trivial qu'il soit, permet de conjurer le manque d'être : elles se substituent à l'objet absent du désir.

Paumolle sait en outre réduire l'attrance de l'abîme à ses propres possibilités, en cherchant à se procurer, à cheval sur la grande vergue, une « fulgurante sensation de commencement de mort » (III, 1011) : la pratique volontaire du

vertige est ce jeu monstrueux qui procure « une chance d'être » en remettant tout en question, Giono s'en souviendra dans une nouvelle de *Faust au village*, « Monologue » (V, 191). Enfin et surtout, Paumolle reproduit en miniature, à l'échelle humaine de son corps tatoué, ce monstrueux totalisant que le chapitre précédent réservait encore au monde extérieur l'homme :

Sur le bras droit c'est un serpent qui d'abord fait trois tours à son poignet puis enlaçant son bras vient mordre le creux de son coude. [...] Le cœur lui-même est enveloppé d'un faisceau de feuilles [...]. Au-dessus de cette forêt s'élèvent quatre ou cinq oiseaux très bellement travaillés en encre de diverses couleurs [...]. Du côté gauche, l'artiste a repris son rêve des oiseaux et, depuis les poignets jusqu'à l'épaule, Paumolle a le bras couvert d'oiseaux fantastiques, moitié oiseaux, moitié arbres volants (III, 990).

Voilà revenu le merveilleux totalisant du serpent à plumes. Avec, cette fois, ce qui manquait au calmar : le pouvoir propre à l'encre, qui définit les limites du fantastique naturel et la nécessité du travail artistique. Mise en abyme de ce monde animal et monstrueux que l'équipage de *L'Indien* a découvert, tout au long du voyage, dans sa richesse polymorphe, le serpent-oiseau à « carapace de tortue » (III, 973 et 990) reproduit sur Paumolle le bien nommé confirme *a posteriori* les faiblesses et les dangers d'un contact direct avec les forces mouvantes du Chaos primordial. La représentation du fantastique animal rend accessible à l'individu le dynamisme de l'univers vivant sans risque de noyade dans le Tout. Mais ce recentrage sur un monstrueux installé dans « le portatif », comme dit Giono dans *Noé* (III, 681), tout en indiquant la voie d'une création littéraire attachée à produire une démesure équivalant à celle de l'univers, oriente vers un mode d'emploi plus modeste et plus humoristique de l'animal fantastique. Il ne s'agit plus de voir en lui l'ange annonciateur d'une condition cosmique retrouvée, mais une source de divertissements savoureux. Pourquoi ces « beaux oiseaux tatoués » ? « Eh bien, dit Paumolle, des jeux d'oiseaux pour se distraire » (III, 995). Voilà du monstrueux intimement lié aux désirs humains. Aussi la dernière phrase du récit vient-elle consacrer un déplacement de son centre d'intérêt : « C'est pourquoi tous les hommes du navire s'empressent de se découvrir une âme » (III, 1015).

Ce propos peut paraître ironique après un développement suggérant une perte irrémédiable⁴¹. Dans la « dérive plantée » (III, 1007) qui engluie le navire et supprime toute direction donnant le sentiment d'exister, « il est question de *la*

41 Voir Robert Ricatte, « Les vides du récit et les richesses du vide », *Études littéraires*, vol. 15, n° 3, décembre 1982, p. 296 : « [...] la seule voie de salut, c'est au contraire d'abolir son âme pour consentir au Paradis de l'*inanimé*. » Le vide du récit peut seul convenir « à une indicible perte de soi ».

chose la plus terrifiante à imaginer pour un homme : c'est d'être inanimé » (III, 1015). Le spectacle fascinant des bêtes de l'abîme ne propose une jouissance illimitée que pour engloutir dans l'illimité. Quelle place reste-t-il à l'âme ? Le contenu du dernier chapitre laisse de ce côté l'avenir ouvert : on y assiste à un retour en force des indications psychologiques ; on y voit l'homme tourner la page des merveilles du dehors pour se regarder lui-même, s'interroger sur les moyens de se divertir ; on y voit le capitaine revenir à la lecture et Paumolle lui-même devenir locuteur : celui qui reproduit symboliquement l'animal fantastique prend le dernier la parole pour s'efforcer, malgré la menace de l'Être anonyme⁴², de définir l'existence comme une route orientée. En dépit des menaces du vide, l'art a donc le dernier mot. S'il n'a plus rien à attendre du monde naturel, l'homme n'a cependant pas fini de découvrir toutes les ressources de sa psyché : la phrase finale appelle une suite, que fourniront les *Chroniques* et leur univers d'amateurs d'âmes⁴³. *Fragments d'un paradis* assure le passage d'une « manière » à l'autre parce que ce récit contient en lui-même, à travers les métamorphoses de l'animal fantastique, l'infléchissement thématique qui conduit à l'intériorisation de la monstruosité. Après que la démesure du monde naturel, qui dominait dans les œuvres d'avant-guerre, a culminé dans un spectacle rassemblant la totalité de ses composantes, les noces du calmar géant et des oiseaux, le romancier peut se remettre à son écritoire pour s'engager dans l'exploration de cet autre « système de référence » dans lequel la production imaginaire et esthétique prend pour objet les abîmes de la passion.

D'une poétique à l'autre

« Il faudrait que *Fragments* soit un adieu à la poétique, au lyrisme, au “mensonge” sans lequel il n'y a pas d'art, je veux dire au subjectif » (VIII, 313⁴⁴) : au moment où il conçoit ce roman, Giono l'associe à l'affirmation ultime d'une esthétique condamnée par le triomphe des « temps communistes » (VIII, 314). Le « poème » des merveilles de la mer se présente comme le dernier sursaut des ressources subjectives de la rêverie, alors que les lendemains de la guerre promettent la victoire de la rationalité objective dont *Le Poids du ciel* dénonçait les dangers. Dans l'essai de 1938, « la poétique » prenait le sens de cette célébration de l'individu proche de la vraie vie. Déjà, à l'époque, il arrive qu'on

42 Ce qui provoque l'impression de néant, c'est en fait l'exister sans sujet, l'il y a impersonnel. Sur cette problématique développée par Emmanuel Levinas, voir plus haut le chapitre 1 : « Au commencement était la chose », p. 31.

43 La suite proprement dite qu'a imaginée un moment Giono aurait été une « contrepartie humoristique » de la première partie et aurait comporté des « anges ridicules » (carnet, cité par Henri Godard, Notice de *Fragments d'un paradis* [III, 1546-1547]) – preuve supplémentaire que le sérieux d'une cosmologie fantastique n'opère plus désormais.

44 *Journal de l'Occupation*, 20 septembre 1943.

attache « un sens péjoratif à la poétique, un sens qui signifierait à la fois inutilité et niaise enfance, et chaque fois qu'on parle d'existence naturelle on insiste pour en montrer le sens poétique » (VII, 515). Giono revendique cette « poétique » contre l'utilitarisme de la « technique moderne ». En 1944, le choix d'une telle « poétique » atteint son point limite dans l'avant-dernier chapitre de *Fragments d'un paradis* : le paroxysme du fantastique est aussi le *point blanc* où l'œuvre, confrontée au chaos informel de l'origine, bascule vers une inspiration nouvelle. Non que l'enchantement soit pour toujours banni de l'œuvre de Giono ; mais il ne peut plus jaillir aussi naïvement du face-à-face de l'homme pur et du monde. La « poétique » au sens ancien lance ses derniers feux au moment où s'affirme la naissance d'une nouvelle poétique – au sens plus habituel du mot –, une poétique plus dépouillée, plus lacunaire, éloignée du lyrisme cosmique autant que du parti-pris idéologique.

Si l'animal fantastique suscite une initiation, c'est donc celle du romancier lui-même, qui meurt à son ancien pacifisme, à sa rêverie paysanne, au système de référence univoque d'une plénitude cosmique sacralisée, pour naître à une quête plus fragile du bonheur personnel, à la conscience inquiète d'un art à la mesure d'une existence sans évidences, au nouveau système de référence de l'ambiguïté tragique. Giono vit le sort de Jonas, mais à l'envers. Le prophète d'avant-guerre a été englouti par les « temps dévorants » (VII, 483) : la prison a été pour lui le ventre du poisson⁴⁵. L'épreuve de l'enfermement, le dépouillement de l'écrivain qui a été « privé de lecture » malgré lui (III, 719), ont entraîné une mise en question des modalités et des finalités de l'écriture. Quand Giono retrouve le chemin qui « délivre des enlacements de l'enfer » (VII, 681), c'est pour naître à une poétique acquise à « la sagesse de l'incertitude⁴⁶ ». Du *Poids du ciel* à *Fragments d'un paradis*, les métamorphoses de l'animal fantastique accompagnent ces métamorphoses du poète, avalé par le monstre de la guerre au point de perdre toute prétention prophétique et de renaître, à l'inverse de Jonas, comme un individu qui compose un monde à sa propre mesure.

Parent de Léviathan et de Quetzalcoatl, l'animal monstrueux exprime dans *Le Poids du ciel* l'espoir d'un accord entre l'homme et l'univers, puis, dans *Fragments d'un paradis*, le Tout panique en tant que puissance merveilleuse mais terrifiante, sans communion possible sinon dans l'anéantissement du moi ; enfin, surtout dans le chapitre « Pluie », le pouvoir de la création artistique, qui reprend ses droits comme liberté de l'imaginaire, remède du divertissement opposé aux risques du néant. Par ces transformations, Giono

45 Sur d'autres manifestations du mythe de Jonas chez Giono, voir plus haut le chapitre 2, « La boue et le blé », p. 54-55.

46 Sagesse propre au roman, qui est par excellence langage de la relativité et de l'ambiguïté, selon Milan Kundera (*L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 21).

indique son propre cheminement : les avatars du monstre marin ouvrent la perspective des « monstruosités psychologiques » (III, 670) à venir. De la mer Noire à l'Atlantique, le voyage qui mène à la rencontre des animaux fantastiques conduit au cœur de l'œuvre. Aussi le face-à-face avec le calmar monstrueux apparaît-il comme cette *expérience originelle* par laquelle l'œuvre sans écriture, approchant la « profondeur vide du désœuvrement », se ressource au « souci de son essence⁴⁷ ».

47 Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1988, p. 51.

BESTIAIRES

... Et, le vuide tout au tour, il le remplit de crotesses, qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la variété et estrangeté.

Montaigne, *Essais*, livre I, chapitre XXVIII

ANIMALITÉS

À cette heure de la matinée, coulent là-dedans les égoïsmes tout frais émoulus de leur sommeil, les jalousies réveillées depuis deux heures à peine, les délectations moroses qui reprennent du poil de la bête pour le fumer avec leur tabac. Des haines de ronds-de-cuir, que l'habitude de la station assise lovait à l'aise dans des foies hypertrophiés, se réveillent et frétilent maintenant que les jambes qui se rendent au bureau malaxent les bas-ventres, et je vois des yeux d'où pointent des têtes de couleuvres et de lézards, des bouches de salamandres et de chauves-souris, des langues de sauterelles qui lèchent des mandibules de perruches (III, 815-816).

Il suffit ainsi au narrateur de *Noé* de promener sur la foule de la Canebière son regard d'expert pour dévoiler, sous l'apparence sociale, l'animalité ordinaire. L'arche de Giono, dans cette « chronique » protéiforme de 1947, ne contient pas d'autres bêtes que celles des passions très humaines qui déshumanisent les visages : on est loin de l'innocence biblique. Comment ignorer pourtant l'intérêt que l'auteur du *Chant du monde* (1934) et de *Que ma joie demeure* (1935) accordait à la richesse d'une vie animale associée aux rythmes d'une nature harmonieuse ? Le bestiaire gionien connaît une histoire : avant d'habiter la société des hommes et d'en symboliser les vices, il a proliféré dans les territoires sauvages d'un « Sud imaginaire¹ », quand l'être *animal* était synonyme d'*animé*, vivant, vrai.

Or, au-delà de l'opposition habituelle mais insuffisante entre les deux « manières » de Giono, il existe un texte moins connu qui permet d'interroger

1 Selon la formule par laquelle Giono définira en 1962 la géographie de ses romans d'avant-guerre (Préface aux « Chroniques romanesques » [III, 1277]).

cette représentation évolutive de l'animalité : le *Bestiaire* précisément, composé de 1956 à 1965 mais diffusé depuis 1991 seulement dans une édition accessible². Que désigne ce titre? Dix-neuf textes, dix-neuf portraits d'animaux – construits sous une forme très libre – dont le sommaire propose, dans l'édition Ramsay de 1991, l'énumération prometteuse qu'il faut reproduire ici : « Le grain de tabac », « La bête du Gévaudan », « Le poisson », « La cantharide », « La bestiasse », « Le cheval de paille », « L'ours », « Le serpent », « La salamandre », « Le tigre », « Les engoulevants de Vérone », « L'araignée », « Le cheval-bistrot », « The bear », « L'émeraudine », « La pouffiasse », « Le minus », « Le verrat-maquereau », « L'oiseau-bleu ». La sage verticalité de la table des matières masque mal les incohérences d'un regroupement aussi hétérogène. Quoi de commun entre des espèces reconnues (l'ours, le tigre) et des inventions plaisantes (cheval-bistrot, verrat-maquereau)? Pourquoi ajouter au mot français sa traduction anglaise (the bear)? Quoi d'« animal » dans le grain de tabac, la pouffiasse ou le minus? L'imagination et l'humour de Giono se donnent ici libre cours, mêlent chimère et réalité, simulent la démarche du zoologiste pour entraîner dans un monde insolite qui ressemble plus à la Grande Garabagne de Michaux qu'à la Provence natale. Henri Godard, dans la présentation qu'il donne de ce *Bestiaire*, constate que Giono s'y engage « sur le terrain de la plus parfaite fantaisie » au point de mettre en cause l'ordre même du langage dans sa parodie du discours savant et dans son usage détourné des proverbes et locutions populaires³. Si la visée traditionnelle du bestiaire est de conjurer la menace de l'animalité par le travail esthétique de la figuration ou de la fabulation, d'assigner à la bête sa place dans l'espace des formes ou dans l'ordre d'une morale, il n'est pas certain que la série animale inventée ici par Giono s'inscrive dans cette logique rassurante.

En outre, la présence de multiples citations, réelles ou fictives, publiées à la suite de chacun des douze premiers textes en guise de *marginalia*, accentue l'impression d'hétérogénéité en donnant à l'ensemble du volume un aspect hybride : quelle relation unit ces citations disparates aux « animaux » qui les précèdent, les *mots* de la marge aux *bêtes* du centre, la *culture* en éclats de l'érudition créatrice à la *nature* très spéciale de ce bestiaire personnel? « Il y a de quoi, écrit encore Henri Godard, être pris de vertige à se demander quel sens caché unit les extraits les uns aux autres, et, au niveau supérieur, leur ensemble

2 Jean Giono, *Le Bestiaire*, édition établie et préfacée par Henri Godard, Paris, Ramsay, 1991. La préface indique les étapes successives de la composition et de la publication de ces différents textes (p. 9-10). Une édition plus complète et plus précise de ce texte a ensuite été donnée dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (*Bestiaire*, texte établi, présenté et annoté par Pierre Citron et Laurent Fourcaut, dans *Journal, poèmes, essais*, 1995). C'est à cette dernière édition que renvoient nos citations de *Bestiaire*.

3 Préface au *Bestiaire*, Ramsay, 1991, p. 12-13.

aux portraits qu'ils accompagnent⁴. » À ce problème de l'organisation interne du *Bestiaire*, on peut tenter de répondre en examinant les relations externes qui le relie à d'autres œuvres de Giono, pour la plupart antérieures : un rapide parcours diachronique permet alors de repérer, au-delà d'une animalité *utopique* surtout représentée dans les romans d'avant-guerre, la genèse et les métamorphoses d'une animalité *hétérotopique* qui s'épanouira dans *Bestiaire* – jusque dans les désordres du discours.

FIGURES DE PAN

Une animalité utopique ? Entendons-nous : le modèle animal que développent les fictions romanesques des années trente, de la Trilogie de Pan (*Colline, Regain, Un de Baumugnes*) à *Batailles dans la montagne*, n'offre pas à l'homme socialisé la solution d'une réconciliation facile avec la Nature ; mais il se construit sur fond de cohérence cosmique, en référence au pôle idéalisé de la Vie pure, du Monde originel. La composante animale de l'homme est alors la force qui préserve en lui la vitalité de cette source première. La sauvagerie peut donc assurément être bénéfique : les gens de Baumugnes « étaient redevenus sauvages avec la pureté et la simplicité des bêtes » (I, 309), animalité heureuse d'une liberté conquise hors de l'espace social ; Antonio jouant nu avec le congre dans le fleuve du *Chant du monde* se ressourc aux forces vives de l'élémentaire, s'identifiant à la bête qui « l'accompagn[e] » sous l'eau (II, 212-213) ; les oiseaux, le cerf et les biches de *Que ma joie demeure* figurent l'espoir d'une humanité re-naturée. Mais la fusion avec l'Ordre naturel paraît le plus souvent impossible ou dangereuse, soit que l'animalité rêvée soit condamnée par les obstacles de la réalité humaine, soit que la bestialité s'accomplisse dans la violence ou la régression destructrice.

« Entre la bête et l'homme », peut-on lire dans *Le Serpent d'étoiles*, il y aura toujours une « grande barrière » (VII, 134). Si l'individu peut ressentir une peur *panique* devant l'étrangeté du monde, c'est qu'il est séparé du Tout qui l'exclut : cette conscience d'une scission inéluctable explique l'angoisse de l'homme fini devant les mouvements de la vie animale, mais aussi l'échec des tentatives de communication. Dans un récit de *Solitude de la pitié*, « La grande barrière » précisément, le narrateur décrit la réaction d'une hase blessée qu'il voudrait soigner. Pour l'animal que l'homme croit secourir, le monstre c'est l'homme, quelles que soient ses intentions : « Ce n'était pas apaisement ce que j'avais porté là, près de cette agonie, mais terreur [...]. J'étais l'homme et j'avais tué tout espoir. La bête mourait de peur sous ma pitié incomprise ; ma main qui caressait était plus cruelle que le bec du freux » (I, 523). Humain, trop humain :

4 *Ibid.*, p. 15.

la cruauté vient ici de l'exil – non du réveil – de l'animalité. Inversement, quand l'être humain s'avère capable de franchir durablement cette « barrière » pour vivre en symbiose avec la sauvagerie de la nature, c'est lui qui devient monstrueux, s'affranchissant de son humanité. Dans *Colline*, le personnage de Gagou, proche de la terre et de ses mystères, ressemble à un être bestial : la nuit, « la lune fait de Gagou un être étrange. [...] Ses grands bras pendent jusqu'au sol comme deux pattes. Ainsi, il est doublé d'un monstrueux quadrupède d'ombre qui bondit à ses côtés » (I, 166). Dans *Que ma joie demeure*, c'est Zulma qui paraît communier avec la terre recouverte d'herbes sauvages : aux yeux de Marthe effrayée par « le monde insoumis », par une nature qui « se démesur[e] » et « échapp[e] à la mesure de l'homme » (II, 672), Zulma présente « elle aussi un corps monstrueux » (II, 673). Fusion, de l'autre côté de la « barrière », entre l'être humain et la nature vierge ; mais le premier, en s'animalisant, perd son humanité : c'est Zulma, l'idiote, qui « va chercher les choses très loin, là où nous autres nous n'irions pas » (II, 677).

110

Lorsque c'est l'ordre animal oublié qui viole la « barrière » et s'introduit de force dans l'ordre humain, la fusion tourne à la catastrophe, l'animalité devient puissance de dissolution. Giono raconte dans *Prélude de Pan (Solitude de la pitié)* comment un étrange protecteur des bêtes, qui « parle le langage des colombes » (I, 449), prend la défense d'un oiseau estropié, victime de la brutalité humaine, et provoque une danse folle qui entraîne des noces contre nature dans le « mélange » (I, 451) général des hommes et des bêtes. La bestialité est vécue comme « l'abomination des abominations » (I, 454), mais la vengeance de Pan, légitime défense de la Vie outragée, ne fait en somme que rappeler les exigences de l'ordre naturel que trahit l'humanité. Bénéfique ou maléfique, l'animalité rappelle cette Nécessité dont l'ordre de grandeur nous échappe ; admirable ou effrayante, la vie animale reste le modèle de la vie cosmique dans son renouvellement incessant. Selon cette logique, la cruauté est naturelle : l'écoulement et la consommation du sang sont les lois du vivant⁵. Giono parlera ainsi, dans *Promenade de la mort et départ de l'oiseau bagué le 4 septembre 1939 (L'Eau vive)*, de la « suavité » avec laquelle « le furet boit à la veine jugulaire du lapin » (III, 345). Quand l'homme à son tour s'abandonne à l'instinct, comme Panturle qui dans *Regain* jouit de « patouiller » dans le sang et les tripes du renard éventré (I, 369), il ne fait donc que se conformer à des principes très *naturels*. Mais si l'animalité reste compréhensible, jusque dans ces manifestations qui peuvent choquer la morale humaine, en fonction d'une cosmologie cohérente, on conçoit qu'elle puisse être ressentie comme ambivalente, incertaine ou

5 Comme l'a montré Jean Pierrot (« La cruauté dans l'œuvre de Giono », dans *Giono aujourd'hui*, Aix-en-Provence, Édisud, 1982, p. 203 sq.).

inquiétante par les personnages qui sont confrontés à ses effets. Que s'effrite et se fissure, à l'épreuve de la Seconde Guerre mondiale, ce système d'interprétation totalisante, et les dangers de la « barrière » et de la cruauté s'imposeront comme une épreuve tragique. De manifestation privilégiée du Sens, l'animalité risque alors de s'inverser en menace du non-sens.

MÉTAMORPHOSES

Avant 1940, l'Utopie animale s'incarne encore dans la figure du Poète, capable et de mourir à l'individualité de son moi humain pour s'ouvrir à la vie du Monde, et d'exprimer par la parole cette expérience heureuse d'initié. « Mélé au magma panique » d'après la préface des *Vraies Richesses* (VII, 150), « mélangé d'arbres, de bêtes et d'éléments » (*ibid.*), l'artiste vit le *mélange*, parvient à concilier vie animale et langage humain. Cependant, les textes contemporains de la montée des périls expriment surtout cette dualité comme une contradiction insoluble. Déchiré entre l'humanité « technique » du monde moderne et les lois de son corps « biologique », l'homme ne semble pouvoir échapper à cette « monstrueuse dualité » (VII, 518), selon *Le Poids du ciel* (1938), qu'en oubliant totalement l'ordre de la chair, de la vie animale, de la nature, pour se soumettre à la nouvelle naissance, purement « logique », requise par la civilisation industrielle. Quand au contraire l'homme moderne, en la personne d'un capitaine de navire soviétique, succombe au pouvoir magique de la vie animale devant le spectacle d'une raie extraordinaire qui incarne la « divine vérité » de la Nature (VII, 359 et suiv.), il perd sa « parole d'homme » et ne peut que tousser, redevenu *infans* (VII, 367-368)⁶. Métamorphose sans doute heureuse dans le second cas, malgré l'aphasie passagère, mais dont l'exception même confirme le sort commun d'une dualité malheureuse.

La même année 1938, Giono commence *Deux cavaliers de l'orage*, roman qui ne sera publié qu'à l'époque du *Bestiaire* (1965). Une tension identique entre animalité et humanité régit le déroulement de l'histoire qui mène les deux frères Jason d'une affection passionnée à des combats fratricides. Marceau, l'aîné, reconnaît dans l'homme deux forces opposées : « Il y a la tête et le corps. » (VI, 93). La première engendre le désir de « dominer », donc la violence, « le plaisir de démolir et de renverser », « le plaisir de tuer » (*ibid.*) ; le second est au contraire source d'« amitié », inspire une sagesse naturelle. Si le personnage s'apparente au Minotaure de la mythologie⁷, c'est en inversant les deux composantes de l'hybride : la part animale de l'être serait principe de paix, la « cervelle » trop

6 Voir le chapitre précédent, « Monstres marins », p. 90.

7 Voir le chapitre 7, « Avatars du Minotaure », p. 151 sq.

humaine facteur de violence. Marceau pourtant aura beau réduire le rôle de la « tête » – par exemple en la rentrant dans ses « énormes épaules », comme pour mieux s’animaliser en ne laissant voir que ses « cheveux de sanglier gris » (VI, 34) –, il ne pourra résoudre la contradiction et empêcher le désir de domination de se communiquer à sa masse physique : la violence qui se libère dans les *corps à corps* de la dernière partie du roman ne vient pas de la seule psyché, mais de l’interférence de la force charnelle et du désir humain. Ainsi, la fiction assigne à l’animalité une place plus ambiguë et plus complexe que l’essai : *Le Poids du ciel* décrit dans la métamorphose du technicien soviétique les effets magiques d’un modèle animal encore idéalisé ; *Deux cavaliers de l’orage* annonce dans la tragédie de la Force les conséquences destructrices d’un attrait *naturel* du sang versé. N’est-il pas significatif que Giono ait envisagé en 1939 de supprimer ce que dit précisément Marceau, peu après ses remarques sur la dualité essentielle de l’humain, à propos du « théâtre du sang » (VI, 96) ? Robert Ricatte a remarqué qu’il y avait là « l’émergence d’une vérité profonde [que le romancier] n’est pas encore prêt à prendre en compte » à cette date⁸. Il lui aurait fallu reconnaître en effet dans l’instinct primitif autre chose qu’un besoin de communion cosmique salvatrice, admettre que la Nature n’est pas innocente des tragédies sociales, repérer au cœur de l’homme un *vide* qui appelle de dangereuses transgressions : irréductibilité de la violence difficilement acceptable pour celui qui se veut encore un pacifiste convaincu.

Autour de 1940, la dichotomie animalité/civilisation est remise en cause quand l’irruption évidente de la bestialité dans l’histoire conduit à rapprocher cruauté *naturelle* et mal *social* : il n’y a plus de « barrière » au-delà de laquelle pourrait être préservé l’espace d’une animalité régénératrice. L’équipage de *Fragments d’un paradis* (composé en 1944) en fait l’expérience décisive : quittant le monde moderne en guerre parce qu’il importe de « n’être pas changé en bête » (III, 964), c’est-à-dire pour échapper à la déshumanisation d’une société coupée de la Vie, il ne découvre à l’issue du voyage parmi les merveilles et les monstres du « vrai monde » (III, 951) que la paralysie de l’inanimé et les vertiges du vide. Ces hommes croyaient rompre avec la *bêtise* humaine en se réconciliant avec l’*animalité* originelle ; ils se retrouvent au bout du compte en face de leur miroir : la mer vide et nue les renvoie à leur ennui et à leur insatisfaction. La conversion intérieure qui semblait en mesure de ressusciter la beauté de l’individu s’expose à la menace de l’indifférencié. L’animalité s’évade du *lieu* défini de la Nature pure pour rejoindre la cruauté ordinaire des conduites collectives.

⁸ Notice de *Deux cavaliers de l’orage* (VI, 886).

Dès lors, le champ est libre pour l'expansion d'une sauvagerie *hétérotopique* – non plus séparée du monde social mais disséminée dans l'humanité commune. N'importe qui est habité par cette banale bestialité, que réveille à l'occasion le spectacle du sang ou la violence d'une chasse. Telle était, dans *Deux cavaliers de l'orage*, l'attitude des femmes devant le sac ensanglanté que Marceau a jeté à leurs pieds : « Les voilà toutes les quatre penchées là-dessus comme des fouines avec leurs nez pointus. Allons mes chattes, allons mes chiennes, allons mes carnassières, halte-là et bas les pattes » (VI, 94). Tel est aussi, dans *Fragments d'un paradis*, l'état significatif, symptomatique d'une vérité générale, que provoque chez l'équipage la pêche d'un requin :

Il est difficile de peindre la joie, l'espèce d'ivresse qu'excitent toujours dans l'équipage ces sortes de captures. C'est réellement le ravissement du sauvage qui tient entre ses mains son plus cruel ennemi, et s'apprête à le dévorer. Ce spectacle donne une idée du surcroît de jouissance que le sentiment de la plus terrible des vengeances peut ajouter au simple appétit créé par la nature, dans l'animal comme dans l'homme, sous l'empire absolu des passions (III, 918).

Et l'on retrouve chez les chasseurs qui, dans *Un roi sans divertissement*, traquent le loup dans le fond de Chalamont, un même élan barbare : « On aurait été capable (peut-être) de déchirer un loup avec les dents » (III, 532) ; Langlois seul évite le « massacre » (III, 540) que n'aurait pas manqué de provoquer une ruée collective sur l'animal. Dans ces trois extraits, c'est la violence *sur* l'animal (le cheval tué par Marceau, les requins, le loup) qui dévoile en l'homme la violence animale, et qui l'exorcise en l'extériorisant : la victime émissaire joue son rôle en fixant sur elle la charge de cruauté latente.

Encore s'agit-il ici de moments exceptionnels. Plus généralement, tout groupe humain compose une ménagerie de bêtes fauves, pour qui sait lire dans les cœurs ou, comme le narrateur de *Noé*, observer les visages sur une photographie : « Je n'ai qu'à promener ma loupe, de visage en visage, et à regarder ce qu'il y a derrière ces visages pour visiter la plus extraordinaire des ménageries [...] » (III, 853) : les visages humains cachent des « fauves », qu'animent des « férociétés de l'époque des cavernes » (*ibid.*)⁹. Est-il besoin de préciser que le romancier de *Noé* « ne croi[t] pas » (disons plutôt qu'il ne croit *plus*) « au bon sauvage » (III, 661) ? Le zoo hante d'autres *Chroniques* : dans *Les Âmes fortes*, ce sont les « belles dames » de Châtillon qui forment une « ménagerie » de « bêtes fauves », de « tigres », de « serpents » (V, 340)... Et qu'y aura-t-il de commun entre les convulsions morales suscitées par les désastres du choléra et les passions du

9 Voir le chapitre 8, « Lire le visage », p. 166-167.

mouvement révolutionnaire milanais, dans les deux grands romans du Cycle du Hussard (*Le Hussard sur le toit* et *Le Bonheur fou*), sinon qu'elles mettent au jour, les unes et les autres, une férocité qu'aucune civilisation n'élimine ? La « foule déchaînée » est une « ménagerie de monstres », note Giono au détour d'un carnet¹⁰.

114 Ce pessimisme d'après-guerre est nourri notamment des lectures de Machiavel et de Hobbes. Pour Machiavel, dont Giono a préfacé les *Œuvres complètes* pour la Pléiade, il y a en politique deux manières d'agir, l'une par les lois (l'homme), l'autre par la force (la bête), et la seconde est une réalité qu'aucune morale ne doit occulter : on ne peut se passer de « cruauté », il ne s'agit que de savoir bien ou mal l'employer¹¹ ; aussi le Prince doit-il pour gouverner se faire « Centaure », « demi-bête et demi-homme », puisqu'il est nécessaire de « savoir bien pratiquer la bête et l'homme¹² ». Giono admet à la suite de Machiavel que « nous sommes restés tels que des bêtes au fond de nous-mêmes¹³ », de même qu'il ne peut que reprendre à son compte l'adage rendu célèbre par Hobbes – qui lui aussi voit dans la cruauté une composante très naturelle de l'homme social¹⁴ : *Homo homini lupus*. Le M. V. d'*Un roi sans divertissement* n'est-il pas la traduction littérale et littéraire de ce principe ? Car loin d'être un « monstre » (III, 485-486), un lycanthrope singulier – « cette histoire n'est pas l'histoire d'un homme qui buvait, suçait, ou mangeait le sang » : le romancier n'aurait pas pris la peine, on le sait, de raconter « un fait aussi banal » (III, 480) ! –, cet assassin séduit par l'image fascinante du sang frais sur la neige est « un homme comme les autres » (III, 486), ou encore, plus simplement, « un pauvre couillon » (III, 470). Loup très humain, en somme, comme son double, le loup de Chalamont, lui-même d'autant plus aisément anthropomorphisé – c'est un « monsieur » (III, 523) – que *Monsieur V.* se conduit comme une bête : les villageois reconnaissent avoir été « comme des moutons dans les claies pour M. V. » (III, 522). Entre l'homme et la bête se met en place un jeu de miroirs qui suggère la banalisation de la lycanthropie dans les « ménageries » sociales.

10 Cité par Robert Ricatte, Notice du *Bonheur fou* (IV, 1483).

11 Machiavel, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 316.

12 *Ibid.*, p. 341.

13 *Notes sur un Machiavel* (1955), rééditées dans *De Homère à Machiavel, Cahiers Giono*, n° 4, Paris, Gallimard, 1986, p. 215. Cette animalité est au fond tellement... humaine que la métaphore animale peut elle-même être contestée quand elle connote de la grandeur dans la bestialité : Frédéric le Grand disait-il qu'« il y a du tigre dans l'homme » ? Giono corrige : « Non, il y a bêtement de l'homme, dans l'homme. » Inutile de « faire appel au tigre » (*Autres notes sur Machiavel, ibid.*, p. 229). L'homme n'est pas animal : il est bêtement humain.

14 Par exemple dans son *Léviathan*, Paris, Sirey, coll. « Philosophies politiques », 1971, p. 55.

Mais il y a plus dans cette ressemblance que le rappel d'une cruauté ordinaire qui risque en définitive, quels qu'en soient les fondements philosophiques, de s'affadir dans le lieu commun. En quoi M. V. et le loup, en effet, se ressemblent-ils principalement ? Dans une commune fascination pour une image qui les emporte *ailleurs*, dans une contemplation néantisante. Encerclé, le loup est étonnamment calme, il « cligne des yeux à cause des torches », comme « endormi » (III, 540-541) : ce n'est pas sa férocité qui le distingue alors. À la fin du roman, Langlois « planté » (III, 605) devant le sang de l'oie sur la neige (dernière victime animale de substitution, insuffisante celle-là) s'absente semblablement du temps, demeure provisoirement *inanimé*, subit dans une même fascination la contagion de l'indifférencié. L'animalité n'est plus force du vivant, mais perte de l'élan animant, dépossession de la subjectivité, engouffrement de l'*existant* dans l'*exister* neutre et impersonnel¹⁵. Que cette tentation intérieure soit éminemment mimétique, l'épidémie du *Hussard sur le toit* en fournit la confirmation : ce qui se communique par la contagion du choléra, ce ne sont pas seulement la maladie et la mort, c'est surtout la bestialité. Les cadavres humains découvrent « des mâchoires aux dents de chien, prêtes à mordre » (IV, 288), une jeune femme montre des « dents cruelles » de « chien enragé » (IV, 316), Pauline de Théus elle-même est atteinte par « une sorte de rire cruel et même carnassier » (IV, 627) : l'agressivité animale se lit sur le visage déshumanisé des cholériques¹⁶, qui perdent leurs signes personnels d'existants singuliers dans un rire faisant écho à l'« énorme plaisanterie » « mêlée à l'univers » (IV, 296). À la plénitude cosmique de jadis a succédé un monde absurde et déréglé : l'animalité mimétique atteste la perte du sens et la menace d'une nature impersonnelle qui absorbe les différences. Au-delà de la cruauté ordinaire des foules de « fauves » qui composent l'humanité, l'animalité est associée au « fond des choses » : elle pose la question de l'existence et de l'exister.

Un autre « loup », plus inattendu peut-être, le vérifie : M^{me} Numance dans *Les Âmes fortes* (1950). Cette femme d'une générosité hémorragique, qui vit et qui jouit du « plaisir de donner » (V, 389), en quoi est-elle donc si féroce ? Thérèse insiste sur ses « yeux de loup » (V, 270, 272, 290) : « Il n'y a qu'une chose qu'elle faisait : elle dévisageait tout le monde comme si elle allait vous manger. Il y avait des fois, moi, où ses yeux me faisaient peur » (V, 270-271). Regard de loup prêt à dévorer, mais aussi « regard lointain et triste » (V, 373) qui semble

15 On aura reconnu ce que l'analyse doit ici aux réflexions de Blanchot sur la fascination (voir en particulier *L'Espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1988, p. 29-31) et à celles de Levinas sur l'« exister » (voir en particulier *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1984, p. 93 sq. ; et ci-dessus le chapitre 1, « Au commencement était la chose », p. 46-47).

16 Voir plus loin le chapitre 8, « Lire le visage », p. 161-162.

fixé sur un objet absent : M^{me} Numance regarde « sans voir » (V, 382). Comment donc concilier l'image de l'appétit carnassier ou de la cruauté – confirmée par l'épisode de la « variante Chaintreuil » où Thérèse voit M^{me} Numance tuer un chat de la pointe de son ombrelle, « sans s'arrêter » (V, 1108) – et celle de la présence-absence ? Pour le loup de Chalamont aussi, la férocité se double d'une tout autre dimension : la sérénité dans l'attente de la mort – ce en quoi la victime se montre supérieure à ses chasseurs, en monstre inaccessible, hors d'atteinte. La monstrosité de M^{me} Numance appartient au même « système de référence » (III, 481) : elle aussi féroce en ce qu'elle se divertit de prendre Thérèse et Firmin dans les pièges de ses dons sans mesure, elle atteint la même somnolence heureuse et lointaine lorsqu'elle a signé sa perte : « Mais pour la paix elle l'avait sans aucun doute, à en juger par son pas, sa démarche qui n'avait jamais été si belle, et le visage qu'elle tournait vers chaque chose, souriant, un peu endormi. Comme le visage de quelqu'un de comblé » (V, 390). L'image du loup, loin de conduire en deçà de l'humain, projette *ailleurs* : la férocité inhumaine de M^{me} Numance est l'appétit d'un autre monde, l'attente d'une plénitude qui n'advient qu'en niant la réalité. Le regard de loup qui regarde sans voir est celui qui « cherche toujours à voir le fond des choses » (V, 329). Jouir d'avoir « l'initiative de la perte » (III, 681), se laisser tenter par le « *fond des choses* » (III, 676) et par la séduction de « baisers sans *arrière-pays* » (III, 681), telle est selon *Noé* la *monstrosité* suprême : cette négation animale de l'humain à laquelle succombe M^{me} Numance, après Langlois, est certes plus fascinante que l'avidité bestiale du plus grand nombre.

Qu'en est-il enfin de Thérèse ? Elle paraît assurément habitée d'une animalité plus commune : « furet » avide de « sang », elle est heureuse « d'avoir des dents capables de saigner », d'entendre autour d'elle « couiner les lapins sans méfiance » (V, 428-429). Mais *c'est elle qui le dit* : avec Thérèse, le monstre se raconte, la bouche dévoratrice est aussi locutrice, et l'animalité s'installe au cœur de la parole narrative. On assiste alors à une dernière métamorphose significative : si l'animalité se généralise dans les « ménageries » des fauves humains¹⁷, si elle dit d'autre part la présence à la fois attirante et destructrice, chez le sujet existant, d'un « fond des choses » qui nie l'existence, la crise des différences née de la guerre répand ses effets jusqu'à la parole humaine, qui ne

17 Nous privilégions ici cette image d'une humanité *carnassière*, mais il faudrait également mentionner la vision réductrice, tout aussi fréquente dans les *Chroniques*, de l'homme-insecte, depuis les « cancrelats » du *Moulin de Pologne* (carnet cité par Janine et Lucien Miallet, Notice du *Moulin de Pologne* [V, 1224]) jusqu'à l'égoïsme des « hannetons » dans *L'Iris de Suse* : « Ce sont des insectes [...]. Ce ne sont pas des sentiments qui les remuent : ce sont des mécanismes. S'il y avait une petite averse, ils ouvriraient leurs élytres de laine bleue ou rouge, comme des hannetons, et ils continueraient à jubiler, parce qu'ils sont vivants » (VI, 513).

peut rester à l'écart de la bestialité envahissante de la fiction. Les « compositions [...] monstrueuses¹⁸ » d'après-guerre, récits hybrides ou lacunaires, portent la trace de cette hétérotopie communicative.

BESTIAIRE

Cruauté ordinaire, séduction et dangers d'une profondeur vide, mise en question du discours humain – tels sont les trois enjeux principaux de l'animalité qui s'inscrivent, autour de 1950, dans l'œuvre de Giono. Il faut lire *Bestiaire* à la lumière de cette évolution : l'inventeur de la « Bestiasse » a délaissé depuis longtemps la sauvagerie primitive des Hautes Collines. On pourrait croire que l'attention accordée encore, dans la seconde partie d'*Ennemonde et autres caractères* (*Camargue*, écrit en 1960), à une faune proliférante qui donne à voir et à sentir dans le delta du Rhône le mélange de la matière originelle, se situe dans le prolongement de l'inspiration « panique » d'antan. Il n'en est rien : du monde animal ne vient aucune révélation – « Rien n'arrive » (VI, 329) –, sinon que « la bête [...] est dans mon cœur » (VI, 328). L'animalité ne renvoie plus à l'extériorité d'un ordre naturel de référence ; elle s'intériorise, tandis que la nature animale elle-même se recentre en fonction des « caractères » humains auxquels elle se relie par le jeu métaphorique des ressemblances et la fonction métonymique des décors. Pour le personnage de Louis à la fin de *Camargue*, comme pour Giono dans la réalité, l'épreuve de l'enfermement n'est pas sans rapports avec cette *réduction* du monde naturel : « Sortant de prison, [...] il était rentré dans son delta. Le pays avait bien changé : ce territoire continuait à vivre tragiquement, mais on ne l'utilisait plus que comme décor » (VI, 350). N'est-ce pas l'expérience de la prison qui, dans *Bestiaire*, suscite cet intérêt pour « l'araignée » et « l'Émeraudine », chacune jugée digne d'un chapitre autonome ? La première, seul un prisonnier peut voir que sa bouche « c'est l'azur » (VIII, 836), et apprendre en la fréquentant la patience de l'*attente* (VIII, 837) ; la seconde, « une araignée » également (VIII, 843), « aime venir brouter dans la main des prisonniers » (VIII, 844) dont elle partage la condition, elle est elle-même une « prison à la Piranèse » (*ibid.*) qui ouvre de vastes perspectives.

18 D'après ce que reconnaît Giono dans un carnet concernant *Le Hussard* (cité par Pierre Citron, Notice du *Hussard sur le toit* [IV, 1311]). Jacques Chabot a montré que les *Chroniques*, en particulier, étaient des « romans de la désintégration » : Giono pourrait s'y laisser aller à sa fascination de la dissolution parce qu'il préserverait dans *Le Hussard*, à travers la figure héroïque d'Angelo, une représentation de son Moi idéal (« Le Manuscrit et son Double » [*Littérature*, n° 52, décembre 1983], dans *Giono. L'humeur belle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992, p. 93).

À la clôture de l'espace provoquée par les ruptures de l'histoire, et vécue personnellement par Giono, ne peut répondre que l'ouverture de l'imaginaire : le modèle animal devient ce modèle réduit qui permet de représenter de nouvelles limites – et de nouveaux appétits. *Bestiaire* peut donc se permettre de jouer avec les paradoxes (« Le serpent est un animal domestique » [VIII, 797]), avec les mots et les langues (le « Bear » ne répond que lorsqu'on l'appelle en anglais – pas en français ni en zoulou [VIII, 846]), avec la surcharge intellectuelle et intertextuelle des *marginalia* : il n'est plus question de chasser le culturel d'une entreprise qui ne s'intéresse à la zoologie qu'à condition d'explorer le labyrinthe du cœur humain, d'en tirer matière à rire et à rêver. On pourrait ainsi lire *Bestiaire* comme un recueil de fables dont les *marginalia* seraient les moralités : après la psychologie du « grain de tabac », le message du philosophe ou du mystique (« Arrache-toi en pensée à la terre [...] » [VIII, 786]) ; après le portrait de la Bestiasse, allégorie de notre férocité, telle sentence sur la nature du « vice » (VIII, 834) ; après l'histoire de la « cantharide » et des plaisirs qu'elle procure (« Rien n'est plus gai, par une joyeuse après-midi de février, qu'une récolte de cantharides » [VIII, 822]), un *carpe diem* attribué... au Pétain de 1916 (« amusez-vous, profitez de votre jeunesse [...] » [VIII, 823]) ; etc. Mais ce serait simplifier un peu vite la complexité piranésienne de l'ensemble : loin d'être convoquée ici pour domestiquer l'animalité, la culture est bien plutôt requise pour déployer toutes les ressources d'une vision satirique de la férocité humaine, pour composer une esthétique baroque et divertissante qui tout à la fois lutte et joue avec le vide existentiel, et pour contester la logique même du discours par les vertiges de l'infiniment divers. Les trois composantes de l'animalité qui se dégagent des œuvres gioniennes antérieures ou contemporaines expliquent ce qui apparente *Bestiaire* d'abord à un *coq-à-l'âne*, ensuite à une enluminure médiévale, enfin à une « encyclopédie chinoise ».

COQ-À-L'ÂNE

Le désordre d'un coq-à-l'âne, à l'origine, se justifie par la visée satirique qui unifie le propos par-delà ses ruptures immotivées. Les poèmes qui portent ce nom, au XVI^e siècle (ceux de Clément Marot, par exemple, parmi les plus connus), et qui se reconnaissent au premier abord par leur incohérence, leur caractère fantaisiste et décousu, sont portés par une intention satirique qui se traduit dans la critique des mœurs ou des individus mais aussi, bien souvent, dans une parodie des proverbes et lieux communs¹⁹. Giono lui aussi, dans

¹⁹ Claude Albert Mayer l'a montré à propos des *Coq-à-l'âne* de Clément Marot (*Clément Marot*, Paris, Nizet, 1972, p. 217).

Bestiaire, passe du coq à l'âne – ou, ce qui revient au même, de la Bestiasse au cheval de paille, de la pouffiasse au minus, etc. Impression de désordre non seulement dans le passage d'un portrait à l'autre, mais à l'intérieur d'un même chapitre (de la bête du Gévaudan, on passe à une terrasse de restaurant, puis à une fontaine...) : le registre animalier favorise bonds et volte-face, « sauts » et « gambades », juxtaposition d'espèces hétérogènes et ellipses qui déchirent la *texture* descriptive. Or l'unité du discours, ici comme dans un *coq-à-l'âne*, réside en grande partie dans la représentation satirique qui se construit à travers ces figures animales, pour la plupart images transparentes de réalités très humaines. Le « Bear » est « féru de football », il aime « les vacances, les trains bondés, les plages peuplées » (VIII, 847). Le « minus », animal minuscule qui dévore tout de l'intérieur, prend les apparences de ce qu'il détruit, si bien que là où l'on croit voir « gouvernements, ministres, chefs d'État », « il y a désormais le minus » (VIII, 845). Le « tigre » ? De nos jours, il « commande son portrait à Arcimboldo » (VIII, 807-808) : on peut loger en lui tous les hommes, tout l'homme (« Il y a beaucoup de monde dans un tigre : des banques, [...] des Sorbonne, des Panthéon, [...] », etc. [VIII, 808]). C'est une même vision satirique des institutions et habitudes humaines, saisies dans l'ordinaire de leur bêtise ou de leur bestialité, qui donne sa cohérence aux *coq-à-l'âne* de *Bestiaire*.

Il s'agit donc toujours de dévoiler la bête sous l'apparence humaine, que la bête soit *dans* l'individu (expression de l'intériorité animale de tout homme), ou que l'individu soit lui-même comme inclus dans un énorme animal (expression de la bestialité collective de l'humanité). Exemple du premier type : « le serpent » de *Bestiaire* (VIII, 797-799), animal « produit par le corps humain », présent dans tous les « intérieurs » ; chacun a son « serpent personnel », et si le « vivarium » gigantesque que composent tous ces serpents du dedans reste en général caché, « bien paisible, bien bourgeois », il arrive que les troubles de l'histoire réveillent « un pandémonium invraisemblable » : ici comme dans les *Chroniques* ou le Cycle du Hussard, Giono voit dans les situations de crise collective les moments favorables au réveil d'une animalité latente. On comprend dès lors la seconde image : la Bestiasse avale de multiples victimes consentantes, les hommes qui se trouvent finalement « dans le ventre de la bête », mais sans que leurs occupations en soient modifiées (la victime « continue à aller au bureau, écrire et recevoir les lettres anonymes, s'enrouler dans les mensonges de la vie quotidienne [...] » [VIII, 831]). C'est dire que l'animalité définit d'abord les égoïsmes du quotidien. Saucisse formulait une accusation analogue, dans *Un roi sans divertissement*, à l'encontre des villageois aveugles sur le sort de Langlois ; « pétris à même la putréfaction générale des hommes, des femmes, des enfants, des univers et des dieux » d'après les insultes de la vieille femme, ceux-là acceptent mal d'être logés par elle dans le ventre de la bête : « À croire que nous passions notre vie,

nous, nos femmes et nos enfants et que nous avions nos salles à manger dans les boyaux vivants d'une sorte de grosse bestiole » (III, 566). Homme dans la bête ou bête dans l'homme, cette vision de l'humanité que déploie la veine satirique de *Bestiaire* est bien conforme au thème romanesque rencontré plus haut d'une bestialité généralisée, banalisée.

ENLUMINURES

120

Mais ne négligeons pas les *marginalia*, ces citations décousues qui relèvent elles-mêmes du coq-à-l'âne, plus encore que les fantaisies du bestiaire : comment ne pas songer alors à la complémentarité décorative obtenue, dans les manuscrits enluminés du Moyen Âge, par l'alliance des *lettres* et des formes *animales*, des mots du centre et des bêtes de la marge ? Ou encore à la composition hybride d'une œuvre comme la Tapisserie de Bayeux, dont la continuité narrative (un texte latin, illustré de séquences ordonnées) est *bordée* de monstres et de grotesques, de figures décousues qui relèguent à l'extérieur de l'espace épique les risques du bestial et du diabolique ? Mais on voit immédiatement quel renversement Giono fait subir à ce dispositif millénaire : dans *Bestiaire*, la figure animale occupe la place centrale²⁰, et c'est la *culture livresque*, parodiée, réinventée, morcelée, qui prend la place marginale de l'animalité grotesque. Permutation significative du sort désormais réservé à cette culture : Giono y recourt non pour étouffer la bête dans l'homme mais pour savourer les désordres et déséquilibres d'une « nature humaine » imprévisible, non pour dégager une morale mais pour jouer avec les contradictions d'une civilisation dérégulée. Le grotesque, le diabolique, le bestial, ce sont ici les mots d'auteurs : *marginalia animalia*. Mais le jeu est plus sérieux qu'il n'y paraît : comme chez ce peintre dont Montaigne dit s'inspirer pour l'esthétique des *Essais*, les figures fantasques servent à combler « le vuide », et le désordre des « corps monstrueux, rappendez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite²¹ », procure un *divertissement* qui, chez Giono, est nécessaire pour *exister*. On ne peut qu'être frappé, en ce sens, par l'importance de l'interrogation existentielle qui traverse texte et citations de *Bestiaire* : inventer des animaux qui n'existent pas, comme la fourmi de dix-huit mètres de Desnos, c'est sans doute s'amuser, mais cet amusement est *vital* quand le cosmos lui-même est vide.

20 Il y eut d'ailleurs une édition illustrée du *Bestiaire* par Lurçat, en 1965.

21 Montaigne, *Essais*, livre I, chapitre XXVIII, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 181.

Aussi n'est-il pas surprenant que resurgisse dans ces pages le thème de *la perte*, et du consentement à la perte, qui était au centre de *Noé*. Les « lèvres [...] appétissantes » du grain de tabac aspirent êtres et choses « dans un gouffre minuscule mais sans fond » (VIII, 783-784) : voilà des « baisers sans *arrière-pays* » (III, 681) ! Si l'on cède à la Bestiasse (qui « a cent sexes, donc quatre-vingt-dix-huit que nous ne pouvons imaginer »), « les délires de cet abandon sont exquis » (VIII, 830-831). Quand on s'interroge sur les « profondeurs » d'où vient « le poisson » (VIII, 826), quand on songe à la multitude des poissons « qui hantent les abîmes, sont cul et chemise avec des monstres et se nourrissent d'épaves », au « fameux Kraken [...] qui [...] est tout simplement une abominable pieuvre d'un kilomètre de circonférence (ou de rayon, tant qu'on y est !) » (VIII, 842), l'humour côtoie l'angoisse du gouffre, nomme cette attirance mortelle de l'abîme à laquelle l'équipage de *Fragments d'un paradis* était bien tenté de succomber. Qu'est-ce qui existe, et qu'est-ce qu'exister – quand l'exister ouvre sur une profondeur sans fond ? Telle est la question sans réponse avec laquelle Giono choisit de jouer, en substituant à la misère d'un réel menacé d'anonymat la richesse des existences imaginaires : le « minus d'Europe occidentale [...] n'a jamais fait l'objet de relations quelconques », et pourtant, « [o]n sait seulement qu'il existe » (VIII, 846) ; le dernier portrait animal s'achève sur un ultime retournement : « J'ai fait jusqu'ici comme si l'oiseau-bleu existait. En réalité ceux qui prétendent qu'il n'existe pas ont des arguments péremptoirs » (VIII, 851). Le *comme si* du conteur, assurément, ouvre la voie d'une existence supérieure.

BIBLIOTHÈQUE

Si mots et animaux peuvent aussi facilement permuter, si hommes et bêtes peuvent aussi aisément se confondre²², le langage n'est plus *logos*, espace ordonné d'une raison cohérente, et l'on comprend à la fois l'hétérogénéité de la liste des animaux proposés à la curiosité du lecteur et la marginalisation d'une bibliothèque aussi nécessairement divertissante qu'inévitablement livrée à l'aléatoire et à la dérision. Dans les citations, le vrai et le faux s'équivalent : pour les identifier toutes et séparer les authentiques des inventées, « des années passées à la Bibliothèque nationale ne suffiraient pas », comme l'a constaté Henri Godard²³. Ne nous livrons pas ici à ce travail d'expert, qui eût réjoui Giono mais

²² Risque de confusion traité encore, bien sûr, sur le mode plaisant, comme par exemple dans cette scène du restaurant où la « truite apprivoisée » est « très amie avec la dame du vestiaire » : « “Celle-là, monsieur”, me dit la dame à qui je demandais si on la mangerait, car elle est appétissante (la truite ; la dame aussi d'ailleurs) [...] » (VIII, 827).

²³ Préface au *Bestiaire*, Ramsay, p. 17.

qui manquerait l'essentiel : pour que le charme opère et que le vertige séduise, il faut que l'incertitude demeure. Comme dans les *Fictions* de Borges, il est probable que l'érudition gionienne mêle à proportions à peu près équivalentes citations vraies, fausses et déformées dans le vaste champ du *vrai faux*²⁴, équivalent textuel des animaux qui existent sans exister... La bibliothèque est à la fois infinie et vaine, triomphe de la culture et labyrinthe du Minotaure – comme chez Borges encore : les « douces senteurs qui devaient émaner de l'entrée du labyrinthe » et qui font « pense[r] au Minotaure » (VIII, 812) viennent des livres et renvoient aux livres. Les citations indiquent elles-mêmes leur mode d'emploi : Giono détache de son contexte une phrase de Gide qui invite à ne pas le citer en détachant une phrase de son contexte (VIII, 797)... Mise en abyme qui ne peut que nier à tout moment le travail de l'érudition au moment même où il s'accomplit : c'est un billet de Fouché qui, ailleurs, parle d'un certain Gide recherché comme faux-monnayeur (VIII, 785-786). La mystification jaillit donc d'une vaste bibliothèque dont elle sape les fondements : tout le plaisir est de mentir, « on n'est savant que si on triche » (VIII, 817).

Bestiaire contient une encyclopédie, mais dont le modèle ne correspond guère aux canons de la logique occidentale, pas même à la sagesse taxinomique d'une « pensée sauvage » analysée par Lévi-Strauss. C'est décidément Borges le meilleur guide, dans le labyrinthe de notre culture hantée par les désordres de l'animalité – Borges lu et commenté par Michel Foucault, qui ouvre sa Préface des *Mots et les choses* sur le rire que provoque « une certaine encyclopédie chinoise » citée par l'auteur argentin : quand on lit que « les animaux se divisent en a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes [...] », la pensée rencontre ses limites, « l'impossibilité nue de penser cela²⁵ ». La monstruosité alors n'est plus dans les bêtes, mais dans l'énumération même, parce que « l'espace commun des rencontres s'y trouve lui-même ruiné ». Les animaux de Giono, dans la série tout aussi incongrue de *Bestiaire*, ne peuvent se juxtaposer ailleurs que dans « le non-lieu du langage ». C'est un rire mêlé de malaise qui s'empare du lecteur, quand l'animalité investit le discours même et que la fantaisie de l'hétéroclite suscite le sentiment d'avoir « perdu le “commun” du lieu et du nom ». Citons encore Foucault, pour appliquer aux *coq-à-l'âne* gioniens son commentaire de Borges : « Les *hétérotopies* inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci *et* cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la “syntaxe”, et pas seulement

24 Pour reprendre les termes appliqués par Yvan Leclerc au « fantastique intellectuel » de Borges (*Lectures de « Fictions »*, Paris, Belin, 1988, p. 80).

25 Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1966, p. 7-10 ; les citations suivantes sont empruntées aux mêmes pages.

celle qui construit les phrases, – celle moins manifeste qui fait “tenir ensemble” (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses. »

Si les animaux que décrit *Bestiaire* sont plus humains qu'on aurait pu le croire, et le discours qu'il déploie plus monstrueux qu'on aurait pu *logiquement* le prévoir, il est donc une logique gionienne – de Pan aux *Chroniques* – qui devait y conduire. Mais nous sommes loin d'avoir exploré tous les détours de la bibliothèque : admettons avec Dumont d'Urville, cité par Giono, que « malheureusement, nous ne fîmes que traverser au galop ces lieux où se trouvait peut-être une explication » (VIII, 805).

PRATIQUES DE LA CHASSE

LE CHASSEUR : [...] Vous ne chassez pas ?

MOI : Non.

LE CHASSEUR : Pourquoi ?

MOI : Je n'aime pas trop tuer. [...] J'ai chassé, je n'aime pas trop. C'est tuer qui ne me plaît guère. Je n'ai pas la passion (III, 835).

C'est le narrateur de *Noé* qui rapporte ce dialogue significatif avec un chasseur, exprimant ainsi des réserves qui, de la part de Giono, ne surprennent pas. Si notre auteur eut le titre de « chasseur », c'est en un tout autre sens, comme employé au Comptoir d'escompte de Manosque quand il commença à travailler en 1911. Quant à la pratique de la chasse qui a pour but de tuer, sous quelque forme que ce soit, elle n'a effectivement pas de raisons de l'attirer. Il aurait même plutôt tendance à se singulariser par son abstention, dans un pays où une telle activité est bien *naturelle*. Il le raconte dans sa préface à *Provence* de 1954, évoquant le plateau d'Albion :

Quand je parlais de *Silence* pour aller me promener dans les bois, on s'étonnait de ne pas me voir emporter de fusil. Non pas pour les dangers, il n'y en a pas quand on sait se comporter, et je sais (et on savait que je savais), mais « pour la contenance ». Si quelqu'un vous rencontre avec un fusil, il se dit : « Cet homme chasse. » Tout est dit. Si vous vous promenez les mains dans les poches, les questions se posent : « Que faites-vous, qui êtes-vous ? Qu'y a-t-il dans vos poches ? » [...]

Au bout du compte, j'avais accepté une vieille pétoire qui me servait de passeport. Il ne faut pas compliquer la vie des solitaires¹.

Mais si l'auteur consent d'aussi mauvaise grâce à jouer un rôle auquel il ne croit guère, comment comprendre l'importance qu'il accorde dans son œuvre à la chasse et aux chasseurs ? De la chasse au sanglier de *Colline* à la chasse au loup d'*Un roi sans divertissement*, il s'agit moins pour Giono de *représenter* une pratique naturellement répandue que de s'interroger sur la fonction charnière de la chasse entre violence et vie sociale, entre nature et culture. La chasse,

¹ Jean Giono, « J'ai beau être né dans ce pays... », *Provence* [Paris, Hachette, coll. « Les Albums des Guides bleus », 1954], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 173.

bien sûr, n'est pas de soi un fait de culture : le monde animal est soumis à ses lois, et elle semble s'inscrire dans l'ordre des choses. Mais en affinant ses techniques et ses règles, l'homme l'a depuis longtemps introduite dans l'histoire des civilisations. De sorte que la chasse, devenue matière, source et modèle de productions narratives, investit la tradition littéraire. Le romancier cynégète n'est donc pas un chasseur : il est d'abord le conteur sachant conter des *histoires de chasseurs* sachant chasser. C'est par là qu'il croise certains *discours sur la chasse*, et qu'il remonte peut-être aux sources de toute *culture narrative*. Étudions donc, d'abord, les principales formes que prend la chasse dans la fiction gionienne.

CHASSEURS SACHANT CHASSER

126

Le romancier met en scène des personnages de chasseurs : il imagine des situations de chasse qui présentent de grandes différences, depuis une pratique de la chasse très proche de l'ordre naturel jusqu'à des modalités éminemment socialisées, en rupture avec l'ordre naturel. Et si les deux *manières* de Giono, pour peu qu'elles aient quelque réalité, correspondaient alors à deux *manières de chasser* chez les personnages de ses romans ? Plus précisément, il semble que la typologie atypique des chasses gioniennes permette de distinguer surtout trois modalités de la chasse : la régression, l'inversion, la transgression.

CHASSES RÉGRESSIVES

D'abord, la chasse en deçà de la chasse : les formes primitives, archaïques, d'une chasse passive, élémentaire, au plus près du monde animal, même s'il s'agit de lui faire violence. Panturle, dans *Regain*, est ce chasseur d'un premier type. La chasse est chez lui symptomatique de la régression à l'état de nature. Avant de connaître Arsule, il est par excellence *le chasseur*, le chasseur solitaire, proche de la vie animale et de ses instincts, quand le lien social s'est défait dans Aubignane déserté : « Il est toujours avec son couteau et ses fils de fer sournois. Il chasse. Il a besoin de viandes » (I, 342). Panturle pose des collets et des pièges, guette en silence, se fond dans la nature : « Il est allé guetter le renard. Ça se fait avec beaucoup de silence et peu de gestes. On se cache en colline et on écoute » (I, 364).

Voilà qui exige, certes, du savoir et du savoir-faire ; Panturle a sa méthode : « De la bête vivante, quand il en rencontre, il la regarde sans bouger : c'est un renard, c'est un lièvre, c'est un gros serpent des pierrailles. Il ne bouge pas ; il a le temps. Il sait qu'il y a, quelque part, dans un buisson, un lacet de fil de fer qui serre les cous au passage » (I, 330). Le chasseur fait siennes l'économie et la discrétion des gestes d'animaux, mime d'instinct les bêtes qu'il poursuit, conformément

à des usages largement attestés par les ethnologues, et que l'on retrouve dans d'autres romans de Giono. Dans *Que ma joie demeure*, les chasseurs de biches marchent « l'un derrière l'autre comme des ours » (II, 584). Dans *Un roi sans divertissement*, Frédéric II devient « renard » dans la fameuse poursuite de M. V., ou se déplace « comme un oiseau » : « Il allait de taillis en taillis sans laisser de traces » (III, 494). Il lui arrive d'avancer à quatre pattes, ou de s'immobiliser pour « ressembler à un tronc d'arbre » (III, 494-495). Quant aux chasseurs de la battue au loup, ils marchent « à pas de serpent » (III, 532)... Le chasseur, par ces facultés mimétiques, s'intègre à l'ordre naturel.

Mais la chasse patiente et passive de Panturle, se soumettant aux lois de la nature, entretient les pulsions animales : en chassant, Panturle devient « plus méchant » (I, 342) ; à un moment, il s'approche en silence de la Mamèche « comme s'il avait voulu la prendre au lacet » (I, 343) – geste que l'on retrouvera chez le Langlois du film *Un roi sans divertissement*. Panturle jouit de patouiller dans le sang du renard qu'il a attrapé et d'enfoncer un couteau dans sa chair, « comme un saligaud », avant d'avoir honte de son geste et de retrouver une conscience morale et sociale de ses actes sous le regard d'autrui (I, 368-369). La chasse selon Panturle s'apparenterait donc plutôt à celle que blâme Platon au livre VII des *Lois*, quand il parle de cette « chasse de fainéants, qui ne mérite pas d'être louée, où le temps du repos n'est pas inférieur à celui du travail actif, qui doit ses succès à des filets ou à des pièges, au lieu de les devoir à l'ardeur avec laquelle l'âme de l'homme travaille à maîtriser la force sauvage de la bête² ». Chasse qui n'a rien d'héroïque au dire du philosophe, parce qu'elle ne requiert ni force ni courage, parce qu'elle est trop proche des instincts naturels pour humaniser celui qui la pratique.

Accéder à la civilisation, pour Panturle, ce sera précisément convertir en énergie de laboureur cet « instinct de tueur de bêtes » (I, 399), substituer la charrue au couteau, passer de la chasse à l'agriculture. C'est la rencontre d'Arsule qui, en le faisant renaître à la vie sociale, lui révèle l'insuffisance d'une pratique régressive de la chasse :

Puis, ils ont été inquiets, tous les deux, à ne pas savoir de quoi. Inquiets au point de trouver les matinées amères. C'était dans l'air. Ça les remplissait d'amertume. C'était surtout après les chasses de Panturle que ça venait. C'était surtout quand il quittait sur la table le lapin étranglé, raide comme une racine ou la caille écrasée par le piège (I, 385).

2 Platon, *Les Lois*, dans *Œuvres complètes*, trad. Léon Robin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1950, p. 917.

Conclusion : « Un ménage, ça ne peut pas vivre de chasse » (I, 393). Si *Regain* raconte comment renoncer à la chasse, on pourrait croire que *Colline* racontait, à l'inverse, comment réussir à la chasse. Le roman s'ouvre et s'achève sur un coup de feu. Mais, la première fois, la bête s'échappe :

Jaume tire au jugé son coup de chevrotines.

Une feuille de tilleul tombe.

« Sur quoi tu as tiré ?

— Sur le sanglier. Vois-le, là-bas, l'enfant de pute » (I, 128).

À la fin du roman, en revanche, le chasseur est récompensé :

Sur la pente, vers le désert, une forme noire bouge. Un sanglier.

« Ah ! l'enfant de pute. »

Déjà Jaume a pris le fusil et l'épaulé. Il vise à deux fois, posément, avec la volonté de tuer. Le coup déchire les bruits familiers de la fontaine et des maisons.

« Il en a [...] » (I, 217).

128

C'est un gros marcassin, d'abord blessé par la chevrotine, puis achevé à coups de serpe... Le fusil introduit sans doute une distance et une technique que ne connaît pas Panturle. Et d'un coup de feu à l'autre, dans *Colline*, le chasseur n'aurait-il pas progressé, plutôt que régressé ? En fait, à chaque confrontation, c'est le sanglier qui s'approche, et non Jaume qui le traque. Entre ces deux coups de feu qui encadrent le roman, il est même une troisième rencontre de Jaume et du sanglier où le chasseur reste paralysé de peur : « Le sanglier a vu l'homme. Tranquillement il choisit son lit et il se vautre dans la poussière. Le fusil reste contre le mur » (I, 188). Quand Jaume l'atteint enfin, c'est presque par hasard, sans le mérite d'une recherche, d'une poursuite ou d'un combat. Et la violence de la mise à mort met au jour une cruauté primitive qui vaut bien celle de Panturle avec le cadavre du renard : « La chevrotine l'a éventré et le sang gargouille entre ses cuisses. [...] On l'a écorché tout chaud, et l'on s'est partagé la viande à pleines mains » (I, 217-218).

Restent dans l'herbe des « larmes de sang noir » (I, 218) : la chasse barbare coupe l'homme du monde naturel sans pour autant construire son humanité. Le meurtre de l'animal par l'homme apparaît alors comme l'épreuve et la preuve d'une scission, celle-là même que donne à lire, dans *Vie de Mlle Amandine*, le cadavre du chamois tué par Zani à la chasse : « Ce n'était plus la chèvre de montagne. C'était le dieu. Zani avait tué le dieu. / Pan sournois et délicat ! Vêtu de l'ample bure des collines ! » (III, 180). Pan est mort... Ainsi, la chasse ordinaire, au fusil, sous des formes socialement admises et plus nobles en apparence que le braconnage à la manière de Panturle, serait une faute, et même un sacrilège, puisqu'elle porte encore plus violemment atteinte, du dehors, à l'ordre de la nature.

Peut-on opposer à ces formes de chasse coupables et dégradantes une chasse rédemptrice, moins douloureuse dans ses effets sur l'homme et sur le monde? Il faut alors envisager une subversion ou une inversion des schémas habituels. Si les modalités dominantes de la chasse en font une affaire d'homme, destinée à tuer et régir par le point de vue du chasseur, Giono explore volontiers les possibilités contraires, et paradoxales, d'une chasse féminine, d'une chasse non meurtrière, et d'une chasse centrée sur le gibier.

Les manières féminines de chasser suggèrent des pratiques moins violentes, qui reposent sur l'attirance et la ruse. Dans *Regain*: « La Mamèche aussi fait sa chasse, pour elle, à sa façon. Elle s'attaque au petit gibier: aux moineaux que le froid rend familiers et qui sont tout ébouriffés comme des pelotes de laine » (I, 342). Elle prépare des grains d'avoine empoisonnés: « Les moineaux mangent et ils meurent. Sur place » (I, 342-343). Dans *Promenade de la mort*, la Bioque attrape des alouettes en engluant des bâtonnets qu'elle expose au soleil, méthode très proche, comme celle de la Mamèche, d'une recette de cuisine: la prise de l'animal est directement liée à sa préparation culinaire (III, 363). Dans *Dragoon*, Mafalda a un « truc » plus exclusivement féminin: elle attrape les renards avec un lacet de cuir spécialement préparé pour attirer les mâles, comme elle l'explique à Zacharie intrigué:

« [...] si je te dis qu'il y a un truc, c'est qu'il y en a un. Regarde. »

Elle releva ses jupes et elle lui montra une lanière de peau de blaireau toute crue qui lui entourait le ventre.

« Mes sœurs et moi nous les portons sur la peau pendant cent vingt-cinq jours avant d'aller en faire des lacets dans les taillis. Tu vois que mon père ne pourrait pas réussir ces coups. Il faut notre odeur pour que les mâles se laissent étrangler » (VI, 617).

Giono s'intéresse donc aux détours et aux dessous de la chasse, à des ruses qu'inspire une connaissance intime de la nature, contestant ainsi l'idée d'une chasse réservée au sexe masculin.

Est-il possible par ailleurs de chasser pour ne pas tuer, et même pour favoriser l'amour et la fécondité animale? C'est la tentative de Bobi dans *Que ma joie demeure*. La chasse aux biches se présente comme une chasse inversée: Bobi et ses amis sont des anti-chasseurs, qui ne veulent prendre des biches que pour les remettre en liberté dans la forêt Grémone, afin de satisfaire le cerf à la saison des amours et leur propre besoin humain de « joie », non leur désir de meurtre ou de profit matériel. Les instructions de Bobi prennent ainsi le contrepied des consignes de chasse ordinaires:

On aura les biches dans le filet. On aura fait attention à leurs jambes. Elles ont de petites jambes minces, cassantes comme du verre. On leur aura dit des tendresses tout le long, et donné du pain, et donné du sucre, et caressé doucement le dessus du nez [...]. Une fois ici on ouvrira les filets. [...] Non, Carle, ça n'est pas fait pour un profit, ou tout au moins pour un profit comme tu le comprends. C'est fait pour le grand profit. C'est fait, mon vieux, pour que notre joie demeure (II, 559).

Mais cette expérience de subversion de la chasse suppose le recours à tous les moyens d'une chasse collective élaborée. Les habitants du plateau Grémone entraînés par Bobi font beaucoup mieux que Jaume ou Panturle, comme chasseurs, dans la mise au point et dans la mise en œuvre de leur entreprise nocturne. Rien d'improvisé alors ; toute un savoir-faire cynégétique est mobilisé : stratégie savante, connaissance des lieux, anticipation des comportements de l'animal, dispositif technique des filets et de la trompe :

130

« On fait comment ? dit Bobi.

— On prend un soir de lune, dit Honoré. On barre toute la clairière Lénore avec les filets. On va sur les débouchés que je connais. On sonne de la trompe.

« La Lénore, c'est le lieu habituel où elles vont et alors là, on les a [...] » (II, 558-559).

Même si cette chasse d'un nouveau genre déconcerte par sa finalité, ou par son absence de finalité, elle réveille la mémoire de gestes acquis : « [Honoré] revoyait tout le familier de la forêt de son enfance : les chemins, les pistes, les tranchées, les bauges, les taillis. Il lui semblait que les biches de son temps de petit garçon n'étaient pas mortes et que c'étaient elles qu'on allait chasser » (II, 582). L'art de souffler dans la trompe à l'emplacement le plus efficace, l'art de placer les crampons auxquels on accroche les filets supposent une compétence technique et non des conduites spontanées, naturelles. Cette chasse hors norme a donc toutes les vertus d'une chasse normale, positive par les valeurs humaines qu'elle promet : la maîtrise d'une technique, l'effort de la marche, l'intelligence de la quête. Si l'accord se fait « entre les hommes et la vie » (II, 586), c'est à la faveur d'une belle nuit de chasse. Cela ne va pas sans ambiguïté : même Bobi savoure l'idée de la prise, quand il imagine « les biches venant buter contre le filet et restant là, prisonnières – pas pour longtemps – mais à nous (ce qu'on est obligé de penser tout de même) » (II, 582). Bobi est bien une figure de chasseur, et pas seulement d'anti-chasseur : il faudra y revenir.

Mais une troisième forme d'inversion, dans la représentation gionienne de la chasse, garantit contre le risque d'un retour au point de vue du chasseur dominateur : après le passage au point de vue féminin, et le paradoxe d'une

chasse féconde, c'est l'adoption du point de vue du gibier. On le voit dans les mêmes pages de *Que ma joie demeure*: le récit en vient à se décentrer en se focalisant sur les sensations des animaux troublés par les sonneries de trompe. On suit alors les effets de ces sonneries sur les écureuils, les marmottes, les loutres, les hérissons, etc., et les biches bien sûr: « Les deux biches des éboulis cherchaient des abris dans les arbres. Elles appelèrent pour savoir si les trois autres suivaient. [...] Les trois biches arrivèrent devant la clairière Lénore. Pour elles, le monde continuait à trembler et à chavirer, comme un arbre qu'on frappe au pied » (II, 589-590).

Dans *Promenade de la mort*, on suit ainsi sur plusieurs pages le parcours d'une laie blessée par des chasseurs, jusqu'à passer complètement, par l'effet saisissant de la focalisation narrative, du côté des sangliers qui la rejoignent :

Dans la nuit du 27 août 39 une chevrotine lui avait déchiré l'oreille. La nuit du 28 les sangliers s'étaient battus et elle allait avoir son mâle quand les fusils éclairèrent les arbres de quatre coups. Le 29 elle trotta sans arrêt avec le sanglier, n'osant pas s'arrêter tout le long d'un admirable nocturne plein de la saveur extraordinaire des sèves de hêtres. L'odeur de son ventre était insupportable même pour elle mais elle n'osa pas s'arrêter. Le 30 elle était seule et elle s'étonna du silence (III, 347).

À la veille de la déclaration de guerre, les hommes se préparent effectivement à d'autres violences. Et c'est précisément à ce moment que la chasse va être interdite: le récit s'ouvre sur cette annonce (III, 290). Comme l'a montré André-Alain Morello, la guerre « exclut [...] la chasse, parce qu'elle “renverse” la chasse³ », rabaissant l'homme à l'animalité. Il est d'autant plus saisissant de percevoir l'écho assourdi de l'histoire humaine à travers le point de vue de l'animal chassé.

Est-ce cette même fracture de la guerre qui explique la préférence de Giono, après 1940, pour des héros chassés plus que chasseurs? Langlois lui-même, après avoir mené de main de maître la chasse au loup, dévoilera au bout du compte sa ressemblance avec la bête traquée du fond de Chalamont, dans le monologue que lui prête Saucisse à Saint-Baudille et qui le montre, comme le loup, maître de son destin et non victime passive: « [...] c'est moi qui tire du fond de vos joueurs de cor de chasse le souffle qui traverse l'instrument et beugle vos ordres au-dessus des forêts. » (III, 580). Angelo dans *Le Hussard sur le toit*, Tringlot dans *L'Iris de Suse*, seront plus nettement encore des êtres traqués et pourchassés. « Est-ce qu'ils allaient rester en chasse ces deux-là? » (VI, 369):

3 André-Alain Morello, « Giono et ses promenades de la mort, étude de “Promenade de la mort et départ de l'oiseau bagué le 4 septembre 1939” », *JG5*, p. 56.

tel est le souci de Tringlot quand il pense à ses deux poursuivants, le « Cachou » et les « Clefs ». Mais s'agit-il encore de chasse ? Pour admettre ce déplacement et cette extension de la chasse jusqu'à diverses formes de chasse à l'homme, il faut voir dans l'évolution des chasses gioniennes une tendance à la transgression : l'apparence sociale et culturelle de la pratique cynégétique ne se déploie alors que pour indiquer une mise en question de l'objet même de la chasse, qui ne se limite plus à des victimes animales.

Chasses transgressives

La chasse au-delà de la chasse, la chasse transgressive est insolite elle aussi – non plus par adhésion instinctive à une violence primitive ou par inversion paradoxale des schémas dominants, mais par excès de signes culturels. La chasse au loup d'*Un roi sans divertissement* est à cet égard exemplaire. Relisons le témoignage du villageois narrateur :

132

Si vous vous étonnez que nous n'ayons pas mené les nôtres de chiens et que je ne vous aie même pas dit s'ils étaient là ou non, je vous dirai que, nous, nos chiens sont des chiens de berger ou des chiens de chasse.

« Eh bien ! me direz-vous, est-ce que ça n'était pas une chasse ?

— Non, monsieur ! Et, pour vous le faire comprendre, vous n'avez qu'à voir et entendre. Regardez [...] » (III, 538).

Et ce narrateur d'évoquer ensuite la tenue de Mme Tim, « la capitaine », et la robe de Saucisse, et la solennité extraordinaire du cérémonial mis en œuvre :

« [...] Ne croyez-vous pas que ce soit la première fois au monde que les fonds de Chalamont voient des femmes de cérémonie ? Et, si nous vous disons, nous, que les chasses, d'ordinaire, se passent très bien de fameux procureur royal, est-ce que vous nous croirez ? Voilà pourquoi ce matin nous avons enfermé nos chiens. Nos chiens et nos crécelles, ça n'allait pas du tout ensemble ! » (III, 538-539).

Il ne s'agit plus de cynégétique – mot qui, étymologiquement, renvoie à la présence d'une meute de chiens, *kuôn* en grec –, mais de liturgie, de sacrifice. En ce sens, la cérémonie dont Langlois est le grand prêtre n'est pas si éloignée de celle de la forêt de Nans, dans *Que ma joie demeure*. Si les différences sont éclatantes quant au but apparent de la marche (ici, des biches fragiles pour donner la vie ; là, un loup tueur à mettre à mort), l'importance que prennent les modalités exceptionnelles de cette mobilisation collective, le rôle des sonneries de trompe ou de cor, le bonheur d'étirer dans le temps l'attente et la recherche pour elles-mêmes, la stratégie qui consiste à acculer l'animal recherché au fond d'un vallon, tout cela indique à l'évidence ce qui rapproche ces deux épisodes : la chasse à l'animal est recherche d'autre chose ; elle est dès *Que ma joie demeure*

une affaire de divertissement, ou de « contentement », de chasse au bonheur : « Tous les hommes comprirent que ça n'était pas seulement une promenade tous ensemble en caravane – et c'était déjà tellement beau – mais qu'ils allaient chercher la joie » (II, 578).

Dans *Un roi sans divertissement*, cependant, le raffinement des costumes, l'éclairage des torches et la rigueur du rituel poussent encore plus loin l'artifice, mettant en valeur les conditions singulières de la mise à mort du loup : Langlois confisque pour lui seul un « saint sacrement » auquel les habitants du plateau Grémone semblaient encore communier de concert (II, 593). Ce que l'on en retient, c'est que l'objet de la chasse s'éloigne à mesure que se cultive le processus de sa conquête. Les villageois d'*Un roi* sont dépossédés de l'objet de leur quête. L'élan collectif de *Que ma joie demeure* se dissout : pour un peu, les pulsions sanguinaires de Panturle menaceraient de refaire surface chez les chasseurs impatients : « Sans Langlois, quel beau massacre ! » (III, 540). L'écart se creuse entre le chasseur et sa proie. C'est peut-être qu'entre les deux romans, il n'y pas eu seulement la guerre mais la lecture et la traduction par Giono de *Moby Dick*, grande histoire d'une chasse à la baleine qui est aussi autre chose : une chasse au monstre, à l'absolu, aux dieux. Avec Achab, le héros chasseur est sans prise sur un objet qui le transcende, et il risque sa vie dans une telle quête. Toute chasse prend dès lors cette signification intérieure et métaphysique qui s'annonçait dans *Pour saluer Melville* :

De terribles mutilations intérieures irriteront éternellement les hommes contre les dieux et la chasse qu'ils font à la gloire divine ne se fait jamais à mains nues.

Quoi qu'on dise. [...]

L'homme a toujours le désir de quelque monstrueux objet. Et sa vie n'a de valeur que s'il la soumet entièrement à cette poursuite (III, 3-4).

Ce à quoi le héros chasseur est confronté, dans les *Chroniques*, n'a plus guère de rapport, dès lors, avec les bêtes sauvages et familières du monde naturel. Et dans le même temps, la représentation de la chasse prend son parti des artifices sociaux et culturels. Au château de M. Albert, à la fin des *Grands Chemins*, le Narrateur découvre une bibliothèque, des tableaux, de la musique de Mozart... et des terrains de chasse :

M. Albert s'occupe de l'élevage du gibier pour les grandes chasses ; même les chasses présidentielles. C'est un truc qui fonctionne sous le contrôle des Domaines et des Forêts. Il y a des parcs immenses dans les collines, entourés de treillis. On cultive les faisans, les coqs, les perdreaux, les lièvres et même les sangliers, et même les cerfs.

Cette industrie m'en bouche un coin (V, 595).

Or, ce cadre qui ne rappelle le bestiaire de *Colline* ou de *Que ma joie demeure* que pour le soumettre au contrôle de l'administration républicaine, ce sera le point de départ d'une chasse à l'homme, la chasse finale à l'Artiste. La version sociale et culturelle de la chasse a servi de prélude à cette chasse transgressive, où c'est l'ami (ou le monstre?) qui tient lieu de gibier.

De Jaume et Panturle à Langlois et au Narrateur des *Grands Chemins*, voilà donc bien des chasseurs en tous genres, et des pratiques de la chasse toutes divertissantes par l'écart qui les distingue des pratiques usuelles. Voilà surtout des *récits* de chasses, et qui impliquent de plus en plus le chasseur lui-même, comme dans *Un roi sans divertissement* ou *Les Grands Chemins*, dans la production même de la narration. La culture qui refait surface dans l'œuvre de Giono à partir des années quarante tisse des liens entre la chasse et le discours. Car dans les différentes manières de chasser, Giono apprécie et exploite différentes manières de parler de la chasse.

134

LA CHASSE EN PAROLES : LES MOTS ET LES MYTHES

Giono ne cultive pas le vocabulaire cynégétique spécialisé pour lui-même. Ce n'est pas surprenant. Ses personnages pratiquent surtout une chasse rudimentaire, à pied, avec collets, filets ou fusils, qu'un lexique élémentaire suffit à caractériser. Ainsi Antonio, au début du *Chant du monde*, met « dans sa besace ses cartouches, sa poire à poudre, son grand couteau, son lingot à chevrotine, sa lime et un rouleau à cordes » (II, 206). Nulle rareté lexicale dans cet inventaire.

Cynégétique et divertissement

C'est la chasse à courre, activité aristocratique, qui requiert le lexique plus singulier de la vénerie. Mais quand Giono y recourt, il sait en jouer avec humour, par exemple dans les pages du *Bestiaire* où il décrit la « pouffiasse ». On ne chasse pas la pouffiasse, qui est « parfaitement inutile » :

Voilà pourquoi on ne fait pas des battues, comme pour le sanglier ou le loup ; voilà pourquoi la pouffiasse a le droit de se dandiner dans les accoures, de se goberger dans les affûts, de patauger dans ses brisées, de se forlancer, de se forlonger, de se forpaître, on ne pourra jamais en faire carnage, ni la donner en salaire aux chiens. Il n'est pas né celui qui la courra à cor et à cri (VIII, 849).

Se forlonger, c'est-à-dire distancer la meute, et les deux verbes qui l'encadrent, *forlancer* et *forpaître*, en principe non pronominaux, valent surtout ici par la

fantaisie de l'accumulation et des échos sonores⁴ : les mots de la vénerie ont une fonction ludique et poétique, à la manière des descriptions d'animaux imaginaires d'Henri Michaux dans le *Voyage en Grande Garabagne*, conformément à l'esprit de ce surprenant *Bestiaire*⁵.

Le même registre cynégétique est convoqué, sur un ton plus sérieux, quand Giono se fait historien de la bataille de Pavie. Car il est bien question alors d'une civilisation de seigneurs et de rois chasseurs. Et Giono trouve dans l'abondante documentation sur laquelle il se fonde le moyen d'explorer cette culture de la chasse à la Renaissance. Il cite l'une de ses sources lorsqu'il rappelle que François I^{er} se livrait volontiers « aux distractions de la chasse et aux entraînements de l'amour » (VIII, 920). Et il mentionne alors les fonctions de « piqueurs », de « valets de vautres », de « sonneurs de cor » (VIII, 922) associées à la chasse. Aussi la chasse sert-elle fréquemment de métaphore, dans *Le Désastre de Pavie*, pour parler du divertissement de la guerre :

La conscience c'est l'ennui. De là, des morts assez horribles, comme précisément celle de M. de La Palice, mais qui n'ont dû être que des super-paroxysmes, à voir avec quelle patience, quelle constance, quelle ardeur, ces vieux guerriers ont chassé, traqué et enfin pris ces morts enviabiles, ces beaux gibiers (VIII, 931).

Et pour le début du paragraphe suivant, André-Alain Morello a rétabli dans l'édition de la Pléiade la bonne leçon du manuscrit, là où le mot *chasse* avait été remplacé par *chance* : « La Trémoille non plus n'est pas d'avis qu'on donne la bataille à Pavie. Il va y mourir lui aussi, mais c'est sa chasse personnelle ; il ne s'en inquiète que pour en désirer le tohu-bohu ; il sait seulement par expérience qu'il est meilleur d'affronter la bête dans le triomphe » (VIII, 931). Au cœur de la bataille, François I^{er} « est entrepris à la pique, comme un sanglier à l'épieu » : c'est alors le « hourvari de la curée », et Lannoy, qui vient l'aider, « entre dans la meute de chiens » (VIII, 1079). Langlois, qui a combattu en Algérie contre Abd el-Kader, voyait peut-être dans la chasse au loup la continuation de la guerre par d'autres moyens. François I^{er}, grand amateur de chasse, subit sa défaite militaire dans la position peu enviable de chasseur chassé. La culture cynégétique permet ici à Giono de poursuivre en termes divertissants sa réflexion sur l'*art* de combiner violence et divertissement.

4 Voir la note de Laurent Fourcaut correspondant à ce passage dans l'édition de la Pléiade (VIII, 1495, n. 5).

5 Voir plus haut le chapitre 5, « Bestiaires », p. 107 sq.

Mais le discours de la chasse ne se termine pas quand la chasse, ou la guerre, est finie : François I^{er}, prisonnier, est « très content » quand il peut « raconte[r] des histoires de chasse », précise Giono en citant, en italien, ses références (VIII, 1090). La chasse a en effet le pouvoir, depuis les temps les plus reculés, de stimuler la compétence narrative, qu'il s'agisse de rendre compte d'une aventure ou de l'inventer, de « raconter des histoires ». Les « coups de fusil » *se racontent*, pour satisfaire « l'humeur hâbleuse des chasseurs », comme l'écrit Maupassant à l'ouverture de ses *Contes de la bécasse*⁶. Giono n'a certes guère de sympathie pour le Tartarin de Daudet, qui incarne une Provence de carte postale qu'il déteste. Mais son Ulysse, héros de chasses inventées, fournit dans *Naissance de l'Odysée* un bel archétype de conteur-chasseur : « Ulysse n'était pas embarrassé pour les contes. [...] Il se faisait tantôt passer pour un roi errant, pour un chasseur de fauves » (I, 5). Dès ce premier roman, on voit qu'il n'est pas nécessaire de chasser pour se divertir : la chasse racontée, fût-elle inventée, procure un divertissement supérieur.

Il en va de même de la pêche. C'est ce que dit Giono, dans *Arcadie! Arcadie!*, de « la pêche en Méditerranée » :

Être cinq ou six heures en contact avec le mystère, même (surtout) si on ne voit rien, excite les facultés créatrices. Ces hommes pouvaient difficilement s'imaginer qu'ils s'imposaient ces souffrances morales [...] à seule fin de ramener quelques kilos de soupe à poisson. Ramener un monstre était plus logique ; le ramener en paroles et en récits était plus commode que de le ramener en chair et en os. C'est pourquoi le folklore marin provençal est plus riche que l'étal des poissonneries⁷.

Il est si « agréable d'être un héros⁸ »... Bien sûr, l'auteur ironise sur la tendance provençale à la galéjade. Mais il s'interroge aussi, en profondeur, sur les sources mythiques de la culture méditerranéenne, dans ce texte où ont précisément été cités, quelques pages plus haut, Ulysse, Circé et Calypso. Pour peu que l'on monte en altitude, on rencontre d'ailleurs en Haute Provence une version plus sévère de ce lien entre chasse et imagination dont *Arcadie! Arcadie!* propose la version maritime : « Quel que soit le personnage que vous rencontriez n'importe où, une seule chose est sûre : ce n'est jamais M. Seguin (de la chèvre). Il ignore

6 Maupassant, *La Bécasse*, dans *Contes et nouvelles*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1974, p. 667. Le baron paralysé qui tire les pigeons de sa fenêtre n'aurait-il pas inspiré à Giono la vieille institutrice de son film *Crésus*, adepte d'une pratique analogue ?

7 *Arcadie! Arcadie!*, dans *Provence, op. cit.*, p. 166-167.

8 *Ibid.*, p. 167.

la sentimentalité. S'il y a un loup, il le chasse. S'il n'y a pas de loup et qu'il ait envie de chasser, il invente le loup qu'il faut⁹. »

Orion chasseur

Parce que la chasse est source de discours et de mythes, il faut revenir dans cette perspective au Bobi de *Que ma joie demeure*. Car Bobi est bien un héros chasseur, en même temps qu'un conteur qui sait inventer des histoires. Il a su prendre l'initiative, on l'a vu, d'une chasse exemplaire, d'autant plus perçue comme surnaturelle qu'elle n'obéit ni aux lois du besoin ni à celles du profit. Ce héros mythique tient sans doute de Pan, de Dionysos et d'Orphée, cela a souvent été dit. Mais si l'on prête attention à la place essentielle de la chasse aux biches, emblématique de la chasse à la joie qui sous-tend tout le roman, il faut réentendre le nom qu'il prononce lors de sa première apparition, et qui n'évoque pas seulement des étoiles : « Orion est deux fois plus grand que d'habitude », dit-il à Jourdan (II, 424). Par là, il désigne bien sûr la constellation, « Orion-fleur de carotte ». Mais dans ce roman si riche de résonances mythiques, on y entend bien sûr l'autre sens bien connu du nom : Orion, le géant chasseur de la mythologie. « Il avait dit "Orion". C'est un mot que peu de gens connaissent. » – pense Jourdan (II, 425). Par cette remarque métalinguistique, Giono indique le rayonnement de ce nom isolé, au-delà de la fameuse métaphore initiale. Le géant Orion du mythe figure en effet le lien entre la terre et le ciel : sa démesure prend un sens cosmique ; devenu aveugle, il représente la recherche tâtonnante de la lumière ; et il fut, d'après l'*Odyssee*, aimé par l'*Aurore*, Eôs en grec, qui l'enleva. Le nom ne dénote donc pas seulement la constellation ; il dote Bobi, le chasseur de joie, d'un double mythique qui éclaire et sa grandeur et sa fragilité, – son sens de la *marche* qui oriente l'existence de ses amis lors de la chasse aux biches, comme le trouble de ses désirs contraires.

Jourdan, pour faire mémoire de la nouvelle vie du plateau, rassemble dans un même dessin, tracé sur du bois, l'étoile et les biches, rappelant ainsi le lien qui unit le nom d'Orion à la chasse : « "Orion ! dit-il. J'ai l'intention de dessiner tout ça sur le linteau. Orion, le cerf, les biches, les arbres." » (II, 699). Et à la fin du roman, quand Bobi part sur le plateau, sous l'orage, en direction du Val d'Arène, le but qu'il se fixe s'appelle *Au rendez-vous des chasseurs* (II, 777) : « Marche ! [...] La forêt là-bas au fond ! Non, c'est de l'ombre. Marche ! Val d'Arène : *Au rendez-vous des chasseurs !* Tout contre toi ! / "Orion entouré d'animaux et de rivières !" ». Ce sont presque ses derniers mots, avant la foudre qui l'abat.

Cette présence latente du sens cynégétique du nom d'Orion, sous le nom de la constellation, se voit confirmée par la clôture de l'épisode des sangliers de

9 Jean Giono, « J'ai beau être né dans ce pays... », *Provence, op. cit.*, p. 181.

Promenade de la mort signalé plus haut : « De ce temps, Orion avait allongé tout son corps dans la pleine nuit [...] » (III, 351). C'est à la figure mythique, plus qu'à l'étoile, que fait songer cette personnification, à ce moment d'un récit où l'on passe de la fin d'une chasse au début d'une autre (la guerre qui s'annonce). Quant à l'image du *chef aveugle*, elle apparaît de manière obsédante, autre résurgence du mythe, dans le projet des *Fêtes de la mort* qui occupe Giono en 1938 et dont son *Journal* porte la trace. Car ce chef de la révolte paysanne, aveugle de naissance, Giono le représente guidé par un enfant qu'il porte « sur l'épaule » (VIII, 259), conformément à la représentation traditionnelle d'Orion¹⁰.

Qu'il s'agisse d'Orphée ou d'Orion, le mythe déborde du champ de la fiction pour éclairer de son sens l'esthétique même de l'œuvre. Orion, image du travail artistique qui s'avance à tâtons vers la lumière, inspirera ainsi Claude Simon dans *Orion aveugle* et René Char dans *Aromates Chasseurs*. Mais l'image peut alors s'appliquer, autant qu'à la marche de l'écriture, au travail de la lecture qui suit la piste du récit. Aussi convient-il de chercher dans les *manières de chasser* des personnages non seulement des *manières de dire*, de raconter et d'inventer, mais des *manières de lire*, de traquer le sens, d'interpréter par la reconnaissance des traces.

EN LISANT, EN CHASSANT, EN ÉCRIVANT

D'Orion ou d'Orphée, qui précède l'autre ? Dans *Arcadie ! Arcadie !*, Giono imagine la parenté originelle de la poésie et de la chasse :

Or, voici de très grandes puissances d'envoûtement : ce sont les arts. À un point que, dès les premiers âges de l'humanité, on a appelé le poète : *celui qui sait*, que dès ces mêmes premiers âges, avant de poursuivre la bête sauvage, l'aurochs ou le tigre à dents de sabre, on le dessinait sur la paroi des cavernes et, pour être plus sûr de le vaincre, on demandait à l'artiste de le percer de flèches dessinées plus décisives que les flèches réelles. À partir de ce moment-là, on l'avait dans la poche¹¹.

Les anthropologues sont assurément plus nuancés et plus prudents, mais verraient volontiers dans la chasse une aptitude sémiotique élémentaire qui pourrait être à l'origine de l'aptitude narrative. Telle est du moins l'hypothèse que formule Carlo Ginzburg :

¹⁰ Voir par exemple Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* [1951], Paris, PUF, 1976, p. 331 ; et Pierre Vidal-Naquet, *Le Chasseur noir* [1981], Paris, La Découverte, 1991, p. 172. Je remercie Claude Coste d'avoir attiré mon attention sur ce passage du *Journal*, daté du 8 août 1938.

¹¹ Jean Giono, *Provence, op. cit.*, p. 154.

Peut-être l'idée même de narration (distincte de l'enchantement, de la conjuration ou de l'invocation) est-elle née pour la première fois, dans une société de chasseurs, de l'expérience du déchiffrement d'indices minimes. [...] Le chasseur aurait été le premier à "raconter une histoire" parce qu'il était le seul capable de lire, dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par la proie, une série cohérente d'événements¹².

Le chasseur apprend à reconstruire, à partir d'indices épars, l'équivalent de séquences narratives : l'empreinte livre le fragment d'un récit au passé (tel animal est passé ici, à tel moment, dans telle direction). On parle alors de paradigme indiciaire, et plus particulièrement de paradigme cynégétique, pour qualifier ce modèle épistémologique qui fonde la connaissance de l'objet sur le repérage et l'interprétation de traces significatives analogues à celles que repère le chasseur.

La chasse et les signes

Ce paradigme cynégétique fait partie de notre culture, et pas seulement de celle de Giono : il conduit à rapprocher le travail du lecteur, en tant que recherche d'indices en vue de construire un sens, de tout travail d'enquête qui vise à identifier son objet selon une méthode analogue. C'est sur ce paradigme indiciaire, selon Ginzburg, que le roman policier et la psychanalyse freudienne fondent également leur stratégie et leur procédure. Le paradigme cynégétique, écrit Antoine Compagnon à la suite de Ginzburg, « fait du lecteur un détective, un chasseur à l'affût des indices qui lui permettront de donner un sens à l'histoire¹³ ». Raconter des histoires de chasse, pour le romancier, ce serait alors représenter dans la fiction narrative un processus d'enquête dont le fonctionnement indiciaire est le miroir du processus de la lecture. Parce qu'elle est affaire de signes et de traces, la chasse racontée renvoie le discours qu'on tient sur elle à son propre jeu sémiotique. Et l'on serait tenté de croire que le thème de la chasse plaît à Giono, conteur et non tueur, non parce qu'il prend place dans des relations *naturelles*, aussi violentes soient-elles, entre l'homme et le monde, mais en ce qu'il permet d'inscrire dans l'œuvre le processus éminemment *culturel* de la lecture, comme reconnaissance synthétique d'une cohérence narrative.

En ce sens, dès les romans paniques, les héros chasseurs seraient des lecteurs modèles, porteurs de cette compétence narrative et interprétative. C'est déjà

¹² Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. Monique Aymard, Christian Paolini, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1989, p. 149.

¹³ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1998, p. 139.

un mode de lecture que Giono projette dans le personnage bien fruste de Panturle, capable par exemple de « lire dans les bruits de l'air » quand il guette le renard (I, 364). Bien sûr, il semble plus près des bêtes que des hommes quand il découvre Arsule et Gédémus, incapable alors de « parler avec des paroles d'homme » (I, 371). Mais son savoir de chasseur lui assure une maîtrise des signes supérieure : « Il est dans l'ombre. Eux au soleil. C'est la chasse. Elle est jeune ! » (I, 370). Et, plus loin :

Voilà le sentier, la piste de la femme. Elle est là sur ce petit fil de terre qui tremble entre les herbes. Il a un grand rire qui ne fait pas de bruit, son rire de chasseur. Il rit de savoir lire cette chose écrite dans l'air et dans la terre (I, 371).

140

Au moment même où il change de proie, tournant vers la femme ses aptitudes de chasseur, il offre le modèle d'une compréhension des événements qui progresse, à mesure que le lecteur réel chemine sur le sentier du sens. À l'écoute du récit d'Arsule, quand il comprend le rôle qu'a joué la Mamèche, il assume pleinement la position du lecteur :

Elle a tout raconté par le menu à Panturle. Tout, depuis le commencement jusqu'à la fin et il a eu alors un petit sourire parce qu'il a compris l'enchaînement des choses (I, 398).

Et à la fin du roman, le personnage et le lecteur peuvent se rejoindre dans une même maîtrise du sens : « Panturle est à la réflexion. C'est un jour clair. On voit bien les choses. Ça arrive net et propre devant les yeux et l'on voit bien les pourquoi et les comment. Il voit l'ordre [...]. Il comprend » (I, 426). Orion n'est pas encore aveugle : la *prise* du chasseur préfigurait cette *compréhension* interprétative. Pour le lecteur aussi, tous les indices sont maintenant lisibles : il peut ajuster les signes épars de la fiction au sens global qui se dégage à la fin du parcours narratif. Le sens se laisse saisir aussi aisément que le renard pris au piège.

Carlo Ginzburg rapproche la compétence sémiotique du chasseur de celle du devin, capable lui aussi de tirer un enseignement sur l'invisible à partir d'indices visibles¹⁴. Giono s'intéresse parfois à ce mode d'interprétation prophétique, par exemple dans *Deux cavaliers de l'orage* ; et il lui arrive de le relier au thème de la chasse. À la fin de *Vie de Mlle Amandine*, il croise ainsi le paradigme cynégétique, fondé sur le principe d'une reconstitution des faits passés à partir des traces de l'animal, et le paradigme divinatoire, qui postule la prévision de faits futurs à partir de l'examen des viscères. Le narrateur-lecteur ouvre le chamois mort et l'examine à la manière d'un devin, mais c'est pour restituer la séquence narrative

14 Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces, op. cit.*, p. 151.

des conditions dans lesquelles Zani l'a tué. Le « lecteur » n'est pas le chasseur ; cependant, les signes que l'organisme donne à lire lui permettent de formuler l'hypothèse d'un récit de chasse cohérent :

L'estomac était bien bourré d'herbe. Surtout la poche où va l'herbe fraîche. La bête venait juste de manger quand elle reçut la balle de Zani. Ça devait être là-haut dans quelque masse interglaciaire du Rotherthal. Elle avait dû trouver de l'herbe longue. [...]

À ce moment-là, la bête a relevé la tête. À ce moment-là, Zani a tiré (III, 184-185).

La lecture du texte organique – le ventre de Pan – tient à la fois de la mantique grecque, de l'autopsie médicale et de l'enquête policière, et Ginzburg montre bien qu'un même paradigme indiciaire est commun à ces différentes démarches. Le romancier apprécie l'événement cynégétique précisément pour ce matériau narratif et ce potentiel herméneutique qu'il cristallise : la balle tirée dans l'animal laisse une trace qui provoque le désir d'interprétation.

141

Chasseurs lecteurs

L'analogie du chasseur avec le lecteur resterait toutefois purement métaphorique si certains personnages n'étaient eux-mêmes, pour de bon, à la fois chasseurs et lecteurs. D'ordinaire, le fusil et le livre ne font pas bon ménage. Dans la Haute Provence d'*Ennemonde*, tout le monde a un fusil, mais les livres sont moins répandus :

L'outil que les gens d'ici ont le plus souvent à la main, c'est le fusil, qu'il s'agisse de chasse ou de réflexions, disons philosophiques [...]. M. Sartre ne servirait pas à grand-chose, un fusil est par contre à maintes reprises très utile (VI, 255).

La solution du fusil, le narrateur des *Grands Chemins* n'y recourt qu'en dernière instance, quand il se fait chasseur pour poursuivre et tuer l'Artiste à la fin du roman. Mais ce chasseur, assurément, a d'abord été un grand lecteur. Lui qu'on aurait pu prendre pour un trimardeur inculte, il dévore *L'Esprit des lois* et admet connaître « quelques autres personnages comme Balzac, qu'il adore, et Alexandre Dumas, Victor Hugo, Lamartine, et même des modernes » (V, 584). Or c'est dans le salon aux murs couverts de livres que M. Albert, le châtelain qui l'emploie, lui transmet le fusil, le « hammerless à deux coups », avec lequel le Narrateur tirera sur l'Artiste (V, 625)¹⁵. Le fusil côtoyait les livres, comme s'il fallait au Narrateur une compétence de lecteur, de fait, pour retrouver l'Artiste avant les autres chasseurs armés de fusils de chasse qui le poursuivent. En bon

¹⁵ Sur cette place de la lecture dans *Les Grands Chemins*, voir mon livre « *Les Grands Chemins* » de Giono ou les détours du temps, Paris, Belin, 2000, p. 94 sq.

lecteur de Balzac, il a su se « mettre dans la peau » de cet « autre » dont il suit le parcours à la trace :

Je comprends très bien ce qu'il a fait. Je suis dans sa peau. Il n'a pas dû rester plus de cinq minutes cramponné au cou de Sophie, à essayer de faire obéir ses doigts. [...] Il est sorti en courant avec l'idée de se précipiter dans n'importe quoi [...]. Il s'est jeté dans la pente du ravin, à travers les taillis [...]. Il a dû se laisser rouler comme un sanglier devant les chiens. Et il a atterri sur le chemin où je suis (V, 626-627).

142

Un peu plus loin, le Narrateur hésite – mais parle toujours en chasseur-interprète : « [...] il me manque les indications que me donnait la pente du chemin, ce besoin de monter si attirant que je suivais comme un chien à la piste » (V, 630). Les bruits et les odeurs jouent un rôle décisif, dans la dernière scène, pour permettre au Narrateur de retrouver l'Artiste et de reconstituer le scénario de sa fuite. De même que les bons romans, balzaciens par exemple, suscitent cette identification avec les personnages de la fiction – nos doubles, aussi noirs qu'ils soient – tout en nous libérant des pulsions qu'ils dévoilent, de même la chasse et la mise à mort de l'Artiste poussent la fascination mimétique à son paroxysme avant d'en libérer le Narrateur par ces deux « coups de fusil en pleine poire » (V, 633), grâce au hammerless de la bibliothèque. Mais le Narrateur se distingue alors de la masse des chasseurs. Comme dans *Un roi*, ce n'est plus de la chasse. La proie de la chasse à l'homme est trop singulière, et les motivations du chasseur trop ambiguës. Les vrais chasseurs, eux, ne peuvent que manquer l'Artiste :

Je suis sûr que les gendarmes sont en train de leur faire prendre des formations savantes en nasse ou en filet à poissons. Qu'est-ce qu'ils croient avoir à prendre ? Un filtre de papier gris aurait encore la trame trop grosse. [...] Ce qu'ils sont en train de déployer sur le plateau avec des lenteurs d'ânes, c'est un filet à madrague, un filet pour les thons, les grosses pièces. Mais mon artiste, en temps normal, qu'est-ce que c'était déjà ? Un souffle, un rien (V, 629).

Il existe donc bien différentes grilles, différents « filets » de lecture, différentes manières de traquer le sens. Et la chasse transgressive de ce Narrateur cultivé suggère un mode d'interprétation qui conduit peut-être à repenser le paradigme cynégétique. Les mobiles de l'Artiste, qui a étranglé la vieille Sophie, sont incompréhensibles pour le chasseur-lecteur ordinaire, qui cherche un sens univoque à partir d'une pluralité de signes : on prend l'Artiste pour un « fou » (V, 624)... Tout comme sont incompréhensibles les hiéroglyphes de sang laissés par M. V. sur le cochon de Ravanel dans *Un roi* : alors le sens excède les signes, et le modèle policier ne suffit plus à guider la recherche de la vérité,

pas plus que n'y parvient le modèle d'une chasse aboutie, faisant coïncider parfaitement le parcours et l'identité de la proie avec les indices qu'elle a laissés de son passage.

De l'indice à la trace

Giono pouvait raconter des histoires de chasse relativement élémentaires, comme dans *Regain*, quand la compréhension finale du roman faisait converger les indices de la fiction vers une interprétation unifiante. Et le sens de la chasse aux biches, dans les limites de cet épisode dans *Que ma joie demeure*, est aussi clair qu'est efficace la programmation de leur capture. Mais il n'existe pas un modèle unique du sens et de l'interprétation, et la chasse romanesque, notamment dans *Un roi sans divertissement* et dans *Les Grands Chemins* où tous les chasseurs ne poursuivent pas le même but et ne comprennent pas la même chose, invite à se libérer d'une conception étroite du paradigme indiciaire. Pierre Bayard a montré, dans *Qui a tué Roger Ackroyd?*, ce qu'il y a de réducteur dans la sélection des indices censés livrer la clef du sens, par exemple pour le roman d'Agatha Christie *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, dont il propose un relecture stimulante, ou dans le cas d'une lecture psychanalytique fondée sur une conception policière de la vérité : « [...] l'indice est moins un signe déjà présent qu'un signe *qui se constitue après coup dans le mouvement herméneutique de l'interprétation* [...] »¹⁶. » Il convient donc de prendre acte de l'ouverture et de la dissémination des *signes*, sans trop vite en faire des *indices* dont le sens se résorberait dans l'interprétation finale.

Dans *Un roi*, Frédéric II, en chasseur de M. V., suit bel et bien des *traces* – « nette[s], comme gravée[s] au couteau » (III, 492) : il avance « dans le droit sillon des traces » (III, 491). Et il semble comprendre aussi bien que Panturle : dans le nouveau monde qu'il découvre derrière l'Archat, il est « tout étonné de comprendre » les lieux et les odeurs qui se présentent à lui : de là lui viennent « d'étranges enseignements qu'il était obligé d'interpréter tout de suite et d'utiliser sur-le-champ » (III, 495). Instinct de chasseur qui débouche sur l'identification : « “[...] c'est M. V.” » (III, 497). Mais cet art indiciaire est sans prise sur la personne poursuivie : c'est Langlois qui abattra M. V. – le sens de l'événement dépassant alors la conscience du chasseur Frédéric. Finie, sa jubilation qui consiste à se faire renard, et à faire coïncider l'indice visible et le sens visé : « Alors, l'homme ? C'était l'homme ! » (III, 491).

Même scénario dans la battue au loup. Les traces sont prometteuses : « des foulées fraîches, profondes et terriblement grandes » (III, 534). Les indices parlent :

¹⁶ Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 89.

[...] si la fraîcheur des foulées ne mentait pas, si l'esquive grise qu'on avait aperçue venait d'une chose réelle et non pas d'une faiblesse de notre œil, il était facile de dire à l'avance ce que finalement nous allions trouver devant nous au fond de Chalamont (III, 535).

144

Mais quand les chasseurs « trouvent » le loup, son exécution déçoit tout autant leur attente: la vérité des indices ne livre pas le sens. Autrement dit: lire, ce n'est pas seulement « trouver » – c'est aussi construire, imaginer, rêver. Les chasses de Giono suggèrent cet autre protocole de lecture quand elles posent dans le texte non seulement des *indices* ni même des *signes* (mot qui indique encore une adéquation entre le signifiant et le signifié), mais des *traces*, redéfinies comme irréductibles à toute traduction indiciaire¹⁷, des traces comme le sang de l'oie sur la neige à la fin d'*Un roi* ou l'« empreinte de pied de bœuf » dont parle Larreguy dans *Fragments d'un paradis* (III, 904-905) – images qui donnent à imaginer, et qui se prêtent toujours à de nouvelles configurations interprétatives. « On aime mieux la chasse que la prise », écrit Pascal¹⁸ – et l'épigraphe du *Désastre de Pavie* est très proche: « Rien ne nous plaît que le combat mais non pas la victoire¹⁹ ». Déplacer l'accent de l'aboutissement au déroulement de la chasse, c'est bien, pour Giono, susciter une lecture qui préfère la mobilité des traces à la résolution des indices.

*

« Nous pouvons chercher les analogies d'un grand roman avec une chasse ou une aventure, certainement pas avec une copie », écrit Malraux²⁰. De fait, Giono ne cherche pas à reproduire les chasses du monde réel: il invente dans ses romans des chasses atypiques pour communiquer aux romans eux-mêmes l'intérêt, la dynamique et l'ambiguïté sémiotique de l'art cynégétique. Orion, le chasseur aveugle, l'Orion de la culture (mythique) et non de la nature (cosmique), figurerait bien en dernière instance, plutôt que les personnages de chasseurs de la fiction, le lecteur confronté à l'opacité de la trace, notamment dans les *Chroniques* – une opacité nécessaire à la production imaginaire comme à l'effet esthétique. En quoi la position du critique est elle-même en question: si l'on

17 Emmanuel Levinas différencie ainsi la « trace » et le « signe »: « La signifiante de la trace nous met en une relation "latérale", inconvertible en rectitude », à la différence du signe qui est en corrélation avec son signifié. La trace « signifie en dehors de toute intention de faire signe »: parce qu'elle ouvre sur l'altérité, elle « n'est pas un signe comme un autre », même si elle peut être « prise pour un signe » – par le détective, par l'historien... ou par le chasseur (*Humanisme de l'autre homme*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1972, p. 59-60).

18 Pascal, *Pensées*, fragment 136 [Lafuma].

19 *Ibid.*, fragment 773.

20 André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977, p. 156.

admet que la chasse nous dit quelque chose de la lecture et de l'interprétation, les chercheurs ressemblent aussi à des chasseurs en quête de traces. À nous de savoir filer la métaphore cynégétique (traquer les indices, telle est notre tâche) en nous gardant de l'illusion d'une « prise » du sens (suivre des traces sans les réduire à une traduction univoque, telle est notre responsabilité).

« Au rendez-vous des chasseurs » : cette destination à laquelle Bobi ne parviendra jamais, ce pourrait être l'enseigne d'un rendez-vous de chercheurs confrontant leurs lectures de l'œuvre de Giono.

AVATARS DU MINOTAURE

« Le croiras-tu, Ariane ? dit Thésée, le Minotaure s'est à peine défendu. »

Jorge Luis Borges¹

Rien de tel, pour « alimenter la chronique », que des personnages « de format inhabituel » (VI, 487). Casagrande le constate pour s'en plaindre dans *L'Iris de Suse* ; le romancier chroniqueur Giono ne peut que s'en réjouir, qui aime lester son œuvre de gabarits insolites pour mettre tout leur poids dans la balance du divertissement romanesque. Mais le besoin de (se) distraire n'explique pas tout : ogres et géantes, lutteurs obèses ou femmes-hercules inscrivent dans la fiction leur statut singulier de personnages-limite, d'êtres hybrides, mi-hommes mi-monstres, éléments de la sphère romanesque en même temps que figures mythologiques. Parmi eux, il est des *minotaures* qui rendent *visible* cette dualité, des hommes-taureaux qui incarnent au cœur du monde social la force primitive de la terre. Allons à leur rencontre dans l'œuvre-labyrinthe, et nous tiendrons peut-être un de ces fils qui relie, d'une « manière » à l'autre, la nature panique à la société des hommes, et par lesquels la seconde garde la trace de la première.

Oui, la terre est taurine. Dès *Présentation de Pan* (1930), Giono décrit l'approche de la montagne vierge et sauvage comme la poursuite d'une « monstre » qui fuit et se cache (I, 758) ; et quand la montagne de Lure se montre enfin, elle apparaît « vautrée comme une taure dans une litière de brumes bleues » (I, 759). Dans l'anonymat de la nature où il n'y a pas *âme* qui vive, règne « une chose qui nous paraît le silence parce qu'elle est vide de bruits humains, un vent qui nous glace parce qu'il est le halètement du monstre » (I, 761)². Monstre à la silhouette caractéristique, comme le confirmera la préface des *Vraies Richesses* comparant cette même montagne de Lure à « l'échine monstrueuse du taureau de Dionysos » (VII, 149). Aussi le Minotaure doit-il hériter, pour sa composante animale, de cette démesure du monde naturel,

1 Jorge Luis Borges, « La Demeure d'Astérion », dans *L'Aleph*, trad. Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1967, coll. « L'Imaginaire », p. 91.

2 Sur ce rapport entre le nom *chose* et l'impersonnalité de *l'il y a*, voir plus haut le chapitre 1, « Au commencement était la chose », p. 31.

de cette violence impersonnelle dont témoigne encore, dans *Batailles dans la montagne*, Doré le taureau « tueur de chevaux » – « qui n'avait jamais écouté la voix de personne, que nul n'arrête » (II, 992) –, lequel fait couler le sang avant d'être à son tour tué par Saint-Jean. Quand il s'agit dans *Camargue*, la seconde partie d'*Ennemonde et autres caractères*, de chercher un nom pour cela même qui n'a ni forme ni nom – la « bête » qui émane du mélange originel –, on songe au « Minotaure » (VI, 328) : la référence au monstre de Crète donne corps à cette angoisse qui surgit du face à face avec le monde sans l'homme, quand triomphe aux dépens de l'âme « l'immortalité de la matière » (VI, 327).

Appliquée à l'homme, l'image mythologique signifie donc logiquement la violence naturelle et l'appétit de domination, la soumission de l'âme aux désirs matériels, voire l'attirance régressive pour la nature-mère. Mais, définis en ces termes, les minotaures risquent de se multiplier, de se banaliser... La dénomination convient ainsi, dans *Noé*, à ces « assaillants » – des Grecs, il est vrai – qui mènent leurs batailles juridiques et commerciales pour la conquête de Marseille :

148

Ils s'entassaient avec des gourmandises tranchantes comme des rasoirs, dans des chevaux mécaniques innocemment posés sur les paillasons, ou ils poussaient gentiment par le dos, vers des labyrinthes de douanes, des minotaures à calotte de soie et trente ans de service dans des postes subalternes (ce qui aiguise l'appétit) (III, 743).

Ailleurs, dans la Florence de Machiavel :

C'est une ville de murs épais, hauts, lisses et sans fenêtres jusqu'au moins à dix mètres au-dessus du sol. Les rues étroites pavées de grands blocs de pierre blanche circulent à travers les murs comme le couloir du labyrinthe qui conduisait au Minotaure. Des minotaures il y en a cent. Les familles s'entredévorent au sein même de l'amour et de la haine sans souci de conserver une poire pour la soif³.

Et dans la Provence où se développe la mode des « champs clos à bœufs » (*Camargue*) :

Sur tout le pourtour de la Méditerranée, il y a toujours des ambitieux qui veulent remonter à Minois ; avoir du Minotaure dans le sang arrange bien l'oisiveté (VI, 348).

En somme, la silhouette de l'homme à tête de taureau est invoquée quand sont en jeu les passions violentes, quand la gourmandise des avarés suit la pente

3 *Monsieur Machiavel ou le cœur humain dévoilé, Cahiers Giono, n° 4, De Homère à Machiavel*, Paris, Gallimard, 1986, p. 147.

naturelle d'une force quasi animale. Banalisation du Minotaure, donc, si l'on veut bien admettre avec Giono que chacun porte en soi cette tendance perverse à la domination que symbolise le monstre. Mais la « banalisation » revêt alors un autre sens, que définit Paul Diel dans son interprétation des mythes grecs : l'exaltation anarchique des désirs, la perte de l'« élan animant » qui oriente la vie, c'est-à-dire, en langage mythique, la « mort de l'âme⁴ ». L'homme « se banalise » quand il « exalte ses désirs vers la matière (vers la terre-mère)⁵ ». Pour Paul Diel, le Minotaure représente précisément cette exaltation – il est « la domination perverse de Minos⁶ » –, et le Labyrinthe l'espace même de la « désorientation vitale⁷ », de la banalisation en tant que perte du sens. Quant à Thésée, sa mission est symbolique de tout combat spirituel contre les monstres intérieurs de l'affectivité aveugle.

Dans son propre traitement du mythe, Giono rejoint-il cette analyse ? Pour le savoir, il faut examiner le destin des principaux personnages qui font revivre en eux, dans des contextes et sous des traits divers, le Minotaure de l'Antiquité. Avatars parfois à peine reconnaissables, car la référence est rarement explicite : ces minotaures sont assez semblables malgré tout, comme le lycanthrope d'*Un roi sans divertissement* et le diable de *Faust au village*, à des hommes comme les autres... Du moins partagent-ils avec leur ancêtre mythique une commune initiale, cette lettre *M* que l'on voit inscrite, dans *Le Chant du monde*, sur les vestes en peau de taureau que portent les hommes de Maudru (II, 383).

MAUDRU

(LE CHANT DU MONDE)

« Il était fort, disait-on, d'une force énorme entassée dans lui avec si peu d'ordre qu'il n'avait plus la figure d'un homme » (II, 209) : Maudru incarne la puissance, il règne sans partage sur le pays Rebeillard, « ce pays tout charrué de Maudru et de taureaux » (II, 281) ; sa démesure est celle de la terre avec laquelle il fait corps : toucher à sa pâture pour y faire du feu, c'est porter atteinte à sa personne. L'exaltation de la vanité perverse s'affirme dans les mots que lui prête Gina la jeune : « Sans moi, rien » (II, 289). Dominateur monstrueux, le « vieux despote à faciès taurin⁸ » rappelle effectivement ses bêtes par son aspect physique : « Sa tête était plantée directement dans ses grandes épaules »

4 Paul Diel, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque* [1966], Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1970, p. 35.

5 *Ibid.*, p. 124.

6 *Ibid.*, p. 186.

7 *Ibid.*, p. 35.

8 Henri Blanc, « *Le Chant du monde* : mythe et épopée ? », *JG1*, p. 54.

(II, 332). C'est cette allure taurine qui impressionne les gendarmes de Villevieille: « Il les a regardés en soufflant. Il faisait craquer ses dents comme s'il cassait des noisettes. "[...] C'est ça, je suis assez grand", a dit Maudru, et le fait est: il touchait leur petit plafond avec sa tête » (II, 299). Face au mystère du personnage, qu'amplifient informations indirectes et rumeurs mythifiantes, Antonio et Matelot ont cependant des chances de vaincre, à condition de « tout défaire fil à fil » (II, 241). Résultat: cette « pelote de laine » rassemblée que forme la fumée noire dans l'incendie de Puberclaire (II, 391), signifiant le succès de la vengeance et la libération des jeunes gens menacés, donc l'issue du labyrinthe.

150 On pourrait penser que « Maudru le dompteur de bœufs » (II, 209), capable de se faire obéir de ses bêtes, maîtrise leur démesure chtonienne et la soumet au sens d'un ordre humain, tel Jason imposant le joug aux taureaux monstrueux d'Héphaïstos⁹. La réalité est plus ambiguë: Maudru est bien dans la peau d'un taureau, et pas seulement parce qu'il porte une « veste en peau de taureau » (II, 341), qu'une métonymie naturelle autorise par ailleurs à nommer « veste maudrute » (II, 389), tant l'homme et l'animal n'existent que l'un par l'autre; il parle le « langage taureau » (II, 384) moins pour dominer que pour communiquer, rassurer, compatir; langue qu'il grogne ou qu'il crie, sans souci des frontières qui séparent l'ordre humain de la bestialité:

[...] il y avait [...] les cris des bouviers et, au milieu, en plus gros, les cris de Maudru avec sa voix de vallonn. On ne savait pas s'il parlait aux hommes ou aux bêtes. Les hommes répondaient, les bêtes répondaient à cette voix. L'incendie même... (II, 387).

La parole entretient la confusion: Maudru s'identifie aux bêtes blessées, sa « voix d'arbre et de pierre » (II, 331) exprime les plaintes de la terre. Sans doute n'est-il pas le seul dans le roman à faire entendre ainsi le chant d'un monde où le cycle nécessaire de la vie et de la mort inclut la souffrance au même titre que la joie. Mais la particularité de Maudru réside dans le sort qui frappe, en lui, la fusion toute minoenne d'une culture et d'un animal: le signe taureau est la marque d'une société – la « cavalerie bouvière » porte des lanternes qui figurent « des têtes de taureaux » (II, 340) –, à la façon des cornes sacrées qui signalaient l'entrée du palais de Cnossos. La « vieille coutume taureau » (II, 325) est convoquée pour ritualiser, lors des funérailles du neveu Médéric, l'union de l'homme et de la terre.

9 Voir Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, op. cit.*, p. 48. Pour Paul Diel, Jason pourrait faire preuve de « force sublime » en domptant les taureaux, « symbole typique de la domination perverse », s'il n'avait recours par ailleurs à l'aide magique de Médée, esquivant par là sa mission véritable (Paul Diel, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque, op. cit.*, p. 175).

Or cette alliance archaïque propre à la société maudrute s'effondre à la fin du roman, victime de deux forces convergentes : d'abord la volonté d'Antonio « bouche d'or » de lutter pour dessiner un avenir *humain*, en fonction d'un projet *orienté*, au besson et à la jeune Gina, à Clara et à lui-même ; ensuite la déchéance même de Maudru, *désorienté*, comme étranger à sa propre force, partagé entre des désirs contradictoires, impuissant à assumer jusqu'au bout ses pouvoirs considérables. L'échec de Maudru, c'est la scission entre le monstre terrible dont la voix résonne « comme la colère de l'air » (II, 209) et le « gros homme écœuré d'amertume » (II, 388) qu'Antonio a finalement découvert. Le Minotaure est pitoyable en raison même de sa dualité : comment garder ensemble la communication naturelle avec la violence animale du monde et l'avènement d'une psychologie individuelle ? Maudru, certes, ne meurt pas ; mais le monstre est mort en lui. Reste la nostalgie – celle du *personnage* tendre et généreux pour l'*idole* archaïque qu'il fut, pour les taureaux (parmi lesquels « Gamma » [II, 337], gamma comme Gaia, cet *alter ego* éminemment chtonien) qu'il a vus souffrir ou mourir ; celle aussi de Giono à l'égard de cette « divinité cachée » pour laquelle il a avoué sa « sympathie¹⁰ ». La « banalisation » monstrueuse suscite la compassion lorsque le romancier voit en elle, plus qu'une force perverse, son propre désir de réintégrer le labyrinthe de la terre-mère primordiale. S'agirait-il moins alors de vaincre ces pulsions taurines que de sympathiser avec le monstre, miroir du moi ? Il n'est pas surprenant que le nom de Jason, associé dans la légende à l'héroïsme paradoxal d'un vainqueur de monstres qui n'échappe pas lui-même à la tentation perverse, apparaisse chez Giono pour désigner le nouvel avatar d'un Minotaure doté d'une force surhumaine et pourtant vulnérable.

MARCEAU

(DEUX CAVALIERS DE L'ORAGE)

Dans *Deux cavaliers de l'orage*, Marceau Jason tue comme un héros (le cheval fou de Lachau) avant de tuer comme une bête (son propre frère, Ange, dit Mon Cadet). Retourne-ment qu'il serait facile d'interpréter comme la reproduction d'un mécanisme cher aux Tragiques grecs : le contact du sang versé entraîne chez le guerrier sauveur la contagion d'une violence dévastatrice. L'aîné Jason évoquerait alors plutôt l'Héraclès d'Euripide, rendu « furieux » par l'ivresse des carnages auxquels il a participé¹¹. Mais puisque dans ce roman Giono

¹⁰ Pierre Citron le rapporte dans sa Notice du *Chant du monde* (II, 1270).

¹¹ Euripide, *Héraclès*, v. 965-967. Voir aussi, pour ce même thème de la contagion du sang versé, Eschyle, *Choéphores*, v. 1055, et *Agamemnon*, v. 1427, ainsi que le commentaire de René Girard dans *La Violence et la sacré* (Paris, Grasset, 1972, p. 66).

veut « faire grec¹² », et qu'il circule plus que jamais parmi les mythes avec la liberté (re-)créatrice d'un *bricoleur* inventif, la violence de Marceau peut se lire autrement, comme le produit du labyrinthe où il cache son hybridité.

Pour voir plus clair dans les « détours¹³ » du personnage, il faut s'appeler Ariane (VI, 51) : ainsi se nomme la mère du monstre, et l'on ne quitte donc pas, *mutatis mutandis*, la Crète du roi Minos. Quant à l'initiale *M.*, elle est au début redoublée, puisque Marceau a pour frère Marat. Est-ce pour mieux rappeler, avec le mouvement de leurs « deux haches » au travail (VI, 11), le « palais de la double hache¹⁴ », demeure antique du Minotaure ? Les Hautes Collines sont bien décrites, d'entrée de jeu, comme le pays rêvé pour « se cacher » (VI, 9), et Valérie peut à bon droit reprocher à son époux Marceau « le détour de [ses] routes » (VI, 98)...

152

Plus significatif est le nom, lui-même double, trait d'union entre l'héroïsme moderne (Marceau) et l'univers du mythe et de la magie, des monstres et des dieux (Jason). La masse physique de « l'énorme Marceau » (VI, 32) a-t-elle davantage de cohérence ? Il y a comme une contradiction insurmontable, de l'aveu même du personnage, entre la tête et le corps : de la « cervelle » vient la tentation de dominer, « le plaisir de démolir et de renverser », alors que le corps est le moteur de « l'amitié » (VI, 93-94) ; pour Marceau, c'est l'intelligence de la tête *humaine* qui engendre la destruction et la perversité, auxquelles la sagesse *animale* du corps oppose la « réjouissance » simple (VI, 93). Alors tout homme serait monstre, minotaure inversé, mais devrait sa paix et son salut à sa composante bestiale. Il y a bien une façon de résoudre la contradiction : Jason le vieux, l'ancêtre de Marceau, s'était spécialisé en 93 dans le fonctionnement d'une guillotine (VI, 3)... Et le Langlois d'*Un roi sans divertissement*, de manière plus spectaculaire, se résoudra pour finir à supprimer sa tête en l'élargissant aux « dimensions de l'univers » (III, 606), autre façon de donner raison aux lois du corps et de la matière. Marceau choisit pour sa part, comme Maudru, de rentrer sa tête dans ses « énormes épaules » (VI, 34), donc de réduire le plus possible l'autonomie de son humanité :

[...] le cou est fondu dans les épaules, et la nuque est enracinée directement dans les épaules par de larges racines couvertes de poils gris drus, durs comme un morceau de peau de sanglier (VI, 36).

La tentation de la domination perverse n'est pas jugulée pour autant. La « tête » est toujours là, mais l'équilibre est rompu : c'est la force pure qui semble régir

12 Voir la Notice de Robert Ricatte pour *Deux cavaliers de l'orage* (VI, 849).

13 « [...] qui sait ce qui les empêche, pour qu'ils soient ainsi obligés de faire tous ces détours où il semble que pour nous ils sont en train de tout faire de travers » (VI, 51).

14 Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 299.

alors le champ des passions, et le corps lui-même qui prétend imposer un orgueil sans limites. Chez les Jason, même la « tendresse » peut être « dominatrice » (VI, 19). Ainsi l'ogre Marceau, s'il a « faim » (VI, 12) de la chair fraîche de son frère Ange, s'il éprouve une « faim goulue » pour le « corps délicieusement fondant » (VI, 32) de l'enfant, dévoile un appétit qui annonce d'autres voracités plus meurtrières. Cette « espèce de géant incompréhensible » (VI, 27) qui dépasse cent kilos manifeste par la démesure de son corps la démesure de ses passions : l'exaltation de ses désirs, qui va se donner libre cours dans des corps à corps de plus en plus violents, évolue en une dangereuse « banalisation ». Voilà pourquoi Marceau fait peur. Bien avant qu'il ne tue son frère et alors même qu'il revient en héros, l'attente incertaine et angoissée qui précède son arrivée laisse pressentir sa vraie nature : du labyrinthe peut surgir n'importe qui, n'importe quoi...

Le pas monte lentement l'escalier qui vient de l'écurie par le long dedans de la maison. C'est un passage tout tortueux qui monte à travers les murs. [...] Le pas monte à travers les murs ; le pas cherche les marches, traîne dans l'ombre et s'approche. Il vient d'en bas. Tout fait silence ; il n'y a plus que ce pas [...]. Le bruit d'une grosse main qui se guide en frottant contre le mur. Il est là derrière la porte. Il respire. Il cherche la targette. Il ouvre. C'est de l'ombre. Il entre. C'est une ombre (VI, 91).

Même indécision que dans les étendues de la Camargue, quand « on entend clapoter la marche de quelque animal invisible » et que l'on songe à une bête « énorme et innommable », lion ailé ou Minotaure (VI, 328). Dans une nouvelle de Borges, le narrateur entend ainsi monter, dans une maison où tout laisse deviner un habitant monstrueux, « quelque chose de pesant, de lent et de multiple¹⁵ ». Le personnage de Marceau Jason atteint cette valeur universelle et rejoint le monstre mythique quand il plonge dans l'anonymat et se confond avec le *bruissement* étranger de la matière hostile. En éventrant son frère, Marceau se révèle effectivement un monstre, mais un monstre « malheureux » et non « furieux » (VI, 184), pour qui la monstruosité est une infirmité, un tragique déséquilibre entre la démesure de la force et les limites du savoir. Incapable d'accorder sa tête et son corps, son humanité et son animalité, le Minotaure ne peut pas vivre :

— Nous avons attrapé Marceau. Ça n'a pas été difficile. Il nous attendait. [...] Il attendait quelqu'un qu'il doit avoir trouvé maintenant. [...] Il est mort de la vie qui a refusé d'aller plus loin (VI, 188-189).

¹⁵ Jorge Luis Borges, « There are more things », dans *Le Livre de sable*, trad. Françoise Rosset, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1978, p. 66.

À la différence de Maudru, Marceau ne survit pas. Faut-il en déduire qu'avec le personnage qui exprime sa démesure, c'est le monde naturel qui se trouve plus qu'avant menacé, exclu du monde social ?

M., PIERRE DE

(LE MOULIN DE POLOGNE)

154

Pierre de M., dans *Le Moulin de Pologne*, est « un bonhomme qui n'a pas d'âme et pour qui les passions sont (à l'exemple des maladies) déterminées par plus ou moins d'urée, ou de sel, ou de sucre dans le sang » (V, 675). Sans doute le narrateur émet-il certaines réserves à l'égard des « ouï-dire » qui « le représentent rouge comme un coq et d'extérieur monstrueux » : « Ce n'est pas le premier mastodonte que je connais dont le suint dérègle les imaginations » (V, 675-676). Le récit n'en souligne pas moins une carrure et un appétit exceptionnels, révélateurs des passions hors du commun que fait naître chez les médiocres de M. la rencontre du monstrueux destin des Coste¹⁶.

Les de M. sont « épais, gros mangeurs, rougeauds » (V, 662) avant même d'épouser les filles Coste. L'aîné de Pierre reproduira le portrait du père : « C'était un gros mangeur qui ne se rassasiait jamais » (V, 666). On est en présence de « gros hommes sanguins » (V, 1291¹⁷) alourdis par leur graisse, et non souples et vigoureux comme les Jason. Le poids de Pierre oscille entre quatre-vingt-dix (V, 675) et cent douze kilos (V, 1289) ; son fils est « difforme, engoncé dans des cuirasses, des hausse-cols, des cuissards et des brassards de graisse » (V, 667). Cette énormité serait sans conséquence si elle ne croisait la destinée des Coste : Pierre et Paul n'étaient encore que de « gros taureaux » (V, 663) ; l'aîné de Pierre acquiert une autre dimension quand il passe « sur son front de minotaure une grosse main tragique » (V, 668). Pour lui, pas même de prénom : seul le semi-anonymat de l'initiale *M.* ; le monstre ne s'en éloigne que davantage des qualités propres à une *personne* humaine. La graisse alors n'est plus anodine : elle est comme la « cave » où l'héritier se cache (V, 1283), le « corps énorme » qui incarne, aux yeux de M^{lle} Hortense, « le miracle » auquel elle cherche à se mesurer (*ibid.*). L'alliance d'un « taureau » (V, 1289) et d'un destin tragique engendre effectivement un minotaure, résultat hybride, être non viable : « L'aîné ne rentra pas d'une de ses promenades habituelles » (V, 668).

¹⁶ Voir sur ce point mon article : « *Le Moulin de Pologne*, une histoire de monstres », *Bull.* 21, p. 65-66.

¹⁷ L'enquête s'étend ici aux variantes (numéros de pages à quatre chiffres dans l'édition de la Pléiade).

La disparition du fils précède les « hémorragies de substances » auxquelles s'abandonne le père en cherchant dans les « garces » des « sangsues » qui le soulagent (V, 675) : minotaure affamé, il lui faut des « souillons à se mettre sous la dent » (V, 1289), mais il finira interné à l'hospice. Cherchant une issue dans l'alcool ou dans la fuite, les de M. ne règnent pas en maîtres terrifiants dans le labyrinthe où le destin les a placés ; ils y errent en victimes pitoyables, perdus plutôt dans des « labyrinthes de lotus » qui les laissent « sans défense » (V, 1272), atteints d'une « *infirmité* » (V, 675) qui assure leur exclusion. Tel est le sort des *racines naturelles et matérielles* de l'homme, à l'ère des *Chroniques* et de leur monde social *dénaturé*. Pierre de M. laisse « son corps » réfléchir « pour lui » (V, 1289), il tient d'étranges propos « sur *la force bestiale* et sur *l'innocence* » (V, 1291). S'il n'a plus rien d'un dieu (façon Maudru) ni d'un héros (façon Marceau), il signifie, mieux que ses deux prédécesseurs, que la force originelle de la terre, devenue matière encombrante, poids mort, n'a plus sa place parmi nous.

La « domination perverse » reste-t-elle alors l'apanage du monstre qui symbolise la tentation des désirs matériels ? Il est d'autres façons d'exercer le pouvoir et d'occuper le centre du labyrinthe – comme M. Joseph, qui tisse sa « toile d'araignée » au Moulin de Pologne (V, 1339) ; comme le narrateur surtout, qui se trouve « au cœur même de l'enchevêtrement ténébreux » dans lequel erre Julie de M., « depuis longtemps perdue dans un labyrinthe » (V, 1343). Ce même narrateur, qui dit d'ailleurs qu'un « insecte indéfinissable » peut être plus terrifiant qu'un « mastodonte » (V, 1379), et qui se défend de classer les monstres « d'après la carrure ou l'abondance de la transpiration » (V, 676), est peut-être lui-même ce monstre d'un nouveau genre, l'araignée qui prend les autres dans le piège de son savoir et de son récit, l'être faible et bossu, bien banal celui-là par sa médiocrité, qui se substitue au monstre exceptionnel pour jouir d'une domination supérieure.

MURATAURE (L'IRIS DE SUSE)

Le corps du forgeron Murataure, dans *L'Iris de Suse*, traduit physiquement une disproportion qui rappelle Marceau Jason et les de M. : « cent vingt kilos sans les os et une cervelle comme un pois chiche » (VI, 500). Louiset le juge dans les mêmes termes : « [...] ces grands gaillards n'ont pas beaucoup de tête. » (VI, 422). Ici encore, le volume matériel paraît s'être développé aux dépens de l'âme ; ici encore, l'empire du corps coïncide avec la *banalisation*, chez cet « orgueilleux » (VI, 425) qui « pète le sang » (VI, 501) ; ici encore, cependant, le monstre vu par Giono est innocent, soumis cette fois aux ambitions de sa sœur Anaïs et aux caprices de la baronne, Jeanne de Quelte.

Ébahi devant cette dernière, Murataure aurait plutôt « l'air d'un bœuf juste après le coup de merlin » (VI, 411). Mais il partage avec le Minotaure, outre l'initiale, ce radical final dont Pierre Citron a noté la « connotation taurine¹⁸ ». Le nom de Murataure qui évoque en son début une figure historique (Murataure n'est que maréchal... ferrant) est au croisement des deux isotopies – pouvoirs de l'individu et force mythique – qui se joignaient déjà en Marceau et Marat Jason. Or les Murataure, frère et sœur, font partie de ces « grands formats » qui « écrabouillent leurs adversaires » (VI, 500). On peut en croire Casagrande, qui s'y connaît en ogres. Lui qui admire le fringillaire – « Il se nourrit de petits oiseaux frais éclos. C'est l'ogre lui-même » (VI, 448) – évoque un autre oiseau, la rousserolle, pour faire comprendre Murataure à Tringlot. Comme la rousserolle s'est débarrassée de son « petit os mafflu » pour prendre son envol, s'élancer libre et « différente », Murataure est un « grand seigneur » qui sait « aller à l'essentiel » (VI, 466-467). Il évolue dans un monde différent du nôtre, lui que Tringlot peut frapper d'un coup de poing sans l'affecter :

Il doit avoir la tête sacrément dure ; il n'a rien senti ; il ne m'a même pas vu [...].

Il a dit : « Je la cherche depuis ce matin. » Il ne s'adressait pas à moi ; il s'adressait à qui ou à quoi ? (VI, 465).

Monstre moderne, Murataure roule dans une automobile qui, loin de contredire sa bestialité, la prolonge et la démesure : dans les « détours » des environs de Quelte, le véhicule laisse entendre un « halètement sourd » et ouvre ses « gros yeux rouges », avant que Murataure n'apparaisse, « énorme, couvert de fourrures » (VI, 464). Ajoutons à cela l'héritage familial : le père de Murataure « avait la maladie de la pierre [...] ; il bâtissait, il aurait même bâti à tort et à travers [...] » ; sa mère avait besoin de « s'entourer de murs et de murs et [de] se composer toute une région de chambres et de corridors pour déambuler chez elle [...] » (VI, 468)... Et nous comprendrons que le fils, « pur produit de ces deux intransigeants » (*ibid.*), offre à la baronne un labyrinthe séduisant, puisque pour elle « les vraies raisons du plaisir sont toujours tortueuses » (VI, 480) et que son époux ne pouvait par conséquent satisfaire son attente : « Je désirais un ogre. Je m'étais longuement préparée à mourir délicieusement dans ses mâchoires de fer [...] » (VI, 479). Seuls le forgeron Murataure et son automobile meurtrière pourront répondre à cette passion, aussi avide du spectacle des « monstruosité » d'un musée Dupuytren (VI, 491) que portée à faire bombance des approches de la destruction. Murataure est cet « ogre » qui permet à Jeanne de réaliser son

18 Le nom du personnage viendrait en effet du nom italien *Muratore* – « le maçon » –, avec une déformation graphique qui n'est pas indifférente. Voir Pierre Citron, « Sur les noms chez Giono », *Corps écrit*, n° 8, PUF, 1983, p. 127.

rêve: être dévorée « à belles dents » (VI, 480). Mais le monstre meurt avec elle, pour ne former qu'un « bloc de charbon » indifférencié (VI, 511), résultat de leur incandescente fusion passionnelle.

*

Moins terrifiant que vulnérable, simultanément menaçant et menacé, le Minotaure ainsi actualisé atteste l'éloignement de la terre-mère, en même temps qu'une sympathie croissante pour ces monstres qui déplacent avec peine parmi les hommes leur masse pesante comme la trace de plus en plus fragile et dérisoire de leur passé mythique. Elle est bien oubliée, pour Murataure, cette « coutume taureau » dans laquelle baignait le pays de Maudru comme dans son élément naturel. La solitude du monstre est d'autant plus cruelle, et d'autant plus proche de la position de l'artiste. La condamnation de la domination perverse, ambiguë dès *Le Chant du monde*, laisse place à la compassion pour le sort pitoyable, parfois même grotesque, de ceux qui conforment leurs désirs aux lois du corps, c'est-à-dire au système de références de la matière originelle.

Que cette logique soit régressive et mortifère, cela ne fait aucun doute. Mais Giono, en donnant forme et (presque) nom à cette composante informe et innommable de tout homme, peut exprimer sa nostalgie de l'unité perdue sans pour autant céder à ses charmes pervers. Sans doute le Minotaure est-il vaincu, ou se laisse-t-il vaincre. « Mais après la victoire », nous dit *Le Livre des labyrinthes*, « un sentiment de pitié reflue dans notre cœur sensible [...] ; et peut-être même une certaine nostalgie pour les ténèbres abandonnées, un obscur sentiment de tendresse pour la vie monstrueuse que nous avons détruite en nous [...]. Dans la nuit où a été célébré le sacrifice, le côté infernal de notre être pleure sur le corps du monstre¹⁹. »

¹⁹ Paolo Santarcangeli, *Le Livre des labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un symbole*, trad. Monique Lacau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1974, p. 15.

LIRE LE VISAGE

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, dans les *Chroniques romanesques* et *Le Hussard sur le toit*, il semble bien que le visage humain tout à la fois hante le romancier et se dérobe à la représentation. À la négation du visage, réduit à l'état de *faciès* chez les cholériques déshumanisés, répond l'affirmation du visage comme marque propre de l'individu – tel le visage en « fer de lance » de Pauline de Théus. Mais entre ces deux extrêmes, il est d'innombrables nuances. Si le visage se donne à lire, il résiste à coup sûr à l'interprétation immédiate.

Le visage n'a pas toujours été perçu comme le foyer de l'expression individuelle. La conception humaniste du visage comme forme et signe d'un caractère naît au XVI^e siècle. Son développement suit le processus de privatisation qui transforme en profondeur l'identité individuelle du XVI^e au XVIII^e siècle. Progressivement, l'individu devient « indissociable de l'expression singulière de son visage, traduction corporelle de son moi intime¹ ». Le visage est la porte de l'âme, le lieu où se dévoile la vérité de chacun ; et l'art du portrait, pictural ou littéraire, s'attache à mettre en cadre et à mettre en scène ces relations entre l'apparence signifiante et l'intériorité signifiée². Le visage parle – une langue codifiée par la ritualisation sociale des comportements, par une analytique des émotions ou par les lois de la physiognomonie : les Temps modernes nous ont appris à interpréter le visage de l'autre, à rendre lisible le visible.

Telle est, résumée à l'extrême, la conception du visage que remet en cause, au XX^e siècle, la crise du sujet et de la représentation. À l'ère de la civilisation de masse, quand les savoirs ébranlent les valeurs humanistes, le soupçon qui pèse sur l'unicité de l'âme individuelle s'étend logiquement à la représentation corporelle censée la rendre visible. Le visage se fêle, se dissipe ou se dissout ; l'apparence cesse de signifier et de distinguer. Christine Buci-Glucksmann a analysé la dissolution du portrait chez certains peintres du XX^e siècle – chairs déformées de Bacon, Marilyn multipliée de Wahrol, *Visages-cloaques* de Dubuffet – pour conclure au « glissement du visage au visage défait, déformé,

1 Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *Histoire du visage* [1988], Paris, Payot & Rivages, 1994, p. 10.

2 Voir Florence Coblence, « Le portrait de peinture à l'âge de la photographie », dans Catherine Chalié (dir.), *Le Visage*, Paris, Autrement, série « Mutations », n° 148, octobre 1994, p. 128.

raturé³ », à la prédominance du « non-visage ». Pour Deleuze, « Bacon est peintre de têtes et non de visages » : il fait surgir « la tête sous le visage⁴ ». De même, dans le cinéma contemporain, comme l'a montré Jacques Aumont, la « défaite du visage » – déréalisé, voire désagrégé par les gros plans de Sergio Leone, les coups de zoom de Visconti ou les jeux d'ombres de Bergman –, va de pair « avec la perte de toute transparence de la représentation⁵ ».

VISAGES PERDUS, VISAGES DÉFAITS

Les deux guerres mondiales ont largement contribué à cette mise en pièces du visage. La face de l'homme, mêlée à la boue des tranchées ou niée dans les camps de la mort, devient *chose* opaque et anonyme. Giono, éprouvé par la Première Guerre mondiale, n'a pas attendu les *Chroniques* pour représenter cette menace de l'indifférencié : les visages noircis de terre du *Grand Troupeau*, ou le « visage blanc comme un linge » de l'homme couvert de boue au début de *Batailles dans la montagne* (II, 800), perdent toute caractéristique individualisante pour attester l'emprise d'un *mélange* universel. Dans *Un roi sans divertissement* et *Le Hussard sur le toit*, cependant, l'abolition du visage est plus remarquable.

160

La négation du visage dans *Un roi sans divertissement*

De M. V., le lecteur ignore autant les traits que le nom : Frédéric II le voit plus de dos que de face, et ne le reconnaît que pour voir en lui un « homme comme les autres » (III, 503). Le visage de l'assassin se banalise et se dérobe : M. V. ou l'homme sans visage... Sur le tableau que Langlois contemple, le visage disparaît dans l'ombre du portrait qui dévore ses contours. Rappelons-nous le témoignage de Saucisse :

Langlois avait dû suffisamment habituer ses yeux à l'obscurité pour pouvoir distinguer sans doute comment ces mains s'emmanchaient sur un corps, comment ce corps se dressait, et peut-être même était-il arrivé à voir le visage que ce corps portait là-haut où moi je ne voyais rien, où l'instinct me disait d'ailleurs qu'il ne fallait pas regarder (III, 563).

De la découverte du visage « très blanc » de Dorothee dans le hêtre, visage pétrifié, réifié, qui se confond avec le « visage de la bergère de l'horloge » (III, 490), à l'anéantissement final du visage de Langlois réduit à la matérialité

3 Christine Buci-Glucksmann, « La disparition du visage en art », *Revue des sciences humaines*, n° 243, « Faire visage », juillet-septembre 1996, p. 136.

4 Gilles Deleuze, *Bacon*, Paris, La Différence, 1981, p. 19.

5 Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1992, p. 155.

d'une *tête*, le roman va jusqu'au bout des impasses du *face à face*. Dans le scénario du film, c'est la tache rouge de grenadine, apposée sur le visage de Clara en *gros plan*, qui se chargera de nier une dernière fois un visage vivant par l'image (III, 1395)⁶.

Le Hussard sur le toit : quand le visage devient faciès

Dans *Le Hussard*, la déformation des visages est l'effet du choléra. « Le cholérique n'a plus de visage », dit le vieux médecin du chapitre XIII, préférant le terme de « faciès » pour décrire des traits qui n'ont plus rien d'humain (IV, 620). Les figures atteintes par le mal sont présentées avec insistance comme bestiales, sauvages, féroces. « L'abject, écrit Julia Kristeva, nous confronte [...] à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'*animal*. » L'homme que terrasse le choléra, c'est comme une « poigne terrible » qui semble tirer en arrière la peau de son visage, au point de faire « saillir ses dents et ses yeux » (IV, 259). On reste « à bonne distance » du mort, dont les traits marquants sont la « mâchoire blanche toute découverte » et les « yeux exorbités » (IV, 260). Découvertes, les dents prennent l'aspect de crocs dangereux : à côté d'Angelo, « les lèvres retroussées » des cadavres « découvraient des mâchoires aux dents de chiens, prêtes à mordre » (IV, 288). Gérard Danou, parlant du faciès lépreux, remarque que les altérations du visage les plus redoutées « sont celles qui évoquent une mutation vers l'animalité ou une sorte de pourriture⁸ ». Devant un tel visage, en effet, je ne me reconnais plus – alors qu'il faut retrouver son proche dans le visage de l'autre pour l'accepter dans son altérité humaine. En somme, le faciès interdit le face à face.

La métamorphose animale est d'autant plus abjecte qu'elle touche les êtres les plus jeunes, les plus innocents. Morte subitement, la « jeune préceptrice » paraît, quand Angelo la revoit, « toute convulsée, les lèvres retroussées sur des dents cruelles comme un chien enragé qui va mordre » (IV, 316). La victime ne se contente pas de subir, elle se fait l'agent du mal qui l'a frappée. La contagion évoque alors celle que propagent les vampires : d'innocentes victimes perdent leur individualité et deviennent des monstres, capables à leur tour de montrer les dents pour participer à l'extension du mal. Cette transformation, Angelo l'éprouve même avec Pauline quand elle est atteinte à son tour : « Il remarqua que les lèvres se retroussaient sur les dents et que la jeune femme avait une

6 Jacques Mény me rappelle l'importance des recherches novatrices de Giono, marqué dès l'entre-deux-guerres par les cinémas d'avant-garde, en direction d'un cinéma *sans visage* : que l'on songe en particulier au *Foulard de Smyrne*.

7 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *op.cit.*, p. 20. Voir plus haut le chapitre 3, « Contagion et abjection. *Le Hussard sur le toit* », p. 63.

8 Gérard Danou, *Le Corps souffrant. Littérature et médecine*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 1994, p. 94.

sorte de rire cruel et même carnassier. » (IV, 627). Or Pauline, dès sa première apparition, est par excellence *visage* humain : elle est ce « visage en fer de lance » qui tranche par sa différence et éclaire Angelo de son altérité (IV, 374). Lors de leur première rencontre, quand elle apparaît après la « raie d'or » encadrant la porte, dans la lumière du chandelier à trois branches, elle est pour Angelo une aube nouvelle après l'amertume du « moment critique » et la tentation du vertige vécues sur les toits. Quand le visage devient faciès, au contraire, il n'y a plus de vis-à-vis, nulle altérité permettant au Moi de se construire, mais la répétition impersonnelle du Même, le mimétisme des grimaces. L'animalité signifie la négation de ce qu'Emmanuel Levinas appelle la « signifiante du visage » : son « irréductible différence⁹ » qui invite au désintéressement, c'est-à-dire au dépassement de l'être, à la responsabilité pour autrui. C'est lorsque Angelo saura répondre de la mortalité de Pauline, répondre à la demande tacite de son visage confronté à la mort, qu'il pourra d'un même mouvement l'arracher à l'animalité et vaincre la logique mimétique.

Ce qui se lit sur le faciès des cholériques, comme dans les organismes décomposés, c'est le triomphe de l'être sur l'étant. Le « rire cruel » de Pauline est celui de tous les cholériques, dont les grimaces renvoient au visage grimaçant de l'univers. C'est en effet une caractéristique des victimes du choléra, ces « convulsions grimaçantes » qui pétrissent le visage d'un enfant (IV, 282), cette « grimace affreuse » qui déforme le visage d'une paysanne (IV, 315) : trait constitutif d'un unique faciès, par-delà la diversité des personnes et des circonstances. « L'affreuse grimace de cette bouche qui dévoilait jusqu'à la gencive ses chicots et ses dents pourries », voilà ce qui « paraît extraordinaire » et ce qui est « horrible à voir » (IV, 261). Les grimaces traduisent, non seulement la bestialité, mais la laideur sans mesure, le saisissement de la douleur imprimé pour toujours sur la face du cadavre. « Le visage tordu par la maladie et la souffrance est un reflet à échelle humaine du masque inhumain de Gorgô », écrit Gérard Danou¹⁰. Mais les grimaces connotent également un mimétisme grotesque. Quand les lèvres du cholérique se retroussent « sur ses dents pour un rire infini » (IV, 454), le rire suggère un ordre tout *autre*, déconcertant et carnavalesque.

Ces défaits du visage prennent des formes radicales quand la mort est à l'œuvre. Fuyants, absents ou détruits sous l'effet du meurtre ou de l'épidémie, ces deux formes de contagion qui sévissent respectivement dans *Un roi sans divertissement* et dans *Le Hussard sur le toit*, les visages en deviennent logiquement *illisibles*. Mais Giono explore d'autres voies et élabore une grammaire du visage plus nuancée d'une part dans *Noé*, d'autre part dans *Les Grands Chemins*.

9 Emmanuel Levinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1982, p. 243-245.

10 Gérard Danou, *Le Corps souffrant*, op. cit., p. 95.

« Ce que je vois tout d'un coup, c'est un visage d'homme » (III, 844). Ainsi apparaît sur une photo, dans les dernières pages de *Noé*, le père des *Noces*. Un *visage d'homme* : grande découverte ! Les visages ne manquent pas, pourtant, dans ce roman-kaléidoscope. Mais il n'est pas indifférent que s'achève sur l'exploration minutieuse d'un visage le parcours qui s'ouvrirait sur l'image de Langlois la « tête volée en éclats » (III, 612). La fin d'*Un roi sans divertissement* consacrait la défaite du visage. Y aurait-il dans *Noé* comme un chemin, des chemins conduisant au visage retrouvé ?

Voir un visage d'homme : l'évidence du cliché photographique rappelle deux évidences – apparentes – du *visage*. D'abord qu'il se donne à *voir* : l'étymologie enseigne que le visage est parent du visible. « Visage vient du latin *visus*, participe passé substantivé de *videre* : "ce qui est vu" », comme le rappelle David Le Breton¹¹. Que dans un roman où la perception visuelle et les visions du romancier occupent une telle place, l'attention se fixe sur des visages, il n'y a rien là de bien surprenant. Seconde évidence : un *visage d'homme*. N'est-ce pas un autre pléonasme ? « Le visage est le lieu le plus humain de l'homme¹² » – le lieu où le sujet, par le regard et la parole, entre en communication avec autrui, advient dans le *vis-à-vis* des relations sociales, se constitue par ses traits propres dans son absolue singularité. Dieu est au-delà du visage : il n'acquiert un visage qu'en s'incarnant en Jésus-Christ, « image de Dieu invisible » selon saint Paul. L'animal est en deçà du visage : il a une tête, une gueule, une hure, un groin, un mufle, une *face* à la rigueur (taper sur la *gueule* ou cracher à la *face* de l'autre, c'est bien nier l'humanité de son visage). Le *visage d'homme* fait donc pléonasme. Que l'homme se déshumanise, par exemple sous l'effet du choléra, et l'on parlera de *faciès* – dégradation bestiale et pathologique du visage.

Mais si j'insiste sur ces deux évidences – visage visible, visage humain –, c'est parce que le texte de *Noé*, précisément, les met en question. Le visage mène bien au-delà du visible : les photos des *Noces* elles-mêmes le confirment, qui contiennent sous les visages des « drames [...] invisibles, naturels, éternels » (III, 860). Et l'humanité du visage ne va pas de soi : « Je n'ai qu'à promener ma loupe, de visage en visage, et à regarder ce qu'il y a derrière ces visages pour visiter la plus extraordinaire des ménageries » (III, 853). Le visage ne préserve pas, semble-t-il, de l'animalité. Il ne garantit pas à Giono-Noé la victoire sur le déluge de l'indifférencié : « Tout ce qui est derrière les visages date du déluge. Nous n'avons pas affaire ici aux férocités de l'époque de l'avion, nous avons

¹¹ David Le Breton, *Des Visages*, Paris, Métailié, 1992, p. 10.

¹² *Ibid.*, p. 14.

affaire aux férociétés de l'époque des cavernes » (III, 853). L'homme de Crom (c'est le nom du photographe: abréviation de Crommelynck [III, 842]), c'est l'homme de Cro-Magnon, plus près de la bête que de l'ange. On s'en doutait: la colombe de l'arche n'annonce plus la terre du salut, mais la permanence de la bête dans l'homme: « Ces hommes et ces femmes sont comme des colombes. Rien de plus salace, de plus cruel que des colombes » (III, 861). Le patriarche de la Genèse laisse place à l'aventurier de l'arche perdue. Par la photo de mariage, le romancier ne sauve pas l'humanité du déluge: il creuse le dé-visage sous le visage, aux limites du visible, aux limites de l'humain.

Je partirai donc de la *crise du visage* dans *Noé* pour me demander dans un deuxième temps comment le romancier parvient à ressaisir le visage, à le réunifier peut-être en le donnant à *voir* – avant d'examiner enfin le visage, au-delà du visible, comme objet de *visée*, énigme maintenue dans son altérité et sa temporalité, pour le plus grand profit de l'œuvre.

164

La crise du visage

Le corps de Langlois continue, au début de *Noé*, à « saigner à corps perdu comme un guillotiné » (III, 617). Comparaison qui insiste sur la violence faite au visage, tout comme cet aveu du romancier: « À partir d'un certain moment, il a eu hâte de fumer le dernier cigare, et moi-même j'avais hâte de lui mettre la cartouche de dynamite entre les lèvres » (III, 623). Mais ce manque inaugural, le non-visage de Langlois, lance une nouvelle entreprise. Un visage de perdu, une *forêt de visages* retrouvés: « à la place de sa tête volée en éclats », Langlois poussait les « épais feuillages rouges de la forêt qu'il contenait » (III, 612); le romancier trouvera dans Marseille cette « forêt de Brocéliande des visages » (III, 677) qui semble combler l'attente initiale. Décliner le visage au pluriel, toutefois, c'est une autre façon de le perdre. Si *Un roi* était centré sur l'énigme et sur l'invisibilité de visages singuliers, *Noé* montre comment le visage, quand il prolifère – en particulier dans la grande ville moderne –, est neutralisé en tant qu'expression de l'individu: « les formes et les visages de la foule » (III, 676) noient les différences. La défaite du visage se manifeste alors moins par le vide que par le trop-plein: ce sont le morcellement, le grouillement qui affectent l'unité et l'unicité du visage. Autrement dit: plus on voit ensemble de têtes, de faces, de figures, moins on voit, en réalité, de visages.

Cette loi se vérifie d'abord dans la situation du romancier confronté aux multiples personnages « qui ne sont pas entrés dans l'histoire » (III, 628-629) d'*Un roi*. Quand les ombres du Hadès (III, 628, 663), c'est-à-dire, étymologiquement, du royaume de l'*invisible* et de l'invisageable, prennent corps dans le champ de l'imagination, ce sont des fragments de visages décomposés qui investissent l'espace:

Rien que pour simplement aller chercher un mouchoir dans ma commode au premier étage, il me fallait passer dans un buisson de bouches, de nez, de cheveux, de barbes, de moustaches, de lèvres, de joues, d'yeux de toutes les formes et de toutes les couleurs, comme des baies luisantes (III, 629).

Le visage n'est plus une totalité expressive, il éclate en morceaux épars. Plus de frontières entre l'Autre et le Même ; le moi y perd ses limites identitaires : « [...] il me fallait bien me frotter à eux nez à nez et même traverser leurs visages avec mon visage. » (III, 629). La superposition fait partie de ces techniques picturales ou cinématographiques qui consacrent la négation du visage comme unité : Jacques Aumont évoque les moyens de mixage et de montage qui permettent au cinéma (chez Godard par exemple) d'appliquer « une image sur l'autre, dans l'autre, dévorant et transformant l'autre¹³ ». Giono anticipe dans *Noé* sur les procédés vidéo de feuilletage et d'incrustation d'un visage-pellicule provisoire et amovible. Il exploite aussi les ressources de l'éclairage artificiel, autre technique cinématographique qui déconstruit le visage, pour mettre en relief la déshumanisation des masses. La lumière est un cruel révélateur :

Cette électricité qui les frappe violemment de face, ou coule sur eux de très haut [...], fait ressortir toutes les sinuosités des visages : les nez avides, les bouches goulues ou amères, les mentons, les joues, les oreilles, les creux noirs au fond desquels est complètement cachée cette couleur du regard avec laquelle on peut encore faire illusion (III, 676-677).

Mais le résultat est plus insolite dans les premières pages quand le romancier assemble des visages-mosaïques, entre cadavres exquis et images de synthèse, qui gagnent en intérêt plastique et en verve descriptive – dans l'esprit de l'*opéra-bouffe* (III, 621) – ce qu'ils perdent en singularisation humaine :

Ce n'était évidemment pas autre chose que l'air des escaliers, mais il avait la forme des longues moustaches suintantes de nicotine de celui-ci, des joues gaufrées de froid de celui-là, des lèvres minces et légèrement violettes de cette petite fille [...], des yeux en coquille d'escargot et du nez charbonneux de celui-ci [...] (III, 630).

Au début de *Noé*, ce travail savoureux de défiguration-refiguration est dans la logique du *catalogue*, de l'*accumulation monstrueuse* qui s'oppose radicalement à toute individualisation pour explorer l'hypothèse d'un romanesque du multiple. Le grouillement humain peut d'ailleurs être valorisé : en remontant au stade bruegelien d'une peinture globalisante antérieure à l'esthétique humaniste du

13 Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, op. cit., p. 152.

portrait individuel¹⁴, Giono pourrait opposer en somme la vie communautaire à l'individualisme bourgeois, le *village* au *visage*. Mais la dissémination des formes humaines fait éclater la cohésion villageoise. La modalité même de l'*inventaire*, étrangère à l'idée d'une totalité *organique*, annonce la vision de la foule comme simple juxtaposition d'êtres anonymes : Giono prend acte d'une dé-visagéité du monde social, qu'il convertit en moteur de l'imagination romanesque. La suite du roman, déclinant toutes les figures de la défiguration, confirme que la foule tend à transformer les visages soit en gueules (animales) soit en masques (sociaux).

Trois bestiaires au moins, dans *Noé*, traduisent la défaite du visage par l'expansion du paradigme animal. Vue du tramway 54 lui-même métaphorisé en hippopotame (III, 815), la foule de la Canebière est une masse zoomorphe :

[...] je vois des yeux d'où pointent des têtes de couleuvres et de lézards, des bouches de salamandres et de chauves-souris, des langues de sauterelles qui lèchent des mandibules de perruches [...]. Le grand soleil qui envahit complètement la large artère centrale fait fermenter ce ruissellement de bouches, d'yeux et d'entrailles. Quelques beaux niais déambulants pourrissent au fil de l'eau comme des chats crevés (III, 815-816).

Les yeux dépendent des entrailles : la tête, subordonnée au corps, n'est plus cette structure autonome qui fait d'elle un visage. Toute singularité disparaît dans la série cumulative des traits, réifiés avant d'être animalisés.

Deuxième inventaire zoologique : c'est l'ensemble des armateurs marseillais, façonné par l'âpreté des luttes commerciales, qui est doté d'un « physique d'insectes » (III, 744). Nul portrait individualisé, mais un catalogue à la Grandville :

[...] tel armateur [...] tournait au-dessus de son haut col cassé la tête sans menton, aux yeux énormes, à la bouche de fer d'une sauterelle. D'autres ressemblaient à des bousiers [...]. Certains avaient des corps de mygale [...] (III, 745).

Le règne du multiple favorise là encore la métaphore animale. Quand ces personnages se déplacent, c'est en « cargaison de blattes, hannetons, capricornes, araignées, empuses, mantes et scolopendres, dont les mandibules, rostrs, griffes et dards amassaient et protégeaient des entrepôts de rhum, café, arachides » (III, 745)...

Enfin, l'animalité se répand « derrière les visages » de la noce. Ce n'est plus alors l'apparence visible qui suggère des images de serpents ou de sauterelles, mais le besoin de représenter la férocité latente que connotent les visages.

14 Voir David Le Breton, *Des visages*, op. cit., p. 24-25.

La construction énumérative engendre le nivellement des espèces ; l'inventaire de l'arche de Noé tourne au catalogue d'une manufacture d'armes de tous les temps : « Tous les vitriols, tous les acides, tous les poisons, toutes les épines, tous les dards, toutes les barbelures, vieilles lames rouillées, éclats de silex, épines de cactus, écorces de bambous [...] » (III, 853). Les visages des *Noces* « composent « un *Art de la guerre* » (III, 854) qui se réfère à Machiavel. Car le visage humain n'est pas seulement nié par l'expansion de l'animalité, mais par les masques artificiels que façonne l'être social. Les gens des *Noces*, certes, « boivent, mangent, s'essuient la gueule », et sont tout à fait capables de « donne[r] du poing dans la gueule à quelqu'un », sans grand respect pour l'humanité du visage d'autrui, mais d'autre part ils maîtrisent aussi bien « la science de savoir dire des mots énormes avec des visages de poker » (III, 860). La métaphore animale et le thème du jeu se croisent chez la mère du marié, qui a « ces mâchoires crispées, ces dents serrées, ces nerfs bandés, ces sourcils froncés, ce muflé désespéré – si beau – des bêtes qui vont jouer leur dernière carte » (III, 853). Dans la même assemblée il y a « ceux qui figurent », et « ceux à qui, par la même occasion, on en met un bon coup dans la figure (III, 854) – deux modalités contrastées mais complémentaires du dé-visage : naturellement féroce et violent, le *zôon politikon* est aussi naturellement porté au calcul, au trompe-l'œil, aux jeux et aux ruses de l'apparence¹⁵.

L'homme en société est porté à prendre un masque de parade, à couvrir son visage personnel d'une figure non seulement visible mais spectaculaire. On se rappelle l'épisode du ballet des agents de police qui, sous les yeux des passagers du tramway 54 pris comme spectateurs, engagent la danse autour de leur superbe jeep, tout heureux d'être bien en vue. Un policier-coryphée règle le jeu des *figures* : « Dans sa gravité, sa lenteur, la décision de son pas, de son approche, la sourcilleuse impassibilité de son masque d'empereur romain, il disait l'autorité dont il était revêtu » (III, 714). Les visages se conforment aux rôles : « Le coryphée regarda le tramway. Il avait le regard dominateur et enveloppant de Napoléon. Les six agents de police regardèrent le tramway. Ils avaient le regard rigide de l'état-major de Napoléon » (III, 715). Visages trop visibles pour demeurer visages – altérés par la pression même des regards multiples qui littéralement les dé-visagent. On trouverait d'autres exemples de ce penchant à la *figuration* chez certains passagers du tramway, comme ces deux *messieurs* « vêtus d'imperméables cachou, de chapeaux cachou, de visages cachou, têtes, mains et pieds cachou » (III, 793), qui organisent le monde à haute voix sous le masque de leur conformisme (« Ils sont César et Sardanapale »), ou *le Jaune et*

15 Sur cet aspect des *Noces*, voir Agnès Landes, « *Les Noces* : une tragédie paysanne », dans Mireille Sacotte (dir.), *Giono l'enchanteur*, Paris, Grasset, 1996, p. 246-247.

le Rouge, l'homme au quadruple menton qui doit son nom aux décorations de sa boutonnrière : « Depuis qu'il a quitté le tramway, il a avalé une partie de ses mentons, semble-t-il, mais il est toujours très jaune et très rouge [...] et chaque fois qu'il croise quelqu'un il *figure* » (III, 798).

Que le visage se dégrade en gueule ou qu'il se déguise en figure, il disparaît en tant que tel. Giono s'acharnerait-il donc à déconstruire, à décomposer le visage ? De fait, l'apparence des personnages est souvent traitée sur le mode de la généralisation (les visages, non le visage) ou de la particularisation (tel trait, non le Tout) : dans l'un et l'autre cas, la synecdoque brise l'unité du visage ou en dénonce l'utopie. Qu'un « visage de vieille dame » apparaisse dans l'entrebâil d'une porte – dans l'épisode de la Thébàïde –, aussitôt surgit derrière elle « une multitude de visages d'autres vieilles dames (en réalité très exactement six) » (III, 737), tout aussi « déglinguées » (III, 738) que la première. Il y a là comme un type général, défini par l'hétérogénéité, la menace de désintégration :

168

On rencontre de ces vieilles dames qui ont l'air radoubé avec des bouts de ficelle et des morceaux de papier collant. Ce sont généralement des veuves sans enfants ou de vieilles filles. Elles ont beau prendre toutes les précautions (et elles en prennent d'extraordinaires) pour maintenir ensemble leurs membres, leur corps et leur tête, il s'en faut toujours d'un peu que ces matériaux soient bien agglomérés. Elles donnent une impression de désordre, même si les cheveux sont en place et les attaches consolidées de cols de jais, de gros bracelets et de ceintures de faille. Il y a on ne sait quoi qui démesure les espaces de leur condition chimique. Elles ont des regards affolés à sentir qu'une lente explosion continue tend à les disperser en poussière aux quatre coins de l'univers (III, 738).

La tête de Langlois n'a donc pas fini de prendre « les dimensions de l'univers » : la même force centrifuge est à l'œuvre dans maints visages décomposés. Inversement, le visage peut se réduire à un trait, un élément qui se substitue au Tout. La femme aux « énormes yeux de vache, très beaux, très goudronneux » (III, 795) aperçue dans le tramway devient plus loin « les beaux yeux de vache » : « Les beaux yeux de vache » entrent dans l'antichambre, « disent [...] », etc. (III, 806). La récurrence même de l'épithète homérique substantivée, avec ce glissement plaisant du féminin singulier au masculin pluriel, déréalise le personnage : un masque figé, aisément identifiable, tient lieu de visage.

À première vue, le spectacle qu'offrent les visages du roman est donc bien chaotique : les pages de *Noé*, semblables aux tramways pleins de « têtes qui passent comme les paniers de Sanson » (III, 676), sont pleines de têtes coupées de tout corps et de toute âme individuelle... Est-ce une fatalité ? Giono n'en reste pas au désordre des apparences. Il ne renonce pas à faire émerger des visages singuliers de la foule sans visage. Ce roman de la genèse des formes

romanesques est aussi le roman de la naissance ou de la renaissance du visage. Rappelons-nous cette scène d'embrassades amicales vers la fin du roman : « Il y eut un embrouillamini d'exclamations, de salutations, de chaises tirées, avancées, de gens debout, de gens assis, enfin ce mélange et ce chaos d'où, par expérience, je sais que, finalement, sortent l'ordre et la raison. J'ai confiance en mes femmes à ce sujet » (III, 842-843). C'est aux visages familiers que revient alors le privilège poétique de composer ou de recomposer un ordre. Peut-être la patience de l'observation permet-elle ainsi de rendre visibles et lisibles les visages qui, échappant au mélange, se singularisent et se chargent de sens.

Visages visibles, visages lisibles

Les eaux débordantes de l'univers inventé menacent « le visage familial des choses » (III, 621). Le mot *visage* s'applique donc au monde humain des formes, et pas seulement aux êtres. Le narrateur est soucieux d'humaniser la colline d'oliviers, envahie de buissons comme le bureau de l'écrivain est envahi d'un chaos de personnages : « Il me suffira [...] en janvier de payer quelques journées d'homme pour me faire raser ces buissons, et ce coin reprendra figure humaine. Car il n'a pas figure humaine. C'est à avoir honte » (III, 648-649). Dans le train qui approche de Marseille, le regard s'efforce, plus difficilement sans doute, de défricher le désordre des choses : « On dirait qu'au-delà il se met un peu d'ordre dans cette masse de chairs grises qui joue avec la mer. Non pas qu'elle prenne, comme on dit, *figure humaine* [...] » (III, 710). Quand le visage déserte les hommes, c'est donc au romancier d'*envisager* le monde, quitte à prêter un *caractère* aux lieux. La maison du dynaste de l'Ouvèze offre un visage sur lequel se lit l'avarice dominatrice du propriétaire : « [...] les fenêtres regardaient assez insolemment, paupières mi-closes, et le porche abordait la petite route avec une lippe très dédaigneuse » (III, 670). La métonymie qui psychologise le décor restaure ce rapport entre l'âme et l'aspect qui disparaît des images de la foule. C'est aussi le « visage d'une maison » que le narrateur aperçoit dans la Thébàide (III, 731), tandis qu'ailleurs il se dit surpris « de telle maison qui fait une moue particulière au fond d'une impasse », ou du « hautain visage d'un palais dont la bouche est rongée d'affiches de cinéma » (III, 727). La tentation de l'anthropomorphisme dans la description dit l'ambition persistante, dans la lignée d'une longue tradition littéraire, de lire les visages comme clé des caractères.

Même lorsque les créatures virtuelles, vues de très près pourtant, n'ont pas de visage, les moindres traits aspirent à signifier, appellent la caractérisation :

Je voyais leurs yeux, leurs bouches, leurs tics (parfois à un millimètre de mes joues ou de mon nez, ou de ma propre bouche, comme des fruits, ou des sortes

de baisers fort désagréables [...] et d'une façon générale leur attitude, leur façon de faire apparaissent si clairement que j'étais presque sur le point de connaître leurs caractères. Cependant, ils n'étaient pas dans l'histoire [...]. Je n'avais pas besoin de connaître leurs caractères [...] (III, 632).

170

De ce point de vue, le visage advient comme tel s'il est système de signes ou signe dans un système, en contexte – « dans l'histoire » –, quand il est lui-même *caractère* au sens premier du mot : *empreinte gravée, signe distinctif*. Giono se conforme à la tradition humaniste du visage-expression quand il fait parler les visages, y grave des indices qui les singularisent, reliant une *apparence* à un *caractère*. Ainsi se précise le visage d'Angelo : « *Un très grand jeune homme de vingt-cinq ans aux lèvres minces et aux beaux yeux de velours noir* » (III, 717) ; et même si le personnage naissant ne fait que frôler le romancier « comme une fumée », il montre sous son casque d'or « *un très pur et très grave visage* » (III, 718). La relation entre signifiant physique et signifié psychologique est ici immédiate : le visage d'Angelo émerge du déluge des visages défaits.

Roman dans le roman, l'histoire d'Empereur Jules justifie l'importance accordée au portrait par son romanesque même. Pour Georg Simmel, le visage humain est une « unité de sens » où se coule « une grande multiplicité de formes et de plans¹⁶ ». Le visage d'Empereur Jules rassemble de fait des composantes très diverses – indices sociaux, familiaux, moraux, psychologiques –, qui trouvent leur unité dans l'intérêt narcissique que le personnage accorde à son apparence :

Au physique, c'était ce qu'on appelle un gosse de riche, de visage agréable, bien bâti, l'air à la fois timide et suffisant [...]. Jusqu'à vingt ans aussi il soigna un peu trop ses joues, auxquelles il consacrait des après-midi entiers de coiffeur [...] ; et sa chevelure, qu'il faisait graisser, onduler et plaquer près des oreilles. Il détestait les jours de vent. Et ses cravates, dont il refaisait dix fois le nœud, qu'il changeait trois fois par jour et qui, le restant du jour le faisaient loucher, ce qui lui donnait un air engorgé d'orgueil!... (III, 756).

L'individu se *différencie* par son visage : Empereur Jules sera ainsi « svelte à trente-cinq ans au milieu de jeunes poussahs qui ont déjà dix ans de triples mentons » (III, 757). Les visages prennent sens dans l'économie du récit : pendant l'incendie de l'opéra, Empereur Jules et la belle Hortense sont « emportés par un flot de gens qui avaient déjà sur leurs visages soudain dénudés les stigmates de la cruauté de la mort » (III, 759) ; à cette négation du visage s'opposent le visage comblé d'Hortense, qui « n'avait jamais été si rayonnant d'amour », et celui

¹⁶ Georg Simmel, « La signification esthétique du visage » [1901], dans *La Tragédie de la culture et autres essais*, trad. Sabine Corneille et Philippe Ivernel, Paris, Rivages, 1988, p. 138.

d'Empereur Jules, qui « était extrêmement séduisant » (III, 759). Visage tout aussi lisible après le drame, chez l'homme-tronc, « ce visage glabre et froid dont la cruauté épouvantait Marseille » (III, 763).

Le visage est donc un langage. « Les mouvements du visage, écrit David Le Breton, participent d'une symbolique, ils sont les signes d'une expressivité qui se donne à voir, à déchiffrer [...] »¹⁷. » Ce langage a son lexique et sa syntaxe, dont Giono exploite les possibilités romanesques. Exemple d'unité lexicale : la *lippe*, trait signifiant du visage, cette épaisseur de la lèvre inférieure qui suffit à indiquer le dédain. Ce sont la syntaxe (la combinaison avec d'autres traits) et la situation de communication (de *vis-à-vis*) qui vont en préciser le sémantisme. Ainsi l'homme à la cigarette : « Il a l'air profondément dégoûté. Le mégot de sa [...] cigarette pend à sa lippe, dégoûtée. » La traduction verbale suit immédiatement, au style indirect libre : « Si c'est pas malheureux ! Ah ! ça, c'est malheureux quand même ! » (III, 812). Voilà ce que signifiait, ici, le signe *lippe*. On le retrouve chez le cireur de bottes : « Si vous vous étonnez de lui voir boire un champoreau avant dîner, il vous regardera d'un air apitoyé, de dessous ses énormes sourcils en brosse ; et avant de vous répondre sa bouche prendra la forme de toutes les lippes méprisantes connues et inconnues. Tout ça pour vous dire simplement : "Et la liberté, alors ?" » (III, 659).

Au romancier de déchiffrer les signes. Car le dictionnaire ne suffit pas : il faut aussi maîtriser la grammaire. Comment interpréter, par exemple, une bouche *rieuse* ? Les *choknosoff* de l'escadre russe qui paradent à Toulon « ne parlent pas mais ils rient. Ils rient de toutes leurs dents très blanches, très saines, très intactes. Ils rient silencieusement, car il s'agit d'impressionner les bas de laine. [...] le rire ne signifie pas qu'on rit. Il a été marié à un mètre quatre-vingt-dix-huit à deux mètres pour signifier, non pas *rire*, mais *héroïsme* » (III, 657). Le trait du visage n'a alors rien d'individualisant : non seulement il s'intègre dans le langage du corps, mais il s'inscrit dans le code pragmatique de la politique internationale. Rien de commun, bien sûr, avec le sens du rire chez le décrotteur des *urinoirs* souterrains qui « rit noir, car il a toutes les dents gâtées » (III, 812)...

Le visage cependant, comme le texte, n'a pas pour sens global la somme des signifiés attribués à chacune de ses composantes : du dehors au dedans, du visible à l'invisible, il requiert une lecture apte à une construction synthétique du sens, et sensible à ce *je-ne-sais-quoi* qui confère à l'individu l'unité d'un *air*. « L'air d'un visage est indécomposable » – écrit Roland Barthes dans *La Chambre claire* – : « [...] l'air est cette chose exorbitante qui induit du corps à l'âme [...]. L'air [...] est comme le supplément intraitable de l'identité, cela qui est donné gracieusement [...]. Peut-être l'air est-il en définitive quelque chose de moral,

17 David Le Breton, *Des visages*, op. cit., p. 104.

amenant mystérieusement au visage le reflet d'une valeur de vie¹⁸? » *Valeur* qui serait alors autre chose que l'*identité*... Exemple, à cet égard, l'Albatros du tramway. Le narrateur aperçoit un « visage d'homme », « à quatre ou cinq rangs là-bas devant » :

Il a les traits tirés, tristes ; des moustaches de gros buveur et de gros fumeur, cependant pas chauve, au contraire : une toison hirsute de poils gris très drus. Cela doit être un mécanicien ; il a le front taché de cambouis. Cela ne veut pas dire qu'il ne s'est pas lavé. Cela veut dire qu'en venant prendre son tramway il a rencontré quelqu'un en panne et qu'il a bénévolement essayé de dépanner, ou, plutôt, non : c'est un homme à motocyclette ; ce n'est pas un homme à tramway. précisément parce qu'il a dans les cinquante ans. Il est de l'âge d'or de la motocyclette, quand elle était hippogriffe et tapis volant [...]. Et ce matin, en partant au boulot, il a eu une panne, peut-être même dans la rue ; peut-être même qu'il a dû laisser sa moto *en pension* chez son épicier, son coiffeur [...]. C'est pourquoi il a cet air « Albatros sur le pont du navire » (III, 794).

172

Des indices (le cambouis) aux suppositions (« peut-être »), entre l'essence (« c'est un homme à motocyclette ») et l'existence (« ce matin [...] il a eu une panne »), par la conjonction de l'attention descriptive, de l'hypothèse interprétative (« cela veut dire ») et de l'invention narrative, la lecture du visage *décolle* littéralement de la matérialité des traits pour s'élever à la compréhension singulière d'un « air » – aux deux sens du mot : le narrateur se représentera finalement cet *albatros* s'envolant dans les airs au volant d'un châssis Daimler lancé à pleine vitesse (III, 819-820).

Bien sûr, *avoir l'air* (ce qui peut être involontaire) n'est pas la même chose que *prendre un air* – se donner telle ou telle apparence. Tantôt le visage parle de lui-même, tantôt on le fait parler. Les cochers des corbillards, par exemple, « sont tristes » : « [...] ils ont sur leur visage le regret mortel d'être obligés de faire trotter. Ils ont l'air de s'en excuser ; pis : ils ont l'air d'en avoir honte. Ce sont les derniers pleureurs » (III, 784). C'est là ce que les visages donnent à voir et à lire, en dehors de toute intention. Le phénomène est plus subtil chez l'homme à la cigarette qui change d'*air*, quand il marche dans la rue d'un pas énergique après avoir quitté le tramway : « Son visage a pris l'air obstiné, rêveur et grave des grands révolutionnaires. Il est la réprobation en marche ; le reproche incarné ; le pivot de la société ; la fin de tout ; l'alpha et l'oméga social » (III, 811). Quant aux femmes des *Noces*, elles maîtrisent le double discours – des

18 Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Éditions du Seuil, 1980, p. 167-169.

mots et du visage : « [...] elles savent parfaitement ce qu'il faut dire, répondre, taire ; comment il faut placer son œil, son port de tête, ses épaules, ses bras [...] » (III, 861). Aux signes statiques, la disposition naturelle des traits, s'ajoutent les signes mobiles du visage, où s'inscrivent affects et émotions et que contrôle pour une part la volonté d'expression du sujet : un simple « clin d'œil » (III, 860), on le sait, en dit long... Le visage ne relève donc pas seulement d'une sémiotique, mais d'une pragmatique.

Cependant, si l'objectif du romancier est de ressaisir l'unité du visage, de reconquérir sa visibilité signifiante menacée par l'indifférencié, par le multiple, on mesure ce que la notion d'*air* a de volatil et d'indéterminé : le visage ne risque-t-il pas de se dérober encore, soumis aux humeurs de l'observateur et à l'imprécision du *je-ne-sais-quoi*? Giono *recadre* peut-être avec plus de garanties le visage visible quand il se réfère aux modèles de la peinture et de la photographie : les limites du portrait facilitent assurément l'individualisation du visage représenté.

Les arcades du pont du Gard, en ce sens, suggèrent moins le désordre d'une accumulation monstrueuse qu'un dispositif d'encadrement favorisant la reconnaissance de visages bien visibles. Ainsi se détache, en particulier, le « vermillon d'Espagne » : « — le visage long, fort délicat et blanc, ayant aux joues comme du vermillon d'Espagne, aux lèvres aussi ; un bel œil, le front avancé, le nez bien fait, cheveux un peu châains et abattus, jambes minces... » (III, 637). « [S]ur son tréteau particulier, dans sa petite niche de nécropole sarrasine, sous sa voûte de pont du Gard » (III, 639), le vermillon d'Espagne, par son cadre et ses couleurs picturales, acquiert un embryon d'existence individuelle. Et ce visage en suscite d'autres : dans la niche du « roi Salomon », « il y a "l'ex-demoiselle Colombi" qui attend, se tend et appelle avec son visage d'Italienne où la peur et le désir font lumière » (III, 639). Entre les visages différenciés, humanisés, dotés de couleurs, de lumières et de passions, relations et aventures peuvent se nouer.

La référence à la peinture est explicite pour dire la beauté des femmes des armateurs : ce sont « des femmes nées sous le pinceau de Vinci, des Bronzino, des Raphaël, des Della Francesca, des Pollaiuolo, qui, s'arrachant de la toile, de la fresque, de la palette, de la couleur broyée, emportaient avec elles, comme écharpe ou comme bijou frontal, ou comme ruban de cheveux, pectoral, plaques de collier, broderies de manches et de gorgerins, les sublimes paysages, les tendres cyprès, les pins funèbres, les plaintives fontaines et les grands ciels bouillonnants sous la nage des dieux » (III, 746)... Mais le cadre ici vole en éclats : la référence esthétique, par son emphase, déconstruit l'individualité des visages autant que les métaphores animales. Le portrait individuel disparaît dans le mouvement du pluriel et sous la surcharge ornementale.

Reste la ressource de la photographie, qui a le pouvoir de rendre visibles, à n'en pas douter, de vrais visages humains. Si le visage est l'empreinte de l'âme, le portrait photographique offre l'empreinte de cette empreinte. Historiquement, l'apparition et les progrès de la photographie correspondent à ce que David Le Breton appelle une « phase démocratique » du visage : « La photographie, en personnalisant l'homme, en distinguant son corps, et surtout son visage, apporte sa contribution à la célébration de l'individu¹⁹. » Elle renforce chez l'homme la conscience de sa singularité. Elle impose au regard le visage et le visible avec toute la force du Référent – « cet entêtement du Référent à être toujours là », comme dit Barthes : « La Photographie n'est jamais qu'un chant alterné de “Voyez”, “Vois”, “Voici” ; elle pointe du doigt un certain *vis-à-vis*, et ne peut sortir de ce pur langage déictique²⁰. » Finir *Noé* par la contemplation d'images fixes, serait-ce un ultime moyen de conjurer le mouvant, de saisir le sens des visages visibles ? La *prise* de vues photographique satisfait le désir de capter le visage, de tout savoir de l'Autre réduit à son image. Désir d'avare bien sûr : « Qu'est-ce que je veux ? Je voudrais tenir ces *Noces* entre mes doigts [...] » (III, 854).

Alors que les visages des passagers du tramway fuyaient, que leur mobilité appelait la compensation de l'imagination narrative, les visages des *Noces* s'offrent à la loupe, se prêtent à un examen attentif ; la photographie est un outil de connaissance : « on sait tout ce qui se passe dans le père ; il ne peut rien dissimuler » (III, 861). Le passage de la forme au contenu n'en paraît que plus facile :

Le visage d'homme que j'ai vu le premier est gros comme l'ongle de mon pouce. Il contient : un souci, une tristesse, un ce qu'on appelle emmerdement ; c'est plus simple et plus juste ; il en a le front tout froncé. Il contient en même temps une chose qu'on pourrait appeler *joie de façade*, léger sourire sur la bouche un peu crispée, installé d'un bon coup de volonté, une sorte d'*arraché* et maintenu à bras tendu par cette volonté qui s'est tellement tendue qu'elle s'en est pétrifiée [...]. L'œil, il est très visible sur la photo parfaite ; les deux yeux, bien abrités sous de gros sourcils, nous disent : merde, merde, j'en sortirai, c'est un mauvais moment à passer. En somme, un visage très sympathique (III, 844-845).

Traduction méthodique, progressive : voilà un double signifié – puisque les yeux démentent la bouche – que la photographie rend parfaitement lisible. Le narrateur observe le cortège des *Noces* « à la loupe, *mot à mot* si on peut dire »

19 David Le Breton, *Des visages*, op. cit., p. 41-42.

20 Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 16-17.

(III, 845). Il peut reconstituer la scène de famille comme Diderot reconstitue la scène d'un Greuze :

[...] il ne suffit pas de le suggérer, il faut le dire noir sur blanc. L'homme qui fabrique de l'urée, c'est le *père* de la jeune femme-fille; ce n'est pas le fiancé, le promis; lui, il est jeune, il a le temps; il a la vie devant lui [...]. Le *père*, c'est autre chose: il a au moins cinquante ans, à ce qu'on peut juger, et celle qu'il a à son bras, c'est sa fille. Car, du moment que le cortège va à l'église, c'est le père qui donne le bras à sa fille (III, 846).

La netteté de l'écriture (noir sur blanc) prolonge et *développe* la netteté du cliché (noir et blanc), tirant parti de l'effet *révélateur* de la photographie. Et la position de l'appareil, à la place de Dieu, confère à l'observateur un pouvoir omniscient: « Et maintenant que je les ai tous sous les yeux (l'astuce du photographe m'ayant placé derrière le prêtre, face à toute l'assistance, comme si j'étais Dieu et que je regarde par le trou de serrure du tabernacle), je n'en perds pas une miette de toutes ces *Noces* » (III, 853). Tel est le mystère de la Révélation – photographique: *tous les visages* dévoilent leur vérité, l'instantané rend les âmes visibles.

Mais cette tension vers une profondeur de sens déborde bien vite les limites de l'image: en quoi « la loupe » permettrait-elle en effet de regarder « ce qu'il y a derrière les visages » (III, 853)? La recherche s'oriente vers le hors-champ, vers les sous-conversations, vers un *avant* et un *après* hypothétiques. Le romancier est tenté de réintroduire une troisième dimension dans la surface plane: il traque la mariée « sous le voile » (III, 847), cherche sur la photo d'autres visages « derrière » ceux des mariés et de leurs parents (III, 853); il entend rétablir la durée au-delà de l'instantané: « J'ai un peu soulevé la photo pour voir celles qui sont dessous. Il y a effectivement la photo de la cérémonie à l'église, celle de la sortie de l'église et puis, la classique des deux époux, seuls, en pied. Tout est ordonné comme dans un plan de construction; je n'ai qu'à le suivre » (III, 847). On peut s'attendre au résultat: « Ce sera peut-être sans rapport avec la photo » (*ibid.*).

La relation entre le visage photographié et l'âme qu'il « contient » ne peut plus dès lors se comprendre en termes d'adéquation entre le signifiant et le signifié. Dans la structure imaginaire de *Noé*, elle est plutôt homologue à celle qui relie l'odeur des narcisses à celle des coquillages, « l'étendue » aux « racines profondes »: « L'étendue couvre quelque chose, la lumière ne joue pas sans raison [...], les écumes ont des significations [...] » (III, 675); de même, les yeux ne brillent pas sans raison, le front couvre quelque chose, le sourire a des significations, etc. Mais au *fond*, ces significations ont un « côté gouffre », un « côté fond des choses » (III, 676) aussi fascinant qu'illimité. Comment la

photographie pourrait-elle saisir le sens du visage, qui ouvre sur de tels abîmes? Barthes, face à la photographie d'un visage, formulait une tentation voisine de celle qui s'exprime à la fin de *Noé*: « J'ai envie d'agrandir ce visage pour mieux le voir, mieux le comprendre, connaître sa vérité [...]. Je vis dans l'illusion qu'il suffit de nettoyer la surface de l'image, pour accéder à *ce qu'il y a derrière*: scruter veut dire retourner la photo, entrer dans la profondeur du papier, atteindre sa face inverse [...]. » Mais c'est une illusion: « Telle est la Photo: elle ne sait dire ce qu'elle donne à voir²¹. »

176

Le visage d'homme, dans son altérité, résiste à l'entreprise de connaissance. Même si le narrateur entend faire comprendre l'« état d'âme » de la mariée, son choix d'une focalisation externe préserve le devenir et l'imprévisibilité de celle qui est « effluve, glu, aimant, jubilante » (III, 856) – on pourrait ajouter: profondeur, gouffre. Le contenu de tels caractères n'est pas épuisé par la lisibilité de la face visible. Giono a beau reprendre dans *Noé* certains *topoi* du visage-langage, il n'est donc pas un adepte de la physiognomonie de Lavater. S'il retrouve le *visage d'homme*, ce n'est pas dans la transparence d'une vision totalisante, mais comme horizon d'une quête sans fin ni fond, qui ne fait jamais que commencer – comme les *Noces*. La grande photo, selon le photographe François Soulages, est « celle qui reconnaît son incapacité à saisir le visage, et oblige à le voir autrement²² ». Il en est de même de ce grand roman (ou anti-roman) qu'est *Noé*.

Visages visés, visages invisibles

Il est donc temps de dissocier le visage du visible. À la suite de Levinas, Catherine Chalier écrit que « le visage, contrairement à l'image, ouvre une voie vers l'invisible²³ », dans ce volume consacré au *Visage* qui porte le beau sous-titre: « Dans la clarté, le secret demeure. » Giono retrouve l'humanité du visage, dans *Noé*, moins par le retour à une conception idéaliste du *caractère* que par l'art de suggérer sa surprenante singularité, son épaisseur temporelle et le secret de son altérité.

Ce sont d'abord des images insolites qui attestent l'impossibilité de posséder le visage par le regard et par le discours: le trait retenu, loin de renvoyer à un signifié univoque, suggère alors en peu de mots un être unique dont il préserve le mystère. Tel homme « fait la moue avec sa grosse bouche sensuelle d'évêque qui souffle du consommé trop chaud » (III, 814). La figure (de style) dépasse la figure (visible), permet de singulariser un visage sans pour autant le

21 *Ibid.*, p. 156.

22 Cité par Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, *op. cit.*, p. 26.

23 Catherine Chalier, préface du volume *Le Visage*, Paris, Autrement, 1994, p. 11.

rendre représentable. Peut-on *voir* par exemple la fille du dynaste ainsi décrite : « Son menton est lourd et un peu double, c'est-à-dire qu'il fait un peu la poche en dessous ; elle a la bouche mince des visionnaires » (III, 700) ? L'imprévisibilité de l'image, la qualité de l'écart entre le comparé et le comparant *différencie* le visage, assure son unicité, en même temps que l'oxymore déjoue toute entreprise de traduction. C'est ainsi par l'humour de la métaphore que s'éclaire la vérité de cette coiffeuse, si soucieuse de son visage et de son image, dont on suit le parcours depuis le tramway 54 :

Elle a un long regard, d'abord condescendant, puis légèrement, puis vite très envieux (et d'une façon si ingénue !) pour une immense affiche de cinéma qui représente une star aux cils en éventail de crayons Faber, à la bouche en sexe d'éléphante rose. La coiffeuse pince la sienne (de bouche) et comme il n'y a pas à proximité immédiate de vitrine pouvant servir de miroir, elle baisse la tête et fait glisser son regard le long de ses seins (III, 803-804).

L'image visuelle est à la fois insérée et dépassée : la trouvaille de la métaphore animale qualifiant le visage de la star, au-delà de l'intention satirique, particularise le visage humain – celui de la coiffeuse – qui se cherche dans le miroir trompeur de l'affiche.

Le visage de Rachel, c'est le trait plus que le portrait qui en donne une idée – l'art de la *formule* plus que l'investigation de la forme : « une Judith charnue aux cheveux de charbon, au beau visage de pieuvre » (III, 747). La métaphore excède le visible : un céphalopode a-t-il un visage ? C'est *poulpe fiction*... L'écart intérieur de la métaphore dit l'insaisissable : la vérité de l'être est en creux, hors d'atteinte – dans les profondeurs, c'est le cas de le dire. Loin de fermer la détermination, l'image élargit l'horizon. Il ne s'agit pas tant alors de déconstruire le visage par le grossissement d'une seule particularité que de pointer en lui une marque d'altérité, un point de différenciation – quelque chose d'analogue à ce que Barthes appelait le *punctum* à propos de la photographie : ce point sensible qui me trouble ou m'émeut.

Mais c'est parce qu'il joue avec les ressources propres du langage que Giono peut ici figurer l'infigurable, et repérer mieux que par l'image – picturale ou photographique – l'énigme irréductible du visage humain. Le comble, dans *Noé*, c'est ce « visage neutre » qui se singularise par sa banalité même, le visage de cette ménagère sortie elle aussi du tramway 54. Initialement, « elle est une bonne ménagère paisible et sans passion, une mère de famille au visage neutre et invisible » (III, 797). Or c'est par cette neutralité qu'elle se distingue des autres, avec quelques nuances : « Son visage est moins neutre : il est classiquement mère de famille » (*ibid.*). Mais plus loin : « [...] la ménagère au visage neutre se hâte. [...] Elle est de plus en plus visage neutre ; elle est même arrivée (sans doute

en s'efforçant. Il n'est pas naturel qu'elle y soit ainsi arrivée sans efforts [*sic.*] à être neutre des pieds à la tête » (III, 803). À l'inverse, dix pages plus loin : « Elle se hâte dans la ruelle. Elle n'a plus du tout l'air neutre, au contraire [...] » (III, 813). Et lors de sa dernière apparition : « Elle n'a plus du tout l'air neutre, ni l'air ménagère, mais tout à fait l'air de quelqu'un qui *connaît la musique*, comme on dit » (III, 818). De cette appellation récurrente, il ressort paradoxalement qu'il n'est pas de degré zéro du visage : le qualificatif de neutre, en même temps qu'il est répété, est nié par les degrés de qualification ; le visage se singularise par ses variations dans le temps – parce qu'il renvoie, non aux significations fixes d'un être intemporel, mais à l'histoire d'un sujet. À propos de cette passagère du tramway, le narrateur nous avait prévenus : « Tout à l'heure elle n'était rien ; maintenant elle se lève, car elle est arrivée à destination (une destination à partir de laquelle elle va devenir) [...] » (III, 797). Le visage est en devenir ; le visage est à venir.

178

Le visage est humain parce qu'il change, parce qu'il se construit *en relation* dans le *face à face*, parce qu'il vit et qu'il meurt. Les musiciens que fait venir la mère d'Empereur Jules ont des « visages harassés de misère », mais « se transfigur[ent] dès les premières mesures », et le jeune homme est « très sensible à ce changement de figure » (III, 755). L'histoire d'Empereur Jules lui-même est scandée par ses changements de visage, comme on l'a vu. Et on le comprend mieux quand le retour à l'univers spatio-temporel du romancier révèle la parenté entre ce Jules fictif et le cordonnier Jules, au « visage rêveur », que son tablier semble couper en deux : « [...] je m'extasie en constatant [...] à quel point il y a désaccord flagrant entre son buste, ses bras, son visage rêveur (qui contient dans les plis autour de sa bouche et le regard de ses yeux une très populaire tendresse un peu triste) et ses jambes cachées dans le fourreau de serge bleue [...] » (III, 768-769). Quand il se baisse pour entrer dans son échoppe en contrebas, Jules semble se perdre dans des herbes, « n'est presque plus visible », et c'est dans ce foin qu'il « semble se glisser pour aller se consoler de sa tendresse un eu triste, à l'abri des regards indiscrets » (III, 769). Beau visage humain, à peine visible, dont on conçoit qu'il ait pu faire naître le visage en devenir, rêvé plus que rêveur, tour à tour séduisant et cruel, d'Empereur Jules. C'est Rainer Maria Rilke qui parlait, au début des *Carnets de Malte Laurids Brigge*, des visages, au pluriel, que porte chaque homme : « Il y a une quantité de gens, mais il y a encore beaucoup plus de visages, car chacun en a plusieurs. [Certains] changent terriblement vite de visage. Il les essaient l'un après l'autre et les usent²⁴. » Et la page s'achève sur une vision terrifiante du *non-visage*... Le visage porte la marque du temps

24 Rainer Maria Rilke, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, dans *Œuvres en prose*, trad. Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 436-437.

humain. Giono l'avait magnifiquement montré dans cette « suite de *Jean le Bleu* » intitulée *Son dernier visage*, reprise dans *L'Eau vive*. L'évocation du visage du père est très proche du beau texte de Rilke :

Il avait son dernier visage.

Il y a le visage de la mort. Mais avant il y a le dernier visage. Le visage de la mort est pelucheux et doux comme un oiseau ; il est étendu, ailes ouvertes, sur le vide sans remous. L'autre, c'est le visage qui précède. Il ne s'éteint plus ; il accompagne l'homme dans ses dernières foulées sur le portement de la terre, avant qu'il ne s'élançe. Ce visage est comme un champ d'herbe déchiré mais illuminé par un grand charruage (III, 281).

Il est dans *Noé* des changements du visage moins pathétiques, comme celui de Rachel. Son âge se mesure en poids et en graisse : « Pendant ce temps, Rachel continuait à grossir [...]. Son visage était quatre fois plus large que du temps de sa jeunesse. Mais rien ne pouvait lui ôter sa beauté [...] » (III, 749). Comme plus tard dans l'histoire d'Ennemonde, ces variations inscrivent le personnage dans une durée, le narrativisent. Le visage n'est pas donné, il advient – et *Noé* multiplie ces *aventures* du visage. La vue *de face* est souvent différée, comme pour rappeler que le sens du visage est toujours au-delà, qu'il échappe à toute prise immédiate. Le *Saint-Jérôme* de Buis-les-Baronnies ne montre pas immédiatement son visage : « Celui qui vous parle ne s'approche pas de vous. Il se tient au moins à cinq ou six mètres [...] et il vous tourne le dos ; avec ostentation même » (III, 687). Il faut attendre avant d'en savoir plus : « Petite moustache qui ne dépasse pas la bouche et le ras des lèvres. Heureusement, rien de sensationnel sur le visage : ni laideur ni beauté » (III, 688-89). La distance entre la visite et la vision aura suffi à susciter l'attente et l'intérêt – même pour un visage... neutre. Tout l'épisode du tramway joue sur une découverte progressive, mais nécessairement inachevée, des visages : « J'occupais [...] la dernière place à l'arrière. Je voyais tous les voyageurs de dos » (III, 792). Le narrateur ne voit d'abord que des nuques, des épaules, des chapeaux, parfois des profils furtifs. La suite de ce passage est une longue quête des visages et de leur vérité complexe. L'imagination précise des itinéraires mais n'élucide pas les êtres : l'altérité du visage résiste. La fiction romanesque *retrouve* les visages en levant l'anonymat des têtes vues de dos, mais c'est pour mieux suggérer l'énigme de toutes ces existences singulières. Le visage n'est donc pas pur *objet* de vision, comme n'importe quelle chose du monde sensible. Parce qu'il manifeste l'étrangeté d'Autrui, il est présent précisément, comme le dit Levinas, « dans son refus d'être contenu²⁵ ».

25 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini* [1971], Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio Essais », 1994, p. 211.

Invisible parce qu'*imprévisible* (un visage peut en cacher un autre) et *indivisible* (l'unité du visage ne saurait se réduire à ses parties visibles), le visage a toujours sa part secrète. S'il est langage, c'est comme un « mi-dire », selon l'analyse de Le Breton : « [...] un chuchotement de l'identité personnelle, non une affirmation caractérologique à l'abri de toute ambiguïté [...]. Le visage voile autant qu'il révèle. L'imprévisible en lui l'emporte trop sur le probable. La lecture sémiologique opérée sur lui a quelque apparence d'un jeu de hasard. La surface du visage est d'une profondeur redoutable²⁶. » *Noé* maintient ce secret et ce chuchotement en reléguant certains visages, et non des moindres, dans le flou, dans l'ombre ou dans le non-dit.

180 La mariée des *Noces* elle-même, d'abord : est-elle si visible qu'on aurait pu le croire d'après les photos ? Si quelqu'un présente un visage voilé, c'est bien elle : « Donc, ce visage : le visage de la jeune femme-fille que le père mène à son bras. Il est voilé d'un voile blanc. Heureusement. Car, sous le voile : malice, ruse, jubilation » (III, 847). L'interprétation psychologique est bien hâtive : elle se perdra plus loin dans les plis de la robe, devant la photo prise dans l'église :

Maintenant qu'elle est devant le prêtre elle est un peu éberluée. Ce qu'elle a très exactement c'est, je ne sais pas ce qu'elle pense, mais ce qu'elle pense a fait se relâcher les muscles de sa bouche (instrument d'amour) et elle bée.

Elle bée comme devant un escamoteur. [...]

Une robe de mariée a mille poches. Elle a l'air d'être en train de se fouiller pour savoir si on ne lui a rien barboté. (III, 852)

Visage sidérant ou visage sidéré ? L'interprétation est brouillée. La mariée reste donc voilée, et son visage imprévisible. Encore bien moins visible, mais bien plus rayonnant, le visage d'Adelina White lorsque naît le personnage. Non seulement « un curieux volume informe » (III, 723) de sentiments préexiste au personnage, mais sa première apparition est celle d'une silhouette, de bruits de jupe et de bottines craquantes, d'une petite toux et d'une odeur de violette et de vanille... De visage, point. « J'étais très intrigué. Je n'avais pas vu son visage [...]. Je me demandais qui c'était » (III, 724). De peur de voir ce « monstre de passion » aliéner sa liberté, le romancier évite le face à face : « Donc, entendant le bruit de jupe, le craquement de bottines, la petite toux, je ne me retournai pas. Je me dis : "Diablesse, je le connais, ton visage !" [...] et c'est seulement quand le personnage m'eut dépassé et qu'il s'éloignait de nouveau dans la partie sombre de la bibliothèque que je levai les yeux pour le regarder » (III, 727). Toute la scène est suspendue à cette imminence d'un visage, qui acquiert une présence sans se livrer au regard. La créature de fiction est dépourvue de ces traits visibles

26 David Le Breton, *Des visages*, op. cit., p. 53-54.

qui affluaient en désordre au début du roman, lorsque le visage du romancier traversait d'autres visages de statut analogue ; elle ne disparaît pas pour autant, comme M. V., dans l'anonymat du non-visage : c'est ici le visage invisible et fugitif qui se donne à *connaître* de la façon la plus singulière.

Or ce voile qui préserve le secret du visage, n'est-ce pas celui qui dissimule en dernier ressort le visage même du romancier ? Lui qui s'imagine au milieu de ses personnages « comme le géant de Swift [...], visible de très loin, comme le nez au milieu de la figure » (III, 619), et que paraissent exhiber tout au long du roman les marques de la subjectivité, il ne se montre en fait que par touches discrètes, éparses, changeantes – à bâtons rompus. Il voudrait protéger le visage de sa fille, en l'invitant à mettre son chapeau (« de paille, à cause du soleil très mauvais en septembre » [III, 627]) : ce visage qui lui ressemble ne gagne rien à *s'exposer*. Le romancier connaît la vertu expressive de ses traits, dont il sait jouer lorsqu'il cherche un endroit où se loger : « Pardon, madame, est-ce que vous ne connaissiez pas par ici un hôtel où je pourrais loger pour la nuit ? » D'ordinaire, quand je demande ça, je prends mon bel air d'innocence ; j'éclaircis le plus que je peux le bleu de mes yeux. Il est rare qu'une crémillère y résiste. Celle-là n'y résista pas » (III, 730). À l'entrée de la Thébaïde, peu après, il se montre « béat et pétrifié, la bouche ouverte » (III, 730) ; et les choses s'aggravent à l'intérieur du domaine : « C'est le bassin, me dit la femme. – Car, il y a un bassin ? dis-je d'un air idiot ; – Sous la fenêtre, dit-elle » (III, 733). Le narrateur imagine donc parfois son visage visible, sous le regard d'un Dieu souriant (III, 730), mais son autoportrait est fragmentaire et allusif, livré entre parenthèses. Ainsi, près de la prison : « Les femmes qu'on mène entre deux agents à la visite de l'hôpital [...] jettent des regards professionnels aux passants, ou à moi-même (qui suis encadré à mi-corps comme un portrait de famille dans ma portière de tramway) » (III, 785).

Le romancier échappe à tout cadre lorsqu'il se superpose à des personnages fictifs, comme M. V., ou qu'il adopte le point de vue de Dieu pour observer une photo de mariage. Le visage le plus mobile et le plus secret, c'est le sien. Cela voudrait-il dire que dans la quête des multiples visages qui anime *Noé*, Giono recherche sa propre identité, contradictoire et insaisissable – d'*albatros* et de père, de visage *neutre* et de *pieuvre* des grands fonds, de bête féroce (sa gueule) et de comédien (sa figure) ? On ne sait que peu de chose dans *Noé* du visage du romancier qui pourtant s'y met en scène : les multiples histoires du roman le couvrent comme un manteau de Noé. Car le patriarche de l'arche est aussi l'inventeur de la pudeur et du secret : l'histoire de Noé nous apprend que tout n'est pas visible dans l'autre, et que toute filiation humaine se fonde sur cette réserve. Même le père des *Noces*, dont on sait tout, doit bien par moments se cacher : quand il pisse, « [i]l me tourne le dos – heureusement –

on tourne toujours le dos dans ces cas-là » (III, 855-56). C'est dire la limite des photographies, la limite du visible – et la richesse du roman. Malgré les regrets exprimés au début de *Noé* (le romancier est obligé de « raconter à la queue leu leu » [III, 642]), la fin du roman dit les insuffisances de l'image et la puissance du verbe pour viser l'inépuisable invisibilité du visage.

Noé est donc non seulement un catalogue de têtes, de mufles, de figures et de masques, mais aussi un roman des visages – qui séduisent et fascinent d'autant plus qu'ils ne sont pas réductibles à leur part visible. S'ils courent toujours le risque d'être noyés dans le flot de l'imagination, neutralisés par la foule impersonnelle ou uniformisés par une férocité universelle, ils émergent dans leur singularité parce qu'ils ne sont pas figés dans des portraits conventionnels, mais dynamisés (et non dynamités) par une esthétique romanesque de la surprise. Dans *Noé*, Giono restitue au visage son étrangeté dérangeante : on n'a jamais fini de s'étonner, en effet, de *voir un visage d'homme*.

182

« LA BARBE ET LE VELOURS »
(*LES GRANDS CHEMINS*)

La particularité du visage du Narrateur, dans *Les Grands Chemins*, tient au port de la barbe. Quelle est donc la fonction de cette barbe dans la grammaire du visage ? *Figure* d'un rôle social ou transparence de l'aspect naturel ? Le roman associe le port de la barbe à une tenue vestimentaire – « la barbe et le velours ». Le Narrateur, la barbe fraîchement taillée et vêtu d'une veste en velours flambant neuve, se flatte de réussir son entrée à l'auberge : « La barbe et le velours, l'œil d'innocence et mon odeur font leur petit boulot en première » (V, 543). La barbe est comme un vêtement : elle met en jeu l'habillage du visage – et jusque dans un sens particulier du mot « habillage » : « présentation destinée à tromper », autrement dit « trucage », ou « tricherie » des apparences.

Le roman *Les Grands Chemins* attire tout particulièrement l'attention sur le statut romanesque de la barbe. Il raconte, de fait, l'histoire d'une barbe. C'est pourquoi il se prête à une étude *pogonologique*²⁷, branche trop rarement explorée de la critique littéraire. Le Narrateur ne cesse d'évoquer sa barbe qui pousse, qui embellit, qu'il taille, qu'il rase. Pourquoi cette obsession de la barbe ? Que signifie cette barbe ? Que cache-t-elle ? Que révèle-t-elle ? Parce qu'elle est au croisement du corps naturel et de la parure culturellement marquée, la barbe est éminemment signifiante : il convient donc d'apprendre à la lire. Mais ce signe prend sens dans un contexte : c'est en reliant la barbe à la problématique du *jeu* incarnée par l'Artiste que l'on pourra peut-être la mettre en relation avec

27 Du grec *pôgôn*, « barbe ».

le regard que Giono porte, autour de 1950, sur notre humanité et sur l'art du roman – sur l'être et sur les lettres.

Fonctions de la barbe : « l'image d'un zèbre au poil »

Voyons d'abord la place de cette barbe dans l'histoire racontée, la manière dont elle structure la durée du récit. On n'est pas barbu, on le devient. Il suffit de laisser faire la nature. Le Narrateur est glabre au début et à la fin du roman. La courbe de l'histoire racontée épouse le mouvement d'apparition, de croissance, d'épanouissement et de disparition de cette pilosité ornementale. Au tout début du roman, notre héros baroudeur chemine en compagnie d'un curé qui « a comme [lui] un bon travers de doigt de barbe » (V, 480). C'est l'automne, et le Narrateur s'apprête pour l'hiver : « Je touche ma barbe. C'est la saison où je la laisse pousser. Mais elle n'a encore que cinq jours. [...] Dans deux semaines, je serai magnifique » (V, 484). La logique de la barbe répond donc d'abord au rythme des saisons. Quand il s'installe l'hiver au moulin des Edmond où il s'enfouit dans une « alcôve pépère » (V, 532) pour « vivre comme les marmottes » (V, 536), le Narrateur fait de sa barbe une protection naturelle, du même ordre que le pelage d'un animal qui mue pour se défendre contre les rigueurs du climat : « Je laisse pousser ma barbe pour des questions de froid universel » (V, 513). La situation est alors « au poil » (V, 532), c'est le cas de le dire. L'aspect physique du sujet s'ajuste aux variations de la nature. Tandis que la végétation se déplume, les poils de barbe croissent comme une plante : « [...] j'ai maintenant mes trois bons travers de doigt de barbe blonde, frisée comme de l'endive » (V, 523). La barbe inscrit sur le visage humain les lois du monde animal et végétal : quoi de plus *naturel* ?

Étant donné l'importance qu'a prise ainsi cette barbe tout au long du récit, on comprend que le moment où le Narrateur s'en défait soit vécu comme un moment intense. Avec la venue du printemps, la scène de rasage en public, festive et libératrice, est présentée comme le rituel baptismal d'une véritable renaissance. Elle se déroule quand la violence de l'orage crée une vive tension dans le bistrot que tient Catherine, la tendre amie du Narrateur :

J'ai une envie folle de couper ma barbe. Je le dis à Catherine. Elle s'esclaffe. Elle m'apporte des ciseaux et tout le monde se met de la partie. [...] On m'en réclame des bouts et je la distribue. Finalement, l'artiste va chercher du savon et un gilette. Je me barbouille ; c'est l'occasion de coller de la mousse sur tous les becs et de faire un chahut qui nous rassure.

Je vais me terminer à la cuisine ; il n'y a pas un rasoir qui garantirait sa sûreté au milieu de ces zèbres qui se foutent des ramponneaux à défoncer les armoires.

Je me débarbouille à l'évier. Je sors de la cuvette lisse et net, avec [...] ma gueule de printemps (V, 621).

Une dizaine de pages avant la fin du roman, c'est déjà l'annonce de l'épilogue. S'achève ici le roman *d'une barbe* – avec les deux valeurs du génitif: un roman qui a pour objet (parmi d'autres objets certes) le devenir d'une barbe; mais un roman dont la voix, à la source de l'énonciation narrative, est celle-là même du barbu. On sait ce que veut dire « parler dans sa barbe »: il n'est pas sûr que le récit y gagne en clarté. Il est possible que la barbe obscurcisse la parole même qui s'énonce. Parler dans sa barbe, c'est *marmotter*, parler pour soi seul, telle la marmotte qui hiberne. Les variations pileuses du Narrateur sont à l'image d'un soliloque narratif instable et ambigu: j'y reviendrai.

184

Ce qui est sûr, c'est que ce trait physique régulièrement mentionné contribue à construire l'autoportrait du Narrateur. Une image se dessine, celle d'« un barbu blond aux larges épaules » (V, 575) qui se contemple avec une évidente satisfaction narcissique. Le personnage se réjouit de voir sa barbe « devenue tout ce qu'il y a de bien »: « Il faut même que de temps en temps, je la taille au ciseau » (V, 532). Un peu plus loin: « Je me taille la barbe. C'est une splendeur » (V, 542). Et une visite chez le coiffeur achève de donner au visage l'harmonie esthétique qui renvoie au Moi une image qui le comble: « Je passe chez Anatole et me fais donner un petit coup de tondeuse sur la nuque, un cran de ciseau autour des oreilles » (V, 542). Rien de castrateur dans cette maîtrise artificielle, par l'art de la coupe, de la poussée naturelle des poils virils. Car le Narrateur entend bien mettre tout au contraire cette barbe bien taillée au service de son attrait sexuel: il refuse le parfum de violette de l'Anatole pour préserver une odeur naturelle à laquelle le beau sexe n'est pas insensible: « Je suis un blond qui a chaud aux fesses et sous les bras. Généralement ça impressionne » (V, 542).

La belle barbe ne sert donc pas seulement à se protéger du froid ou à se complaire devant son miroir, mais à plaire, à rassurer et à « épater ». Ce qui ne se réduit pas à la conquête de proies jeunes et jolies. Plus généralement, plus simplement, le Narrateur aime qu'on le remarque. Et si les compliments ne sont pas spontanés, c'est lui qui les suscite. Ainsi, dans cette conversation avec une serveuse, plutôt âgée d'ailleurs, quand sa barbe n'a encore que quelques jours: « [...] je lui parle de ma barbe que je vais laisser pousser et garder tout l'hiver comme d'habitude. Elle me dit que ça m'ira bien » (V, 495). Une fois qu'elle a bien poussé, la barbe, de fait, « impressionne » autrui. Il faut savoir en tirer profit pour trouver bon accueil dans tel ou tel bistrot: « Content de ne pas avoir trop négligé ma barbe » (V, 592). Elle fonctionne comme l'indice rhétorique d'un *ethos* convaincant: on peut faire confiance à ce grand barbu blond. Le Narrateur s'assure ainsi les services d'une vieille religieuse pour accueillir

et soigner l'Artiste blessé : « Ma barbe l'impressionne en bien ; et aussi tout ce que je sais faire pour me rendre mâle et viril » (V, 572). La barbe est un signe adressé à autrui ; elle vise un effet déterminé ; et le Narrateur en maîtrise le code : « Je ne me fais pas faute de promener dans tout ça ma barbe frisée (et blonde), mes yeux d'innocence et le côté mâle et viril que j'ai inauguré avec de si bons résultats près de la petite sœur » (V, 574). On peut lire ailleurs, à propos d'un des joueurs auxquels s'affronte l'Artiste : « Le fils Daumas jouerait volontiers de la moustache en direction de l'une des servantes [...] » (V, 548). On voit ici que le Narrateur *joue* couramment de la barbe, ce qui le rapproche de son compagnon, l'Artiste joueur – et tricheur.

Quand il ne dispose pas encore de cet atout faute d'avoir le menton suffisamment garni, au début du roman, il exprime à trois reprises son regret. D'abord lors de sa première rencontre avec l'Artiste, qui le frappe par son « vilain regard » et le séduit par sa manière de jouer de la guitare : « J'ai envie de lui parler gentiment. [...] Il ressemble à une fille et il est fort. [...] Ce qu'il joue me plaît beaucoup. [...] Je regrette de ne pas avoir ma belle barbe » (V, 485). Ensuite lorsqu'il fait de la publicité pour les machines agricoles avant sa démonstration, à la foire, au milieu d'une foule joyeuse : « Ils me prennent tous pour ce que je suis : un type d'attaque et bon enfant. Quel dommage que je n'aie pas ma belle barbe ! » (V, 498). Enfin au moment de la bagarre dans ce bistrot où l'Artiste et lui font face à « neuf zèbres très excités » (« On ne voit que des moustaches, des barbes et des bouches ouvertes ») : « Je fais l'œil doux, je parle souple. Quel dommage que je n'aie pas ma belle barbe ! Dans ces occasions-là elle me sert bien » (V, 507). Une même exclamation, donc, pour signifier que la venue de la barbe, à partir du moment où l'Artiste entre dans la vie du Narrateur, n'est plus seulement l'accomplissement d'un rituel saisonnier : elle signale le passage à un autre régime, celui de l'impatience et de la passion ; elle est exigée par des situations sociales où le Narrateur est sommé d'*apparaître*. La barbe devient alors un *signe* nécessaire – de force et de douceur, de puissance et de bonté –, dont l'efficacité pragmatique paraît garantie. Mais sur quoi se fonde la lisibilité de ce signe visible ? Qu'est-ce qui assure qu'il sera bien interprété ? C'est que l'usage de cet ornement naturel est codifié par la culture et par l'histoire.

Significations de la barbe : une « forêt de signes »

Le barbu du roman pense à bien d'autres barbus qui le confortent dans l'idée qu'il se fait de son image et de son pouvoir. *Du côté de la barbe est la toute-puissance*²⁸... À propos des joueurs de cartes qui crèvent d'orgueil, le Narrateur observe qu'ils « ne seront jamais assez dieu devant les autres » (V, 550).

²⁸ Selon Arnolphe, bien sûr (Molière, *L'École des femmes*, III, 2).

Or lui-même, quand il attire tous les regards du haut de la machine agricole qu'il conduit avec maestria, se flatte de manœuvrer « comme Dieu le père en personne » (V, 499). Il n'a pas encore toute sa barbe qu'il se compare déjà au grand Barbu par excellence de la culture occidentale. Le titre d'un ouvrage récent, *Dieu sans barbe*, qui tente précisément de se libérer des représentations encombrantes d'un Dieu enveloppé dans les nuées du surnaturel²⁹, ne fait que confirmer cette évidence : traditionnellement, l'on voit et l'on pense Dieu *avec* barbe – attribut qui engage une certaine vision de l'essence. L'avantage de la barbe divine, dans notre contexte, est qu'elle cumule l'image de la puissance et celle de la bonté. À qui porte ce genre de barbe, on « donnerai[t] le bon Dieu sans confession » (V, 530), comme dit l'Artiste au Narrateur. Variante du même thème : « Je me taille la barbe. [...] Elle est dorée sur tranche. J'ai l'air d'un pape » (V, 542). Ou encore, à propos d'une marche nocturne dans la neige : « Nous luisons comme des pères Noël saupoudrés de sucre » (V, 551). Le barbu désarme toute méfiance : son évidente bonté bénéficie d'une sorte d'aura sacrée. Avec un barbu comme ce Narrateur, on est toujours tenté de croire au père Noël³⁰.

Bien sûr, il y a barbe et barbe. Et d'un point de vue historique et culturel, l'interprétation du signe varie selon la *longueur* et la *couleur* de la chose, selon le *lieu* et le *moment* de son expansion. La sémantique du poil n'est pas la même, certes, pour Gainsbourg que pour Bachelard. La « barbe du prophète » n'engage pas le même rapport à l'Histoire pour Marx que pour Mahomet. Les barbuis qui investissent l'Assemblée nationale en 1981 (du type Charles Hernu) sont moins menaçants que ceux qui terrorisent le monde vingt ans plus tard (du type Ben Laden). Pour l'époque qui nous intéresse, vers 1950, il est permis de penser au fondateur des chiffonniers d'Emmaüs (fondés en 1949), ce type du prêtre missionnaire si bien *lu* par Roland Barthes dans son article de *Mythologies*, « Iconographie de l'abbé Pierre » :

La mythologie de l'abbé Pierre dispose d'un *atout** précieux : la tête de l'abbé. C'est une belle tête, qui présente clairement tous les signes de l'apostolat : le regard bon, la coupe franciscaine, la barbe missionnaire, tout cela complété par la canadienne du prêtre-ouvrier et la canne du pèlerin. Ainsi sont réunis les chiffres de la légende et ceux de la modernité. [...] la barbe ecclésiastique a [...] sa petite mythologie. *On n'est point barbu au hasard**, parmi les prêtres ; la barbe y est surtout attribut missionnaire ou capucin, elle ne peut faire autrement

²⁹ Paul Clavier, *Dieu sans barbe. Vingt et une conversations instructives et amusantes sur la question très disputée de l'existence de Dieu*, Paris, La Table ronde, 2002.

³⁰ Dans le même sens, voir cet autre « père Noël » barbu, dans *La Pierre* : « J'aime beaucoup les docteurs, surtout quand ils sont, comme celui-là, des pères Noël au petit pied, avec de bonnes petites barbiches » (VIII, 739).

que de *signifier* apostolat et pauvreté [...] ; les prêtres glabres sont censés plus temporels, les barbus plus évangéliques : l'horrible Frolo était rasé, le bon Père de Foucauld barbu ; derrière la barbe, on appartient un peu moins à son évêque, à la hiérarchie, à l'Église politique [...] : porter la barbe, c'est explorer d'un même cœur la Zone, la Brittonie ou le Nyassaland³¹.

La barbe de l'abbé Pierre fait ainsi partie d'une « forêt de signes³² », elle est elle-même forêt de signes ; et Barthes, sans mettre en cause la générosité de l'homme, s'interroge sur notre société de l'image qui tend à substituer ainsi les signes de la charité à la réalité de la justice. Pour le Narrateur des *Grands Chemins* aussi, le thème de la force virile est compensé et complété par le sémantisme de la charité. La barbe est une « forêt de signes » qui mêle dans son *tissu* broussailleux la puissance mâle à une tendresse asexuée. Le premier barbu avec lequel le Narrateur fraternise, n'est-ce pas ce curé qu'il a eu du mal à identifier dans le noir : « Vous êtes un homme ou une femme ? » (V, 479) ?

En outre, notre homme porte une barbe blonde. Une barbe rousse signifierait tout autre chose dans le contexte d'une physionomie et, mieux encore, d'une physiognomonie balzacienne : le Michu d'*Une ténébreuse affaire* est « terrible à voir » en raison de sa « barbe rousse en éventail³³ ». Une barbe noire, selon la criminologie de Lombroso, prédisposerait aux pulsions meurtrières – alors qu'il y a beaucoup moins de blonds, c'est bien connu, parmi les criminels³⁴. C'est la blondeur qui adoucit et féminise la barbe virile de notre Narrateur. Le chroniqueur d'*Un roi sans divertissement* prête logiquement à M. V. une barbe sombre :

Je le vois, avec la barbe [...] : des poils très bruns, très vigoureux, très frisés, sans doute très épais, mais donnant une barbe un peu clairsemée à travers laquelle on aperçoit vaguement la forme du menton. Pas une belle barbe, mais une barbe, je sais très bien ce que je veux dire, une barbe nécessaire, obligée, indispensable. (III, 457)

Dans *Les Grands Chemins*, la barbe paternelle du Narrateur hérite bien davantage de la barbe du père qui, dans *Jean le Bleu*, cache « sous [s]a barbe un menton dur » (II, 9). Encore que cet attribut de Giono-le-Père soit poétisé par le mythe personnel : le fils évoque à son propos « la belle frondaison pleine

31 Roland Barthes, *Mythologies* [1957], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, p. 54-55. C'est moi qui souligne les mots suivis d'un astérisque.

32 *Ibid.*, p. 55.

33 Balzac, *Une ténébreuse affaire*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. VIII, 1977, p. 503.

34 Voir David Le Breton, *Des visages*, *op. cit.*, p. 95.

d'oiseaux qu'était sa barbe » (II, 7). La barbe des *Grands Chemins* est plus prosaïque : « Ce n'est pas à moi qu'on verra des oiseaux sur l'épaule ou dans la barbe. [...] Je ne suis pas de ceux qu'on admire parce qu'ils sont les maîtres des animaux » (V, 532). Mais cette barbe est bel et bien tissée de références culturelles, historiques, littéraires. Toute barbe est une *mosaïque de citations* – comme le texte selon Julia Kristeva. La barbe de M. V., comme celle de son descendant qui lit *Sylvie*, était plutôt nervalienne. Notre Narrateur, lui, reconnaît avoir lu Victor Hugo (V, 584), objet d'admiration mimétique pour le père barbu de Jean le Bleu. Et s'il « fréquente le coiffeur pour de petites tailles de gentleman », il avoue : « [...] je préfère et de beaucoup garder mes poils à la Tolstoï » (V, 582).

Ces écrivains barbus pris pour modèles ne sont pas les plus modestes : le Narrateur a un penchant manifeste pour l'écrivain dieu, l'écrivain roi, l'écrivain prophète. Certes, il reconnaît s'être conduit par le passé « comme un Poincaré par habitude », épargnant chichement sa vie avant de connaître l'Artiste. Mais il est tellement plus *divertissant* pour lui, à présent, de *jouer* à coups de ciseaux avec les grands rôles historiques ! Avant de se raser complètement : « Je commence à me la couper à la rigolade : je fais Richelieu et Napoléon III » (V, 621). Belle galerie de portraits – pour jouer, pour rire. Ces *figures* de personnages barbus qui épatent la galerie n'exerceraient-elles pas au fond la même fonction que des rois de cartes ? L'Artiste en effet, qui se veut lui-même un « roi » dans la pratique du jeu, « plus roi de carte que les rois de cartes dans lesquels ses mains voltig[ent] » (V, 616), ne cesse de manipuler ces barbus de papier. Un « roi », c'est ce qu'on appelle un « habillé » au tarot. Et il existe un jeu de cartes nommé « Le Barbu », dans lequel le roi de cœur est la carte maîtresse... C'est dire que la barbe est dans ce roman affaire de jeu.

Les « dessous » de la barbe : l'air et la chanson

La barbe fait impression, la barbe fait *illusion*. Une fois rasé, le Narrateur dévoilera sa « bouche mince et dure » (V, 621). La barbe était donc un masque de douceur. Toute barbe serait-elle quelque peu postiche ? Comme le tissu de la veste, le tissu de ses poils interpose entre le sujet et son dehors un écran velouté. Elle n'est pas seulement associée à la veste en velours par ses effets. Elle est elle-même velours. On rencontre dans le roman une petite brune qui « a des yeux de velours » : ce sont naturellement des yeux « agréables à regarder », « doux et soumis » (V, 602). Il arrive aussi que le Narrateur, dans la nuit d'hiver, remarque un « vent de velours » (V, 560), si léger qu'il ne le sent même pas sur ses joues : le « velours » dit le contact aisé, la relation heureuse au monde. L'image du velours s'applique enfin au discours qui se déroule en toute facilité, aux arguments qui s'imposent en douceur : le Narrateur *joue sur le velours* avec

la Mère Supérieure : à la fin de leur conversation, « [l]e reste est du velours » (V, 578) ; il l'a convaincue – par ses propos et par sa barbe.

Mais notons que « jouer sur le velours », en termes de jeu, c'est jouer sans risques, ne miser que les sommes déjà gagnées sans risquer la mise initiale. Or ce n'est pas ainsi que l'Artiste conçoit et pratique le jeu. On le voit quand le Narrateur, jouant de la barbe et du velours, craint de le froisser par son allure supérieure :

Je suis si bien dans l'odeur de ma veste de velours, je suis si heureux de voir, sous ma barbe, les pointes noires de ma cravate de faille que je ne voudrais pas que l'artiste soit précisément à ce moment-là dans une période d'infériorité. Je suis rassuré tout de suite. Il se fout de ma veste de velours comme de l'an quarante et de nous tous comme de sa première culotte (V, 544-545).

Le jeu de l'Artiste, aux cartes comme dans les apparences, se situe au-delà du « velours ». Il triche pour « miser l'essentiel » (V, 546), pour se sentir exister en risquant jusqu'à son sang. Même dans la manière de se vêtir, il joue sans plafond, ce qui épate la Narrateur autant que sa virtuosité aux cartes : « Il est superbe. Il a une de ces putains de canadienne à me faire baver [...]. [...] c'est de l'agneau doré napolitain » (V, 535). L'Artiste se moque de « l'imperméable de l'armée américaine » que le Narrateur a acheté d'occasion (V, 522-523) : « J'ai conseillé à l'artiste de s'en acheter un. Il veut mieux. Il paraît qu'il existe des manteaux de la marine anglaise qui sont formidables. Mais ça va chercher dans les milliers de francs » (V, 523).

La barbe et le velours, toutefois, l'Artiste ne s'en « fout » pas tellement – pour peu qu'il les fasse entrer dans son jeu, détournant la brave *figure* de notre barbu en *fiction* qui rapporte. Il voit bien vite dans la barbe de son compagnon une source d'investissements rentables :

« Avec ta gueule je ferais de l'or, dit-il.

— Qu'est-ce qu'elle a ma gueule ? »

D'après lui, c'est celle d'un bon bougre. Et après ? Il est vrai que j'ai maintenant mes trois bons travers de barbe blonde [...].

« Tu inspires confiance. Tu pourrais être le plus beau salaud de la terre, on voit tes yeux et on tombe dans les pommes. »

[...]

« Mais je ne suis pas le plus beau salaud de la terre » (V, 523).

La barbe rassurante pourrait-elle être un bel atout, la figure avenante une fiction trompeuse ? Non, si l'on en croit la dernière réplique qui suggère que, chez le Narrateur, l'être coïncide avec le paraître. En somme : *Sous ma barbe de bon bougre, je suis un bon bougre ; ma barbe dit vrai...* Vraiment ? Il y a en réalité *du*

jeu entre sa « bonne bouille » (V, 551) et ses vrais désirs, entre la barbe de surface et les pulsions profondes. Quand il perçoit chez la mère Ferréol une « dame à usage externe », qui « pose à la vierge sage » alors qu'elle est toute prête à se jeter sur le premier homme venu, il se sent percé à jour : « Elle sait très exactement ce qu'il y a derrière mes yeux d'innocence et mon air de ne pas y toucher. [...] Elle est déjà en train de se demander avec quoi elle se justifiera : avec ma barbe ou quoi ? » (V, 547). La barbe n'est plus preuve de l'innocence, mais excuse d'une faute possible !

Qu'y a-t-il derrière son *air* d'innocence ? C'est aussi la question que se pose – et que lui pose... – l'Artiste lorsqu'il l'entraîne dans les parties de cartes :

« Alors, ça te plaît, dit l'artiste ?

— Il faudrait être difficile.

[...]

— En tout cas, tu fonctionnes.

— Tu parles ! Pourquoi non ?

— Je ne sais pas. Tu n'as pas l'air.

— Je n'ai pas l'air mais j'ai la chanson. » (V, 551-552)

L'Artiste renvoie le Narrateur à sa vérité : qui *est*-il sous sa barbe ? Or le Narrateur prend goût, de fait, à la « chanson » du jeu, c'est-à-dire à la passion telle que l'Artiste la vit. Il reprend à son compte, au cœur du roman, le point de vue de l'Artiste sur la nécessité de « détourner les choses de leur sens » pour vivre : « [...] l'hiver est la saison des désirs. [...] j'imagine des choses sans queue ni tête. [...] J'ai une envie folle de me mettre en jeu. Il n'y a pas beaucoup de ressources. On en invente des tas. [...] Ce qui compte, pour le bonheur, c'est de tout remettre en question » (V, 539-540). Dès lors, sa barbe n'apparaît plus comme le signe de la force tranquille. L'Artiste, en lui tombant sur le poil, est venu renverser ses perspectives morales et existentielles, et détourner la barbe même de son sens habituel : quand il joue, « l'artiste est beau comme la femme à barbe » (V, 549).

Donc, le Narrateur change, tout au long du récit. Les variations de la barbe accompagnent ses mutations morales. Ce qui est en jeu, c'est bien la question du *visage*, de sa représentation et de sa signification. Si *Un roi sans divertissement*, *Le Hussard* et *Noé* posent cette question de la perte et de la quête du visage, comme lieu visible (ou invisible) de notre humanité, au lendemain des inhumanités de la guerre, cette même question traverse à l'évidence *Les Grands Chemins*. Énigme du visage de l'Artiste, laid *et* séduisant. Violentes agressions contre le visage, lorsque le Narrateur retrouve l'Artiste défiguré, le visage en sang (il voit un œil ouvert dans ce qu'il croyait « être sa nuque, et qui est son visage emplâtré de sang caillé » : « C'est un désastre » [V, 566]) ; et, bien sûr, lorsqu'il l'exécute

« en pleine poire » (V, 633). La trajectoire de l'Artiste s'accomplit comme une négation du visage.

Le sort du Narrateur est certes plus enviable. Même s'il lui arrive de se comparer, pour plaisanter, à « l'invalidé à la tête de bois » (V, 579), il sauve quant à lui sa tête, finalement glabre mais bien vivante ! Reste que son apparence trahit les fluctuations et incertitudes de son identité. Il est significatif que son permis de conduire, un papier d'identité donc, ne montre pas le même visage que son visage présent. C'est Catherine qui le constate : « Elle regarde ma photo et elle me dit que je suis aussi très bien sans barbe. Je lui fais remarquer que, sur les photos d'identité, on a toujours des gueules de bagnard. Ce n'est pas son avis pour celle-là » (V, 595-596). Que de précisions et de commentaires sur cette barbe, alors que l'on ne sait rien du *nom* de celui qui la porte ! Comme si l'insistance sur le paraître permettait de masquer le vide identitaire... Le Narrateur a tout du caméléon, jusque dans l'adaptation de sa barbe aux circonstances, par exemple au temps des amours avec Catherine :

Je fais un brin de toilette dans l'évier. Je mets aussi ma barbe à l'unisson de Catherine, de ce pays, de ce patron et de tout le bazar. Je la taille un peu plus près du menton, lui laissant juste de quoi friser. Je prends mon air de feu [...]. Elle [Catherine] *joue** la douce compagne sensible et tendre, et c'est du nanan [...]. Elle touche ma barbe, et je fais celui qui va lui mordre les doigts. Elle est ravie de crier de peur comme une petite fille. Il y a de la ressource dans l'être humain (V, 600).

Encore du *jeu*... La « Catherine » est d'ailleurs, comme le Barbu, le nom d'un jeu de cartes. Notre barbu est donc moins doté d'une puissance divine que soumis au cours des choses et au jeu des relations éphémères. Ce visage changeant dit aussi, à sa manière, une crise du visage. Comment saisir un « moi » unique derrière ces métamorphoses ? C'est le problème que pose Kundera à propos des portraits de Francis Bacon :

Le regard du peintre se pose sur le visage comme une main brutale, cherchant à s'emparer de son essence, de ce diamant caché dans les profondeurs. Certes nous ne sommes pas sûrs que les profondeurs recèlent vraiment quelque chose – mais quoi qu'il en soit, en chacun de nous, il y a ce geste brutal, ce mouvement de la main qui froisse le visage de l'autre, dans l'espoir de trouver, en lui et derrière lui, quelque chose qui y est caché³⁵.

Et plus loin : « [...] les portraits de Bacon sont l'interrogation sur les *limites* du "moi". Jusqu'à quel degré de distorsion un individu reste-t-il encore lui-

35 Milan Kundera, *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 19.

même? [...] Où est la frontière derrière laquelle un “moi” cesse d’être “moi”³⁶? » Giono relaie le même interrogation, mais par des moyens différents. Loin de chercher à saisir l’essence d’un « moi » dans la représentation de son personnage, il préserve l’incertitude: nous ne sommes pas sûrs, en effet, qu’il y ait des profondeurs. La seule vérité de l’être, c’est la force du sang, la vérité trouble du désir, la passion de mettre sa vie en jeu; mais cette vérité-là est « vraie pour tout le monde » (III, 515): elle ne se lit pas sur les visages, encore moins sur les barbes des individus.

192

C’est pourquoi le Narrateur n’est pas vraiment le maître, le roi barbu qui s’avance (— *bu qui s’avance...*, air connu³⁷), sûr de son pouvoir. Il n’est pas tant celui qui trompe, qui dupe autrui par le jeu de sa barbe et de son velours, que la victime qui se laisse mener par le bout du nez. L’Artiste se vante ainsi de le tromper aux cartes: « Je t’ai fait le coup à ton nez et ta barbe et tu n’y as vu que du feu! » (V, 612). La barbe du bon bougre est alors ce qui donne prise à l’autre: elle est une marque de faiblesse. C’est dire que la barbe ne fait pas si aisément illusion, et le Narrateur lui-même en est conscient: « [...] il ne faut jamais se fier entièrement à la beauté d’une barbe » (V, 593). Ou encore, autre manière d’exprimer le même soupçon: « Je ne suis pas de ceux qui croient au père Noël » (V, 604). Penser que la barbe fait illusion, c’est encore une illusion. En compagnie de l’Artiste, le Narrateur s’est éloigné de cet usage raisonné d’une barbe définie par sa fonction, par son efficacité pragmatique, pour découvrir d’autres désirs, en toute déraison. D’où l’envie subite qui le prend, en plein orage: « Je pense, je ne sais pas pourquoi, qu’il faudra me tailler un peu la barbe. Ça n’a évidemment aucun rapport, mais c’est comme ça » (V, 617). D’où, surtout, quelques pages plus loin, son « envie folle » de couper complètement sa barbe (V, 621). Une « envie folle » — la même formule désignait, au cœur de l’hiver, l’éveil des passions: « J’ai une envie folle de me mettre en jeu » (V, 538). Couper sa barbe, c’est pour une part couper le lien qui l’unissait à l’Artiste: l’histoire de cette barbe est celle de leur relation. Mais c’est aussi prolonger et s’approprier sa folie, en tirant les conséquences de cette « amitié » singulière: l’Artiste a libéré le Narrateur des illusions de la barbe comme jeu, de la douceur trompeuse, du pouvoir des apparences. Il a changé la donne, remis en cause la rhétorique de la barbe et du velours. Le Narrateur n’est plus ni roi de carte, ni Dieu le Père, ni Victor Hugo: il retrouve un visage qui est en accord avec son « identité » attestée; il découvre un menton *dur* qui correspond bien à la *dureté* de l’acte meurtrier sur lequel se clôt le roman.

36 *Ibid.*, p. 22.

37 *La Belle Hélène*, musique de Jacques Offenbach, livret de Meilhac et Halévy, Acte I.

En finir avec une barbe à la Hugo ou à la Tolstoï, c'est enfin, on s'en doute, rompre du même coup avec certains modèles d'illusion romanesque. Comme le tissu du vêtement dans bien des cas, le tissu de la barbe, cette « forêt de signes » qui tend à convertir la figure en fiction, est aussi une image du texte. De fait, l'on peut croire naïvement à certaines fictions comme on croit au père Noël, et il est des romanciers moralistes, voire prédicateurs, barbus de préférence, qui savent piéger le lecteur parce qu'on leur donnerait le bon Dieu sans confession... Giono n'a guère porté la barbe, mais il lui est arrivé de suivre le chemin des écrivains prophètes ou de cultiver sans distance l'illusion narrative. L'« air d'innocence », c'est d'ailleurs une apparence que le narrateur de *Noé*, le personnage du romancier donc, sait se donner lorsqu'il veut se rendre irrésistible (III, 730)... Mais dévoiler cette « innocence » comme un jeu des apparences, c'est montrer le dessous des cartes, mettre en question les règles du jeu. Par le tissu de sa barbe « dorée sur tranche » comme un beau livre, à laquelle on est tellement tenté de faire confiance, le Narrateur des *Grands Chemins* représente la tentation d'une écriture qui *joue sur le velours* par ses bons sentiments et sa morale apparente, mais que ce roman-ci met à nu. Cette barbe paternelle du Narrateur, c'était une manière bien romanesque et naïve de jouer avec la naïveté d'autrui pour le leurrer. Mais les métamorphoses du visage en surface et les révélations d'une profondeur inquiétante bousculent et neutralisent cette double naïveté. Ainsi, le traitement de la barbe dans *Les Grands Chemins* n'a rien d'innocent : il illustre à merveille l'anthropologie critique et l'inventivité narrative – bref, les habits neufs – des *Chroniques romanesques*. Derrière le visage qui se donne à lire, avec ou sans barbe, il n'y a donc pas une identité sûre et certaine ; mais il y a toujours le texte, cette « forêt de signes » supérieure.

DEUXIÈME PARTIE

Anachronies

À LA RECHERCHE DU HORS-TEMPS PERDU
(*QUE MA JOIE DEMEURE*)

La question centrale de *Que ma joie demeure* est celle de l'incompatibilité entre la joie et le temps. Le titre du roman formule clairement un souhait ou une injonction auxquels l'expérience des personnages apporte un cruel démenti. Si « [l]a joie est difficile » (II, 615), c'est qu'on ne parvient pas à l'inscrire dans la durée : « La vérité, dit Bobi, c'est que pour être joyeux longtemps c'est très difficile. Je me demande même si c'est possible » (II, 650). La fin tragique du roman semble confirmer cette impossibilité : « Rien ne demeure [...]. Il n'y a pas de joie » (II, 774). Le « projet d'établissement de la joie » sur le plateau Grémone, ainsi que le désigne Giono dans *Les Vraies Richesses* (VII, 147), a échoué. Échec logique, qui tient moins aux aléas d'une histoire d'amour malheureuse qu'aux contradictions inhérentes à l'expérience humaine du temps, ou encore aux « apories de la temporalité¹ », telles que la communauté entraînée par Bobi les a éprouvées et a tenté de les surmonter.

En conclusion de *Temps et récit*, Paul Ricœur rappelle les trois apories majeures sur lesquelles débouche toute pensée sur le temps : d'abord, la brèche qui sépare le « temps phénoménologique » et le « temps cosmologique », deux perspectives qui s'occulent mutuellement² ; ensuite, le dilemme entre la perception du temps comme totalité et la représentation ternaire de l'ordre diachronique passé/présent/futur ; enfin, le caractère en dernière instance radicalement impensable et irréprésentable du temps, « fondement toujours déjà présupposé³ » qui ne peut qu'échapper à toute tentative d'en maîtriser le sens. Si la *narrativité* offre à la conscience, selon Ricœur, diverses médiations qui permettent de surmonter les deux premières apories, elle ne saurait apporter de solution satisfaisante à la troisième, qui fait apparaître les « limites du récit » devant l'irréductible mystère du temps⁴.

C'est à de telles *apories* – si l'on veut bien étendre le sens du mot, au-delà des impasses de la pensée, à celles de l'existence dans le temps – que les personnages de *Que ma joie demeure* sont confrontés dans leur recherche de la joie. À leur

1 Pour reprendre la formule de Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III, *Le Temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1985, p. 352 sq.

2 *Ibid.*, p. 352.

3 *Ibid.*, p. 375.

4 *Ibid.*, p. 391.

niveau, donc, et selon leurs modalités propres : au cœur du vécu, et d'un vécu construit par une fiction, dans leur manière d'esquiver ces apories, d'en vivre les contradictions ou d'en subir la fatalité. En effet, ou bien Bobi et les habitants du plateau Grémone situent la joie hors du temps, dans l'illusion utopique d'une réconciliation heureuse avec le cosmos ; ou ils la cherchent dans le temps, mais dans un temps éclaté, multiple, qui ne peut être saisi comme une totalité ; ou bien, enfin, constatant les failles du temps, ils doivent admettre qu'ils ne le maîtrisent pas et renoncer à le façonner pour se reconnaître façonnés par lui, constatant par là même l'impossibilité d'une joie collective stable, atemporelle et anhistorique. À travers ces trois modalités de l'expérience du temps représentées dans la diégèse, ce qui est en jeu, on le devine, c'est la manière dont Giono les agence pour en faire une *intrigue*, par des options poétiques et narratives qui, à ce moment précis de sa production romanesque où il est lui-même partagé entre des perceptions antithétiques de la temporalité, témoignent et des pouvoirs et des limites du récit dans la recherche d'une synthèse.

CHRONIQUE D'UCHRONIE

Éterniser peut-être un rêve d'un instant ;
[...]
Du poète ici-bas voilà la passion,/[...].

Alfred de Musset⁵

Si la joie suppose l'accord entre le sujet et le monde, la condition temporelle de l'homme y fait obstacle : le temps subjectif de la conscience ne peut coïncider avec le temps objectif de l'univers. Et le temps humain, social et historique, ne coïncide pas davantage avec les rythmes de la nature. La tension que Giono éprouve en 1934 entre l'appel du politique (l'engagement dans le présent) et le souci d'indépendance (à l'écart de l'histoire) explique que ces discordances soient particulièrement accusées dans *Que ma joie demeure*.

Pour chercher la joie, la solution peut donc consister d'abord à s'abstraire du temps afin d'ignorer ses contradictions, à effacer tout repère chronologique ou historique au profit d'une relation immédiate au monde. Giono crée les conditions d'une telle quête en isolant l'espace utopique du plateau, coupé des réalités temporelles des villes et des vallées. C'est de passage à Sisteron que le paysan Randoulet retrouve le temps du calendrier – « Je n'étais plus

5 Alfred de Musset, « Impromptu, en réponse à cette question : qu'est-ce que la poésie ? » [1839], *Premières Poésies, Poésies nouvelles*, éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1976, p. 342.

allé à Sisteron depuis 1903 » (II, 651) –, au moment même où il découvre des traces de la modernité industrielle. Mais le plateau Grémone, réservé à la recherche de la joie, ne connaît quant à lui ni les dates ni les automobiles. Bien que quelques indices comme celui-ci permettent de situer l'action du roman dans l'entre-deux-guerres, personne n'évoque la Première Guerre mondiale – silence révélateur d'une volonté d'occultation du temps historique. Giono dit avoir conservé pour le cadre de cette fiction le même « côté intemporel » que dans *Le Chant du monde*⁶ : l'histoire contemporaine est clairement mise entre parenthèses. Comme souvent, l'Utopie est aussi Uchronie⁷.

« La joie des saisons »

Séparé de son temps, l'espace du plateau n'en est que plus propice à la recherche d'une communion idéale entre l'homme et la nature. Bobi entend précisément conduire ses amis à renouer avec cette relation sensible au monde en dehors de toute temporalité, pour les guérir de l'ennui, cette maladie de la conscience minée par le temps. Expérience archaïque, pré-sociale, qui exige une remontée aux sources d'un passé primordial. C'est par un mouvement de retour aux origines que l'homme, à la recherche du hors-temps perdu, peut abolir le temps pour trouver la joie. Bobi invite Jourdan, au début du roman, à se demander ce qui poussait sur ses terres, dans « les premiers temps », en ce « temps où ça n'était pas construit » (II, 434) ; il lui rappelle aussi qu'il fut « un temps » où « les chevaux étaient sauvages » (II, 436). *In illo tempore* : la vérité de la vie végétale et animale, source de joies inépuisables, est dans cet *autrefois* mythique, non corrompu par le devenir – « les racines c'est éternel » (II, 435). Et la joie consiste alors à « redevenir » (II, 609), mot d'ordre que Bobi oppose aux exigences du « devenir » formulées par le fermier de Fra-Josépine au chapitre XII (II, 605).

Trouver la joie, c'est retrouver un sens disparu : « [...] nous avons perdu la joie des saisons et la gentillesse naïve » (II, 489), dit Bobi lorsqu'il présente le cerf. Or « [i]l y a une grande joie qui nous vient des bêtes » (II, 470), parce qu'elles réveillent notre propre appétit animal du monde, sans médiation. La joie prônée dans le roman, en ce sens, n'est pas une qualité spirituelle ou mystique, comme aurait pu le suggérer la source religieuse du titre inspiré du choral de Bach ; elle est d'entrée de jeu une disposition physique, sensorielle, « animale »

6 Cité par Luce Ricatte, Notice de *Que ma joie demeure*, II, 1336.

7 « Il faudrait parler [...] non seulement d'utopie mais d'uchronie, pour souligner non seulement l'extériorité spatiale de l'utopie (un autre lieu), mais aussi son extériorité temporelle (un autre temps) » (Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Esprit », 1986, t. II, p. 388).

(II, 605)⁸. Pour Bobi, il faut se rappeler ce temps de la proximité entre hommes et animaux qui « date de très longtemps » (II, 470). Car les bêtes, parce qu'elles n'ont pas subi la corruption du temps social, trouvent leur joie dans l'obéissance à l'ordre du monde : elles « n'ont pas perdu l'habitude de parler comme on doit parler » et « de faire ce qu'on doit faire » (II, 535). Aussi convient-il non seulement de les contempler mais de se mettre à leur écoute, à leur école. « Redevenir », pour l'homme, ce sera retrouver en soi un germe prénatal non encore altéré par les passions de l'existence temporelle, saisir le besoin d'aimer à sa source pure, avant que le devenir ne le transforme en « lèpre » : « Avant de naître, dit Bobi, tu savais plus. Et tu savais juste. Et, ce qui te l'a appris, c'est l'endroit où ta tête était collée dans le ventre de ta mère » (II, 461).

200

On comprend que la négation du temps corrupteur, sans remonter si loin dans le mouvement régressif, concerne aussi les âges de la vie. Bobi réveille chez les vieux Jourdan et Marthe des souvenirs de jeunesse qui les combent de joie : « “On était jeunes”, dit Jourdan. /Il parlait dans sa main. Il luttait contre son plaisir. Il se disait : “Pas trop vite, pas trop vite” » (II, 431). Le couple renoue ainsi, peu après, avec une joie sensuelle oubliée : « Quelle nuit ! dit Marthe. Et alors, qu'est-ce qu'on se croit, toi et moi, à notre âge ! / On est vivant, dit Jourdan » (II, 439). À un autre moment, la vieille Barbe, retrouvant de très anciens gestes dans le fonctionnement du métier à tisser, répète en chantant le mot « joie » qui accompagne comme un « bruit naturel » le rythme de son travail, avant d'expliquer sa joie : « Ça fait penser à la jeunesse » (II, 712). La jeunesse n'est pas une simple étape dans les transformations du sujet : elle coïncide avec « la joie », au sens où elle est la « passion de l'inutile » (II, 438). L'idéalisation de la jeunesse va de pair avec le projet d'éterniser la joie en transcendant le cours destructeur des jours, cette marche du temps vers la mort telle que l'envisageait Jourdan avant de rencontrer Bobi (« ça va durer, et puis la vieillesse, et puis la mort » [II, 418]), et telle que la nommera Joséphine dans sa conversation avec Marthe au chapitre XI : « Le temps s'en va, le moment s'en va, tout s'en va. J'ai trente-deux ans. [...] Dans dix ans tout sera fini » (II, 595).

8 Quand il assimile la « joie » selon Giono au *gaudium* latin, « associé à l'âme, et non au corps », Jean-François Durand la prive de cette dimension charnelle qui lui est essentielle, sans doute parce qu'il réduit le *charnel* au *sexuel* (*Les Métamorphoses de l'artiste. L'Esthétique de Jean Giono*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000, p. 154). Dans *Que ma joie demeure*, Giono imagine des hommes qui retrouvent « d'anciennes joies dans tous les détours de leur corps », joies auxquelles on peut « donner des noms de bêtes », joie de marcher, joie de respirer, joie de sentir la chaleur le long des reins, etc. (II, 662-663). Dans la parfaite continuité de telles pages, Giono insistera dans la préface des *Vraies Richesses* sur l'idée d'une « joie totale » qui engage naturellement le corps, opposée à une simple « joie intérieure », purement et pauvrement spirituelle (VII, 150).

Un même mouvement bénéfique de régression vers l'intemporel semble donc caractériser l'individu et la communauté qui, ainsi libérés des maux du devenir, sont plus sensibles aux joies du monde : l'effacement du temps linéaire fait adhérer plus intimement au cycle des jours et des saisons. Les jours ne sont plus « longs » (II, 453) – expression de Jourdan qui trahit l'ennui, le poids du temps –, mais *ronds*, perçus dans leur rythme cosmique et non dans leur succession historique. Dans *Rondeur des jours*, ce court texte publié par Giono en 1935 et repris plus tard dans *L'Eau vive*, la beauté du jour est associée à cette qualité spatiale qui l'arrache à tout processus temporel : « Les jours [...] n'ont pas la forme longue, cette forme des choses qui vont vers des buts : la flèche, la route, la course de l'homme. Ils ont la forme ronde, cette forme des choses éternelles et statiques : le soleil, le monde, dieu » (III, 191). Giono reprend alors l'expression de Jourdan – « [certains] disent : les jours sont longs » – pour la rejeter : « Non, les jours sont ronds » (*ibid.*). Pour peu qu'on sache les habiter pleinement, les jours procurent la joie des nourritures terrestres : « Les jours sont des fruits et notre rôle est de les manger [...]. Vivre n'a pas d'autre sens que ça. » On retrouvera dans *Les Grands Chemins* cette vision épicurienne d'un présent qui perd toute valeur temporelle pour désigner simplement l'être-là du monde⁹ : « Le monde est là ; j'en fais partie » (III, 193).

Cette appartenance heureuse au monde s'exprime à la fois, à l'échelle de l'ensemble du roman, par une structure fondée sur l'ordre naturel des saisons, et, dans certaines séquences, par des moments d'extase qui suspendent l'écoulement linéaire des jours. Le roman suit l'ordre des saisons successives dont il traduit les variations : hiver de l'arrivée de Bobi, printemps de son retour avec le cerf, automne des semailles par un « grand temps immobile » (II, 619)... L'ordre chronologique, signalé par le seul nom des saisons, non par le nom des mois ni le chiffre des jours, fait oublier la chronologie pour ajuster le rythme de l'action racontée au rythme du monde. Il amplifie sur une durée d'un an et demi, jusqu'à l'été du départ et de la mort de Bobi, un mouvement que *Le Chant du monde* limitait aux trois saisons successives de l'automne, de l'hiver et du printemps. Et, d'autre part, dans cet orbe des saisons s'inscrit le cercle plus étroit de jours et de nuits privilégiés, dont la dilatation est telle qu'ils paraissent immobiliser la marche du temps au profit d'une perception aiguë de l'accord avec le cosmos. Tel est le cas dans l'évocation de cette nuit de printemps illuminée par la phosphorescence magique des arbres qui introduit Marthe et Jourdan au cœur de « la maison du monde » (II, 488). Tel est le cas aussi dans

9 Voir Denis Labouret, « *Les Grands Chemins* » de Giono ou les détours du temps, Paris, Belin, 2000, p. 47 sq.

la scène du grand repas champêtre à la Jourdane : la « rondeur » d'une unique journée justifie alors l'ampleur des trois chapitres qui en épousent la courbe ; est ainsi exalté, au cœur du jour, l'« énorme bonheur » (II, 541) de l'ivresse dionysiaque qui unit le battement de tambour des cœurs à la « grande roue » du monde¹⁰, dans le temps suspendu d'un accord parfait : « Et cette fois on but car tout semblait accordé [...] » (II, 546).

Que la joie demeure, cela semble alors possible : elle est art d'habiter l'éternelle demeure cosmique. Le titre du roman souligne en effet le verbe, *demeure*, en le chargeant de tout le poids sémantique du nom et de ce qui, en lui, nie le cours du temps, plus encore que dans le verbe, par les sèmes renforcés de la stabilité, de la clôture et de la sécurité. Le contenu du roman semble justifier ce glissement chaque fois que la joie est matérialisée par une maison, signe et garantie de son caractère intemporel. Quand le ciel est terrible, inhumain, c'est la maison qui est le refuge de la joie humaine et qui assure sa pérennité contre l'éternité inquiétante de l'élémentaire :

202

Et, ce ciel, révérence parlée, il se cassait la gueule sur le toit de la ferme ; [...] ce ciel était fait pour s'en aller, tel qu'il était, jusqu'à la fin des temps, de l'espace et de la durée [...]. Mais, de la porte de l'étable on le voyait brusquement finir au ras des tuiles, coupé par le bord de la toiture en dents de scie. À partir de là, ce n'était pas grand-chose, si vous voulez, mais c'étaient la joie et l'amour. Il n'y avait plus de monde insensible. Il y avait des tuiles d'argile cuite, la dentelle de la génoise, la joue fraîche du toit (II, 464-465).

Lorsque Jourdan et Bobi voudront ancrer la joie dans le sol même de la maison, ils y planteront le métier à tisser, comme un arbre en pleine terre : « Ainsi, les deux montants étaient solides et le métier à tisser faisait partie de la maison. On ne pouvait ni le transporter ni l'enlever » (II, 706). L'objet ainsi fixé apparaît comme le gage d'une joie enracinée, aussi durable que la demeure qui l'abrite. Et quand l'espérance de la joie sera définitivement condamnée aux yeux de Bobi, à la fin du roman, cet acte de décès coïncidera avec la vision d'une maison morte, celle de Silve qui s'est suicidé : « Il dépassa la maison de Silve. Elle était morte et immobile. Il pensa : “[...] Une, deux, trois morts : Silve, Aurore, la maison. [...] /Maison pourrie!” » (II, 763).

10 Image fréquente chez Giono : « [...] le monde grondait comme une grande roue qui tourne » (II, 435). Au tout début du roman, Jourdan dans ses rêveries « imaginait le monde rouant comme un paon » (II, 418).

Cette recherche de demeures pour la joie, cependant, ne va pas dans le même sens que la quête de la joie par communion cosmique. Au contraire : elle réintroduit des limites – entre culture et nature, entre terre humaine et ciel inhumain – qui contredisent l'idéal d'un accord entre l'homme et le monde par déni de la temporalité. Autrement dit : la quête de la joie hors du temps recouvre des stratégies différentes qui, loin de se plier aux lois éternelles du monde naturel, émanent de consciences subjectives, lesquelles ne peuvent ignorer durablement leur propre temporalité. Les manœuvres de contournement ou de dépassement des apories du temps sont trop diverses pour occulter efficacement la condition temporelle de l'homme dans le monde. Quelle que soit la tentative de fuite, le temps refoulé fait retour. Soit que Bobi reconnaisse la part essentielle que la compréhension des joies de l'univers doit au regard et à la parole du sujet qui sait les saisir, *hic et nunc* : il faut être bien « placé » comme lui pour voir « la joie [...] au-dessus des chemins du ciel comme un arc-en-ciel », là où d'autres voient la tristesse (II, 511) ; il faut savoir regarder et lire comme lui les signes du ciel pour comprendre ceux qui indiquent « joie et musique de joie » (II, 628) mais qui échappent à d'autres points de vue... Soit que la nature rappelle à l'homme sa propre temporalité, puisque les pierres elles-mêmes se transforment dans le temps, comme le rappelle le narrateur dans une page qui annonce les rêveries que développeront, sur le même thème, *Le Poids du ciel* et *La Pierre* :

Rien n'est mort. La mort n'existe pas. Mais, quand on est une chose dure et imperméable, quand il faut être roulé et brisé pour entrer dans la transformation, le tour de la roue est plus long. Il faut des milliards d'années pour soulever le fond des mers avec des millimètres de boue, refaire des montagnes de granit. Il ne faut que cent ans pour construire un châtaignier en dehors de la châtaigne [...] (II, 465).

C'est cette chaîne de transformations que rejoindra le cadavre pourrissant de Bobi dans le « Schéma du dernier chapitre (non écrit) » du roman publié à la suite de la préface des *Vraies Richesses* (VII, 159-161) : en ce sens, on comprend que « [l]a mort n'existe pas ». Cependant, la négation de la mort en ces termes n'abolit pas le temps : elle lui restitue au contraire toute sa démesure ; elle creuse l'écart insurmontable entre temps humain et temps cosmique. Bobi se raccrochera pourtant jusqu'au bout à l'*illusion cosmique* d'un idéal intemporel : ses derniers mots, adressés au fermier de M^{me} Hélène, célèbrent « le plus vieux métier de la terre », le métier de berger : « Depuis mille, mille et mille ans, on garde les moutons toujours de la même manière [...] » (II, 759). Mais il n'argumente plus, et rompt le dialogue en prenant précipitamment la route du sud où il va mourir foudroyé.

Ni l'utopie régressive d'un âge d'or, ni l'expansion épicurienne de jours rendus intenses par leur heureuse et savoureuse « rondeur », ne parviennent au fond à esquiver la temporalité : l'idéalisation du passé et l'élargissement du présent sont encore, de fait, des représentations du temps. Aussi les personnages du roman en viennent-ils à prendre acte de la nécessité de chercher la joie dans le temps, jusqu'à faire de la maîtrise du temps la condition de la joie. Mais ils peinent alors à saisir l'unité du temps. Car de même que l'on peut s'interroger sur les liens qui relie la joie de souvenirs anciens à l'ivresse du moment présent, de même la recherche de la joie dans le temps n'articule pas sans difficulté l'actualité de l'instant et la projection dans l'avenir.

PRÉSENCES DU FUTUR

204

Vouloir nous brûle...

Honoré de Balzac¹¹

Ce qui inscrit nécessairement l'homme dans le temps, c'est le désir, le manque, l'attente – l'écart entre le besoin et sa satisfaction toujours différée. Marthe regrette que Jourdan ne se « contente » plus de ce qu'il avait pu « chercher » auprès d'elle. Elle y voit un trait masculin : « Et puis, vient un temps où il semble que la première chose de leur vie soit la recherche » (II, 427). L'arrivée de Bobi vient à point nommé répondre à cette attente, mais elle n'apaise pas tout désir : « [...] les hommes sont bien malheureux de vouloir, vouloir et toujours vouloir » (II, 462). Car toute satisfaction appelle d'autres désirs, en une chaîne qui structure le temps humain : « Une fois ce désir calmé voilà les autres désirs qui viennent » (II, 418). Plus d'un an après l'arrivée de Bobi sur le plateau, la tristesse n'est pas vaincue parce que de nouveaux désirs ont surgi : « Les hommes et les femmes étaient remplis de désirs mais personne n'osait encore réaliser les grands rêves. /C'était la tristesse de printemps » (II, 698). Et cette loi n'est pas seulement masculine ; Joséphine la reprend à son compte, en une formulation qui associe l'inquiétude du désir à l'écoulement même du temps :

— L'inquiétude. Toujours attendre. Toujours vouloir, avoir peur de ce qu'on a, vouloir ce qu'on n'a pas. L'avoir, et puis tout de suite avoir peur que ça parte. Et puis, savoir que ça va partir d'entre nos mains, et puis ça part d'entre nos mains. J'allais dire : « comme un oiseau qui s'échappe » non, comme quand on serre une poignée de sable, voilà (II, 595).

¹¹ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. X, p. 85.

L'inquiétude, ce serait cette instabilité perpétuelle entre l'insatisfaction du présent et l'attente d'hypothétiques satisfactions à venir. Chercher à établir la joie dans le temps, c'est alors prendre en compte ces besoins et ces manques pour tenter de les combler – à moins de trouver en eux-mêmes des vecteurs de la quête en les orientant dans une même direction. À la question : « Besoin de quoi ? », Bobi répond : « La vérité [...], c'est que nous avons besoin de joie » (II, 561). Mais la diversité des solutions adoptées pour faire advenir cette joie en reliant le désir (présent) à son objet (futur) témoigne d'un temps divisé, qui échappe à toute totalisation.

L'instant, l'imprévu, l'initiative

Première solution : la surprise de l'imprévisible. Thématique familière du lecteur d'*Un roi sans divertissement*, et qui se manifeste chez Giono bien avant les *Chroniques* d'après-guerre : le cœur humain ne se satisfait pas de l'habitude ni de la répétition, il a soif d'inconnu, il jouit de l'imprévu, il attend... de l'inattendu. Le « feu » du désir évoqué dès les premières pages appelle des joies *nomades* : « Les hommes, au fond, ça n'a pas été fait pour s'engraisser à l'auge, mais ça a été fait pour maigrir dans les chemins, traverser des arbres et des arbres, sans jamais revoir les mêmes ; s'en aller dans sa curiosité, connaître » (II, 418). Bobi, l'errant venu d'ailleurs, vient donner corps à cette attente. Le régime temporel de la joie est alors l'instant de la surprise, l'événement de la nouveauté. Pour Bobi, semer la joie, c'est d'abord étonner, émerveiller, produire du nouveau pour éveiller le goût de vivre et chasser l'ennui. Les premières paroles qui surprennent Jourdan n'ont elles-mêmes rien de prémédité : « Orion ressemble à une fleur de carotte » (II, 424). Bobi reviendra à plusieurs reprises sur ce moment inaugural ; il soulignera le caractère improvisé de cette métaphore jaillie dans l'instant : « Je disais n'importe quoi, j'avais seulement envie que ça le soulage » (II, 607). Il opposera sa préférence pour l'*aventure* à un quelconque souci de l'*avenir* : « “[...] Aller dans la vie à l'aventure”, se dit Bobi. [...] / “[...] Prudence? Jamais prudence. Économie, ou l'avenir : on pensera à ci et à ça? Jamais. La passion pour l'inutile, se dit-il” » (II, 552). Bobi ne faisait que « passe[r] » (II, 425) ; il arrive sans projet ni programme, sans passé ni futur, dans l'instant de la rencontre, et il ne *demeurera* qu'à la demande de Jourdan (II, 426). *Événement* à lui tout seul, il n'est pas surprenant qu'il proclame les bienfaits de l'événement – à propos du banquet improvisé : « Rien n'est jamais dit à l'avance, dit Bobi, et puis ça arrive » (II, 518). Le souci de construire une joie durable viendra plus tard : c'est le sédentaire Jourdan qui l'a formulé avant lui (II, 420).

Les mots de Bobi agissent sur le présent : « Maintenant, toutes les étoiles étaient vraiment comme des fleurs de carotte » (II, 425). Le début du roman, qui suit les premiers effets de la présence de Bobi, est scandé par cet adverbe,

« maintenant », dont la fréquence peut surprendre dans le contexte d'un récit au passé et qui souligne d'autant plus l'importance de l'instant comme modalité temporelle de la joie. Satisfaire « maintenant » son envie, sans la différer, c'est ce que faisait Jourdan dès la première page du roman (II, 416), rompant avec ses habitudes par un labour nocturne inédit. Bien d'autres nouveautés se succèdent dans les premiers chapitres à l'initiative de Bobi, comme autant de merveilles qui changent le regard et la vie des habitants du plateau, au jour le jour, dans le présent des existences. Contemplant les dizaines d'oiseaux attirés par le blé, Marthe est fascinée, prise par l'« envie de penser à des choses nouvelles » (II, 464). M^{me} Hélène est tout aussi surprise par les champs de narcisses plantés par Jourdan : « C'était une chose indéfinissable. Nouvelle » (II, 476). Quand les femmes se mettent à chanter ensemble le dimanche du repas, c'est un « drôle d'événement » (II, 528), nouveau cette fois encore. Et le moment de l'arrivée du cerf est un autre instant particulièrement magique... Chacun de ces moments, loin d'avoir l'épaisseur du « triple présent » que la philosophie du temps doit à saint Augustin, ce présent chargé des traces du passé récent et tendu vers l'imminence du futur proche, semble se concentrer en un pur présent, dissipant par son éclat toute continuité avec ce qui l'a précédé et avec ce qui lui succédera, comblant tous les désirs au point d'abolir dans l'immédiat toute attente d'autre chose.

Mais comment alors assurer à la joie, si elle ne se nourrit que de ruptures et de nouveautés radicales, une quelconque durée? Toute répétition, même des plus belles innovations, risque de devenir à son tour habitude, donc d'entraîner lassitude et ennui. Toutefois, les principales ruptures introduites par Bobi ne sont pas sans lendemains. Chaque changement nouveau est rendu possible par ceux qui l'ont précédé : après le cerf, les biches ; après le repas commun, une nouvelle solidarité entre les habitants du plateau qui rendra possibles les semailles en commun ; etc. Autrement dit : Bobi ouvre l'instant présent de la joie sur un avenir parce qu'il n'y cultive pas l'accident mais l'investit de son *initiative*. Les meilleurs moments de joie sont des moments de « commencement », au sens où « la poésie est une force de commencement » (II, 606), comme le reconnaît le fermier politique du chapitre XII, et le poète Bobi sait jouer de ce pouvoir qui ouvre le présent sur l'avenir. Comme le dit Ricœur : « [...] commencer, c'est donner aux choses un cours nouveau, à partir d'une initiative qui annonce une suite et ainsi ouvre une durée. Commencer, c'est commencer de continuer : une œuvre doit suivre¹². »

12 Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III, *op. cit.*, p. 332-333.

La deuxième solution pour remédier au mal-être du désir consiste à assumer cette durée : bien loin de la passion et de l'aventure, il s'agit au contraire de célébrer la patience et la quiétude. Accepter la réalité du temps, c'est alors laisser la joie advenir à son heure, vivre l'attente comme plénitude et non comme manque, *prendre son temps*. En dépit de l'apparition soudaine de Bobi et des surprises qui l'accompagnent au début du roman, la première rencontre annonce aussi ce rythme tout autre : « — Le temps presse ? — Le temps ne presse pas, dit Jourdan. Tout vient » (II, 421). Bobi le redira : « C'est un commencement. Ne soyons pas pressés. Tout viendra » (II, 496).

À l'ivresse de la nouveauté, le roman oppose ainsi la sagesse de la maturation, en accord avec la lenteur naturelle des jours. L'attente des « temps propices pour semer », vécue dans la patience, permet par exemple de convertir le désir en joie, de combiner joie et durée :

C'était agréable de regarder le temps, se dire « Non, pas encore aujourd'hui » et puis, savoir qu'on n'est pas pressé et que tous les moments de la vie sont bons à vivre, même ceux pendant lesquels on n'a rien et qu'on attend d'avoir, même quand on a quelque chose à faire et que c'est pressé. Pourquoi pressé ? (II, 616).

Cependant, si le temps humain se règle alors sur le rythme des saisons, il n'est pas pour autant soumission passive à l'ordre des choses. Auparavant, Jourdan n'avait « jamais eu le temps » de voir l'automne (II, 613). C'est grâce à la réduction volontaire des surfaces cultivables qu'« [o]n a maintenant le temps de tout faire » (II, 680). On *a le temps* parce qu'on l'a *pris*, maîtrisé, humanisé. « Du moment qu'on a le temps » – c'est ce que pense Carle : « Le temps ne manquait pas, ni pour parler, ni pour atteler les charrettes, ni pour combiner tout ce qu'il y aurait à faire là-bas [...]. Malgré la solitude des champs de blé il y avait maintenant une sorte de joie grave à se sentir plus pauvre de grain mais tellement riche de temps ! » (II, 744-745).

Pour « croire à la joie » (II, 726), Bobi a particulièrement besoin d'« avoir le temps », aspiration contrariée par Joséphine qui représente l'urgence du désir : « — Joséphine, je voudrais avoir le temps comme avant. / — Le temps de quoi ? / — Le temps, pas plus » (*ibid.*). Il rêve d'une joie douce et tranquille qui se construirait au cœur du temps :

« Car, se disait Bobi, la joie et la paix. Il faudrait que la joie soit paisible. Il faudrait que la joie soit une chose habituelle et tout à fait paisible, et tranquille, et non pas batailleuse et passionnée. Car moi je ne dis pas que c'est la joie quand on rit ou quand on chante, ou même quand le plaisir qu'on a vous dépasse le corps. Je dis qu'on est dans la joie quand tous les gestes habituels sont des gestes de

joie, quand c'est une joie de travailler pour sa nourriture. Quand on est dans une nature qu'on apprécie et qu'on aime, quand chaque jour, à tous les moments, à toutes les minutes tout est facile et paisible [...] » (II, 724).

Certes, dans de telles conditions la joie demeurerait – si elle ne se heurtait à ce régime temporel contraire de l'intensité, de la surprise, des moments d'exception qui, on l'a vu, n'est pas non plus étranger à Bobi. Les menaces qui pèsent sur une joie paisible ne viennent pas seulement des autres – et singulièrement des femmes, Joséphine la « batailleuse » (II, 724), Aurore qui est la « vitesse » personnifiée (II, 599) –; elles sont inhérentes à la complexité du temps humain et tiennent à une dualité structurelle du désir. Ainsi s'explique le sentiment de « tristesse pas désagréable » que ressentent à un moment Carle et son fils : « On désire à la fois d'un même désir le bon lit et le buisson d'épines dans la pluie » (II, 688) – les joies sédentaires et durables de la demeure, et les joies nomades, momentanées et exceptionnelles, de l'imprévu. Entre la sécurité de la patience (la joie dans la durée) et les risques de la passion (la joie dans l'instant), Bobi est tout aussi partagé, à l'image de la division du temps. S'il lui arrive de penser que le temps « [est] bien à la construction sereine et grave » et que s'abandonner dans les bras de Joséphine tue la joie (II, 715), il était moins sérieux quand il proclamait les vertus de l'imprévu et recourait à ses grimaces de clown pour faire rire... Mais il est vrai qu'il a l'art de se *dédoubler* (II, 437). En tout état de cause, le sérieux de la patience est encore une solution incomplète.

208

« Comment la joie demeurera ? »

Reste la solution de l'anticipation, de la projection, qui consiste à se tourner plus résolument vers le futur pour échapper aux contradictions du présent. Ou encore, à faire en sorte que la programmation de la joie future soit par elle-même source de joie. Manière de réguler le désir, d'orienter l'attente pour la convertir en espérance. Si Bobi, lors de la première scène nocturne, ne sait pas bien encore, littéralement, *où il va* (« — Tu vas où ? / — Devant moi » [II, 425]), il en va tout autrement lorsqu'il organise la chasse aux biches comme un modèle de chasse collective au bonheur : « ils allaient chercher la joie » (II, 578). La joie réside alors dans la recherche même, la diversité des désirs laisse place à une visée commune en direction d'un même but. L'important, c'est « le sens de la marche en avant vers quelque chose » (II, 580). L'entreprise a un objectif avoué : « C'est fait [...] pour que notre joie demeure » (II, 559). Et la mise en scène soigneusement réglée, qui annonce le scénario de la chasse au loup dans *Un roi sans divertissement*, témoigne d'une volonté d'ordonner le temps qui n'a plus rien à voir avec le goût de l'improvisation.

En somme, Bobi apprend à parler au futur : à l'épreuve de la durée, son *idée* devient *projet*. Quand il demande à Jourdan de distribuer le blé aux oiseaux, au début du roman, ce n'est encore qu'une « idée » qui lui vient : « J'ai vu le grand froid, dit Bobi, et puis j'ai pensé aux oiseaux » (II, 470). Quelques mois plus tard, c'est tout autre chose, et il peut opérer une synthèse du passé récent pour considérer l'avenir : « Il pensait à son projet : le cerf, les biches, les fleurs, la recherche de la joie » (II, 567). Entre-temps, il a défini les limites et les objectifs de son expérience de redéfinition du travail et des biens : « [...] on ne peut pas le faire pour tout le monde mais on va le faire pour nous. On servira peut-être d'exemple » (II, 479). L'emploi du futur s'impose, plus loin, dans le dialogue avec le fermier qui attend des lendemains qui chantent. À Bobi qui lui expose son projet – « [...] ils ne travailleront plus que doucement pour leur plaisir » (II, 607) – « l'homme » répond en se situant « au plan social » (II, 608) : « On ne dira plus ni mes arbres, ni mon champ, ni mon blé, ni mon cheval, ni mon avoine, ni ma maison. On dira notre. » La maîtrise humaine du temps apparaît à la fois comme possible et comme nécessaire dans une perspective politique qui réintroduit l'histoire. Et malgré les désaccords exprimés au cours du dialogue, Bobi saura s'en souvenir : quand il projette une mise en commun des terres pour l'année suivante afin de mieux libérer du temps pour chacun (II, 721-723), il propose un véritable plan d'organisation collective du travail en fixant des échéances – programmant non plus des événements mais une structure.

Le progrès orienté vers cet avenir meilleur dessine un axe linéaire qui éloigne la joie recherchée des rêves de la rondeur. Cette antinomie figurait déjà en germe dans la page où il était question du « projet » de Bobi : « Semer la joie, l'enraciner et faire qu'elle soit [...] participante comme la mer qui danse, le fleuve qui danse, le sang qui danse, l'herbe qui danse, le monde tout entier qui tourne en rond » (II, 567). Une telle joie « participante » triomphait sans doute dans l'improvisation du repas communautaire, mais peut-elle faire l'objet d'un « projet » à long terme ? Là encore, les contradictions de Bobi renvoient à des apories plus générales. C'est à la composition narrative du roman tout entier qu'il revient de rassembler ces apories dans une même intrigue, pour confronter précisément la poésie du « commencement » aux contraintes du « devenir » historique.

Si les personnages sont divisés par les contradictions d'une temporalité dont ils ne parviennent pas à percevoir la totalité, il faut en effet se demander, à la suite de Ricœur, s'il existe une forme de *récit* susceptible de les intégrer ou de les dépasser. La compétence narrative peut être, pour une part, représentée dans la diégèse en étant déléguée à des personnages mis en situation de raconter. Mais c'est surtout le romancier, assurément, qui la met en œuvre pour proposer

sa propre totalisation dans la dynamique du roman. Car en représentant l'incapacité des personnages à surmonter les épreuves du temps, il expérimente les pouvoirs propres de la fiction narrative devant ces mêmes épreuves.

LE « COMMENCEMENT »... ET APRÈS ?

Une pensée d'éruption, une pensée de poussée.
Ou une pensée d'acheminement, une pensée
(linéaire) continuée? [...] Avant tout, mes amis,
préliminairement voilà ce qu'il nous faut savoir.

Charles Péguy¹³

210

Loin de parvenir à abolir ou à maîtriser le temps, Bobi voit pour finir le temps se rappeler et s'imposer à lui. Lors de sa marche finale sur le plateau, son dialogue intérieur livre enfin des pans entiers de son passé jusque-là inconnus. Son constat d'échec le conduit paradoxalement à se reconnaître construit par le temps au moment même où le temps semble achever sur lui son œuvre destructrice :

Il venait d'avoir brusquement le souvenir lumineux de sa mère.

« Plus de dix ans ! Qu'est-ce que ça veut dire ? Allez, marche ! »

Et puis, toute sa longue vie ! Il se voyait en train d'être construit par le temps.

Il entendait le bruit qu'avait fait le temps en construisant cet homme qui s'appelait Bobi.

Joies, peines, douleurs, enthousiasmes, cris, courses, amours, morts, morts, ma mère est morte, Aurore est morte, la truelle du temps, le ciment et la pierre, le mortier, le plâtre, les poutres, le bruit qu'avait fait le temps en construisant cet homme.

« Tout a raté », dit-il (II, 756-757).

Ces éléments biographiques épars résument le parcours d'une existence dans la durée : Giono dote enfin son héros d'une conscience narrative élémentaire – ce qui lui a fait le plus défaut jusqu'alors. Car le roman raconte bien l'histoire de Bobi, mais seulement à partir de sa rencontre avec Jourdan. Au terme du parcours, on le voit accéder à une tardive prise de conscience du temps qui accompagne l'émergence des souvenirs les plus archaïques, jusqu'au « Ma ! » final (II, 777).

¹³ Charles Péguy, *Dialogue de l'histoire et de l'âme charnelle*, texte posthume (1912), dans *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, t. III, p. 617.

Au cours de l'histoire racontée, Bobi est moins « redevenu » qu'il n'est « devenu » : il n'a guère réveillé sa mémoire personnelle, mais il a changé. S'il « redevient », c'est pour régresser vers la solitude la plus vulnérable de l'enfance, non pour en actualiser l'heureuse innocence. Le roman suit le mouvement de son initiation à rebours, du savoir à l'ignorance : il croyait *savoir*, mais il ne *sait* pas. Il savait parler, nommer les étoiles (affaire de poésie), convaincre ses amis (affaire d'argumentation) : il redevient pour finir un *infans*, fuyant tout dialogue pour ne plus s'entretenir qu'avec lui-même. Au début du roman, il enseigne en vertu de son savoir : « — Je sais toujours [...], ou à peu près » (II, 433) ; et ses premières leçons de joie le confirment dans ses certitudes : « “[...] j'en sais plus qu'eux tous. Je sais mieux [...]] ” » (II, 552). Quelques chapitres plus loin, il en est moins sûr : « “Je ne sais plus” [...] » (II, 650). Lui qui savait vraiment, habile dialecticien, pratiquer la maïeutique comme une « sage-femme » (II, 555) pour convaincre ses interlocuteurs – il n'explique pas tout, à dessein, pour laisser aux autres la satisfaction de « trouve[r] tout seuls » (II, 425) –, le voilà qui laisse pour finir le dernier mot à son contradicteur, le fermier qui croit à la nécessité des luttes dans l'Histoire (« jamais de fin du monde puisque toujours la bataille » [II, 759]), renonçant pour sa part à élucider le « mystère » qui le dépasse.

Comment l'initiateur de la joie, l'actant-sujet par excellence au début du roman, est-il devenu la victime du temps ? L'épreuve de la temporalité coïncide pour Bobi avec l'épreuve de l'altérité, c'est-à-dire la rencontre du féminin et la naissance du désir : Aurore et Joséphine le confrontent au temps d'autrui, réactivent en lui le désir comme manque, l'ouvrent sur une temporalité qui dissipe ses rêves uchroniques. Joséphine, littéralement, lui *prendra* le temps qu'il espérait *avoir* (II, 726) – c'est-à-dire qu'il espérait conserver pour sa satisfaction narcissique, comme si le temps pouvait être une propriété personnelle. Et de fait, l'altérité *prend du temps* : c'est même ainsi qu'elle produit le temps, en arrachant le sujet à sa solitude pour structurer son devenir¹⁴. Voilà Bobi, qui enseignait aux autres la beauté des choses nouvelles, placé à son tour devant une situation imprévue. Surprise de l'amour, qui prend des accents claudéliens : « Et voilà que je suis devant une chose nouvelle », dit Bobi à Aurore quand il comprend que grâce à elle il n'est plus seul (II, 525).

L'expérience de la durée soumet donc la quête de la joie à l'expérience de l'altérité. Elle fait ainsi apparaître comme illusoire l'unité de *la* joie. Le titre du roman pouvait laisser entendre que *ma* joie peut coïncider avec *la* joie,

14 Le roman rejoint là encore la pensée des philosophes : « L'avenir, c'est l'autre. La relation avec l'avenir, c'est la relation même avec l'autre. Parler de temps dans un sujet seul, parler d'une durée purement personnelle, nous semble impossible » (Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'autre* [1979], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1983, p. 64).

l'aspiration du sujet avec celle d'une communauté, voire celle de toute l'humanité. Et la joie du « commencement », sur la durée limitée de ces quelques jours dont les hommes et les femmes du plateau peuvent savourer ensemble la *rondeur* sans en subir la *longueur*, entretient momentanément cette utopie. Mais quand « [l]e commencement [est] fini » (II, 568) et qu'une intrigue se noue, l'illusion disparaît. Le temps de la joie ne peut être le même pour tous : « “Nous avons peut-être chacun notre joie”, pensa Bobi. / “Il n'y a peut-être pas de joie du monde”, se dit-il » (II, 567). C'est à ce moment, quand il change de « voix » après l'étreinte de Joséphine (car appeler l'autre, c'est autre chose que poétiser le monde), que Bobi prend conscience du temps au point de se mettre à « pens[er] à son projet ». Le début d'une *histoire* d'amour est aussi la reconnaissance d'un devenir historique, d'un futur à construire.

212

Il ne faudrait pas opposer ici, par un dualisme qui serait étranger à Giono, l'accomplissement du désir physique au projet d'une joie spirituelle. Quand une blessure affecte le désir amoureux, le « corps douloureux » est « la même chose » que le « cœur douloureux » (II, 614). Il en va de même des joies amoureuses : au moment de l'union physique avec Joséphine, Bobi trouve « le bonheur » du corps et du cœur (II, 704), avant que le souvenir de la communauté un moment oubliée n'entraîne une conclusion plus noire : « La joie ? / Il n'y a pas de joie. » Non que le *bonheur* et la *joie* soient radicalement antinomiques : les deux mots sont souvent, ailleurs dans le roman, des quasi-synonymes¹⁵. Il s'agit plutôt dans cette page de souligner la scission entre la joie personnelle et la joie collective, entre le temps de *ma* joie et le temps de *la* joie ; ou encore : entre l'impatience du désir et la patience du projet. Bobi apprend avec le temps à distinguer sa joie subjective de « notre joie » (II, 559), donc à s'interroger sur le sens que prend dans l'un et l'autre cas le verbe *demeurer* – quitte à se replier sur les « joies intérieures qu'il se donn[e] à lui-même » dans la liberté de sa solitude (II, 658). Dans la dernière scène, son double pourra légitimement le corriger : « — J'ai voulu leur donner [...] la joie véritable. / — Et à toi surtout. / — Oui, à moi aussi. / — J'ai dit surtout » (II, 767). C'est que cette autre voix représente la part de Bobi marquée par le temps : « Je suis un million de fois plus vieux que toi » (II, 776). La même voix peut répéter qu'« [i]l n'y a pas de joie » (II, 774-775) par opposition à la naïveté enfantine qui subsiste en Bobi – dont le moi est ainsi écartelé entre deux âges, victime du temps, avant de mourir foudroyé. Dans la préface des *Vraies Richesses*, Giono reprendra la différence entre *ma* joie et *la* joie : « Ai-je trouvé la joie ? Non. [...] J'ai trouvé ma joie. Et c'est terriblement autre

15 Joséphine dit à Marthe, avant de devenir la maîtresse de Bobi, qu'elle n'a « jamais été heureuse » bien qu'elle ait connu des « moments de plaisir » (II, 593-594). Le *bonheur* attendu par Marthe est bien identique alors à la *joie* promise par Bobi : « Nous allons avoir le bonheur, Joséphine. » Inutile de préciser, selon elle, « de quoi on veut parler ».

chose » (VII, 151). Cette différence, c'est le temps de *Que ma joie demeure* qui l'a creusée. La fin du roman montre que le titre contenait en puissance une antithèse – entre la réduction indiquée par le possessif (« ma », comme le dernier mot de Bobi) et l'extension impliquée par le verbe (« demeure ») – que l'étendue du temps raconté aura permis de mettre en pleine lumière.

« Raconter des histoires »

Existe-t-il une solution narrative à ces apories du héros construit/déconstruit par le temps ? On peut en effet se demander si la narrativité, à ce niveau, a pu faire jouer ses médiations propres pour aider, sinon à résoudre, du moins à rendre supportables les apories de la temporalité. Or les pouvoirs du récit sont bien faibles chez les personnages de la diégèse, ce qui explique qu'ils se débattent sans grand succès dans les contradictions du temps. Bobi, le poète qui parle par métaphores, introduit des correspondances synchroniques entre les composantes de l'univers (le ciel et la terre, le végétal et le minéral, l'humain et l'animal, etc.), non des équivalences entre différents moments du temps. L'image poétique n'aide pas ici à retrouver le temps perdu : elle entretient le mythe d'une joie intemporelle. En revanche, Bobi n'accède pratiquement jamais au statut de conteur ou de narrateur. C'est la nature, forêt de symboles, qui « racont[e] une histoire » quand elle « parl[e] aux sens » au tout début du roman (II, 417). Encore Jourdan serait-il bien incapable alors d'en extraire un récit : parler d'« histoire » ici, c'est encore une métaphore.

Il est probable que Bobi se moque gentiment de Jourdan et de Marthe, qui aimeraient le comprendre, quand il s'apprête ailleurs à intervenir en ces termes : « [...] il y avait une fois... » (II, 508), amorce de récit qui reste sans suite. À moins que ce ne soit l'auteur qui prenne alors ses distances avec les prétentions verbales – et l'incompétence narrative – de son personnage. Bobi raconte pourtant bien une histoire, une histoire courte pour « faire gagner du temps » : c'est l'apologue beckettien de ce vieillard paralysé dont la seule joie est de fumer doucement sa pipe (II, 604). Mais n'est-ce pas justement le contexte de ce dialogue avec le fermier communiste, où les exigences de l'histoire et la question du temps refont surface, qui conduit Bobi à se placer sur le terrain du récit ? Et la forme de la fable, jusqu'à la morale finale (« Une seule joie, et le monde vaut encore ma peine. »), répond au besoin d'alliance entre poésie et persuasion qui est le souhait du militant, bien plus qu'elle ne permet aux pouvoirs de la narration de se déployer librement.

Dans le roman, ce n'est pas Bobi qui raconte. C'est Carle, un peu – on l'apprend indirectement, par sa femme : « Oh ! ils m'ont dit, ils m'ont raconté pendant tout l'hiver » (II, 716). C'est surtout Randoulet, racontant au chapitre XV « comment il avait fait pour aller chercher les moutons » (II, 651), accédant alors au statut de

narrateur intradiégétique. C'est encore Jourdan, par d'autres moyens sémiotiques, lorsqu'il récapitule de manière figurative, par sa décoration du métier à tisser offert à Marthe, les principales scènes de l'histoire vécue sur le plateau depuis l'arrivée de Bobi (II, 707) ; bel exemple, tout de même, de victoire sur le temps par le travail de la représentation : « Le passé ne pouvait plus disparaître ; il était tout inscrit là-dessus » (II, 708). Quant à Bobi, lorsqu'il raconte, ou plutôt imagine qu'il va raconter, à la fin du roman, il ne s'agit pas de son histoire personnelle, ni de l'histoire collective du plateau à laquelle il a participé pendant un an et demi ; ce sont « des histoires », des fictions pures, destinées simplement à divertir des auditeurs pour lui faire gagner un peu d'argent. Histoires éclatées, dégradées par leur finalité même, et qui ne verront d'ailleurs pas le jour :

— [...] voilà ce que je peux faire [...]. Je leur dis : « Je vais vous raconter des histoires », et je leur raconte des histoires. De celles comme Fabre, sur les étoiles, ou bien sur les légendes, ou bien des histoires que j'invente (II, 766).

214

Simple velléité de récit, qui ne peut déboucher sur aucune *identité narrative* : il manque à Bobi cette capacité de *raconter le temps* qui lui permettrait d'en unifier le divers. En revanche, en racontant Bobi, Giono prend ses distances avec les impasses et les artifices que son héros incarne, pour déployer une forme romanesque qui prend la pleine mesure du temps humain.

Le temps troué du roman

Bobi, héros sans histoire ni mémoire, pouvait parfaitement incarner le déni poétique de la temporalité : célébrer l'originel et la joie des saisons, emplir l'instant présent d'une jouissance qui rejoint l'harmonie cyclique du monde, c'est possible tant que ne se pose pas la question de la durée et que l'on évite l'épreuve du temps. Mais la structure du roman, en imposant la durée d'une histoire, confronte ce lyrisme de l'intemporel aux transformations d'un devenir : elle met en question, grâce au temps du récit, les illusions d'une joie qui nie le temps comme celles d'une conception pauvrement linéaire du temps ; elle restitue ainsi une conscience plus exacte de la réalité complexe du temps. C'est du moins ce qui ressort des déséquilibres et des discontinuités de la narration. Si le lecteur peut avoir le sentiment d'être immergé dans la coulée régulière d'un temps « naturel », il s'agit là d'une illusion produite par la distribution des séquences descriptives. Jean-Yves Tadié a ainsi montré comment les incipit des chapitres consacrés à l'évocation des saisons assuraient la continuité du roman en donnant un « équivalent littéraire » des « rythmes cosmiques¹⁶ ». Mais en réalité le temps du roman connaît d'importantes distorsions.

¹⁶ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1978, p. 139.

Comment se répartissent en effet les périodes successives de l'action ? D'abord, quatre chapitres correspondant à trois jours d'hiver consécutifs (un chapitre pour la première nuit, suivi d'un chapitre par jour) ; puis une ellipse de plusieurs semaines (Bobi est parti chercher le cerf) ; cinq chapitres pour un moment précis du printemps (une fin de semaine débouchant sur le dimanche du festin, qui remplit à lui seul les chapitres VII, VIII et IX), avant les deux chapitres consacrés à la chasse aux biches (X) et à ses suites (XI), isolés par des ellipses. Le roman se poursuit avec l'automne suivant (XII-XIV), puis l'hiver (XV-XVI), le printemps (XVII-XXI) et l'été (XXII-XXV). Le rapport entre la durée de la narration et celle de la fiction est donc très variable : la narration s'attarde sur les premiers jours dont elle met en valeur la continuité (I-IV), elle s'étire davantage encore pour traduire tout l'intensité d'un seul jour de fête (VII-IX), avant de se resserrer (segments textuels plus courts pour des étendues temporelles plus vastes) et de se morceler (nombreuses ellipses) à partir de la fin du premier printemps (X-XI). Les neuf premiers chapitres effacent le sentiment de la durée au niveau de la diégèse parce qu'ils dilatent dans la durée du texte la joie du « commencement » : le temps lyrique l'emporte ainsi sur le temps narratif. À partir de l'épisode de la rencontre entre Bobi et le fermier de M^{me} Hélène (XII), la tendance s'inverse nettement : la part du temps narré augmente par rapport à une narration qui se concentre ; le texte s'affirme davantage comme narratif et rend plus sensible l'écoulement du temps.

Si la poésie est « force de commencement » (II, 606), tout l'intérêt du roman est de ne pas en rester, précisément, au lyrisme de l'originel, mais d'exposer au contraire la magie de la métaphore aux risques d'une histoire. Les limites de Bobi apparaissent alors comme celles d'un certain discours poétique qui correspond à l'une des tentations de Giono – la fuite dans le mythe et dans l'intemporel. C'est le temps même du récit qui oblige à sortir du cercle et à restaurer une linéarité. Mais comment *continuer* – une fois plantés les narcisses, liquidé le blé superflu et réintroduits les cervidés ? Ces premières expériences accomplissent la substitution des vraies richesses de la beauté et de la gratuité aux fausses richesses des biens matériels. Quand se pose la question de l'organisation du travail, nécessaire pour que la joie *demeure*, la poésie de suffit plus : Bobi a épuisé ses réserves. Le roman traduit structurellement cette difficile transition par un vide textuel : la grande ellipse qui correspond au premier été, entre les chapitres XI et XII. Car le texte passe directement du printemps à l'automne, sans rien dire de l'été.

Quoi qu'il ait pu écrire à ce sujet, Giono ne respecte donc qu'en apparence le rythme cosmique des saisons. Il s'intéresse davantage aux distorsions du temps humain : ce premier été, pour Bobi, c'est celui de l'éloignement d'Aurore, de l'inquiétude du désir, des incertitudes qui pèsent sur la joie. Ainsi passée sous

silence, cette saison représente la durée à l'état pur, l'épreuve même du temps dans son essence. Dans l'avant-propos inédit du roman reproduit en appendice dans l'édition de la Pléiade, Giono insistait sur la temporalité la plus apparente et la moins romanesque : « Voici de nouveau une succession de printemps, d'été, d'automne et d'hiver. Ainsi, pour les récits qu'il m'intéresse d'écrire, je ne vois pas d'armature plus solide que cette invisible route enroulée dans les cieux [...] » (II, 1348). Mais la suite de ce texte comporte comme un étrange lapsus, plus fidèle, somme toute, aux irrégularités structurelles du roman : « [...] nous savons, par science animale plus que par science humaine, que de l'hiver le printemps coule puis l'automne et de nouveau l'hiver [...] » (II, 1349). Même saison oubliée : l'été – saison de la vacuité de Bobi avant d'être celle de sa mort.

216

Ce vide de l'été fait suite aux séduisantes nouveautés du printemps : il signifie que Bobi peine à trouver du côté des joies naturelles ou de l'exception de la fête de nouvelles ressources pour alimenter la joie dans le temps. D'où l'ouverture sur le « social¹⁷ » et sur l'histoire. La rencontre avec le fermier anonyme du chapitre XII, en ce sens, arrive à son heure. Elle vient logiquement répondre aux doutes de Bobi et relancer sa quête de la joie dans le temps. Qu'elle ait été ou non inspirée par Aragon¹⁸, elle crée les conditions d'un dialogue prévisible entre la voie poétique et la voie politique vers la joie. Elle conduit le roman à prendre en compte des réalités sociohistoriques contemporaines jusque-là ignorées. Après ce chapitre, sera évoquée la présence d'automobiles ou de machines agricoles, dans ces plaines d'*en bas* où règne le temps inhumain de l'économie capitaliste : « Le patron n'avait seulement pas parlé. Il avait fait voir son bracelet-montre à travers la glace. Le contremaître avait fait "oui" avec la tête » (II, 629). Apparaissent ainsi les techniques et méthodes d'un monde moderne rejeté, mais sur lequel le fermier de M^{me} Hélène entend agir en se tournant vers l'« avant », non vers l'« arrière » (II, 605), et en comptant sur « la grande masse des travailleurs » (II, 610). À un moment où, pour Bobi tenté par la passivité, « le temps [...] fatigue » (II, 603), il importe de lui opposer un point de vue différent, selon lequel le temps « aide aussi » : « [...] ça n'est pas une question de temps ou de pays, c'est une question sociale ». Ce chapitre contraste certes avec les précédents, mais c'est pour mieux sortir des impasses du temps poétique en élargissant au temps politique le champ de la refiguration narrative.

Ce chapitre est-il d'ailleurs si hétérogène ? Certes, il introduit un nouveau registre de discours qui paraît mal s'accorder avec le reste du roman. Mais ce schéma, le lecteur familier de Giono le connaît : depuis le Toussaint du *Chant du*

17 Selon un mot qu'emploie souvent Giono dans les années cinquante, à l'époque où il exprime ses réserves rétrospectives à l'égard de *Que ma joie demeure* (cf. *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, op. cit., p. 204 sq.).

18 Voir Pierre Citron, *Giono (1895-1970)*, op. cit., p. 216-221.

monde jusqu'au médecin du chapitre XIII du *Hussard sur le toit*, il est fréquent de trouver ainsi, sur la route des héros gioniens, des personnages de sages ou de conseillers qui se tiennent à l'écart de l'action mais qui l'éclairent de leur parole critique, et par lesquels l'écrivain inscrit au cœur de la fiction sa posture en surplomb¹⁹. Ce fermier qui est représenté assis, à l'intérieur de sa maison, non en train de travailler au dehors, et qui est occupé à « lire » chaque fois que Bobi vient le voir (II, 602 et 757), ne ressemble guère aux paysans tels que Giono les représente dans les romans d'avant-guerre. Mais il incarne une figure d'intellectuel qui représente bien une autre tentation de Giono en 1934, à l'époque où il côtoie le parti communiste : celle de l'engagement dans le temps sociohistorique. Alors que Bobi est le porte-parole d'une idéalisation de la *nature* qui va jusqu'à occulter la réalité du temps humain, le fermier lecteur est le représentant de la *culture*, du « pouvoir des hommes » (II, 606) dans le temps, de l'espérance sociale. Aucun des deux n'est tout Giono, et Giono ne se réduit pas à la somme des deux. Le fermier, sans nom ni passé, use et abuse du futur prophétique – jusqu'à annoncer à Bobi que, si leur désaccord persiste, il « éclater[a] comme une étoile perdue » (II, 610) : il ne témoigne pas plus que Bobi d'une identité narrative capable de totaliser le temps. Mais leur dialogue permet de mettre en scène et leurs valeurs et leurs limites respectives, d'articuler deux visions du temps sous une forme qui reste romanesque en raison de la part maintenue du rêve et du tragique. Et ce chapitre n'est pas sans effets sur la suite, puisque le projet même de Bobi va s'articuler de plus en plus dans la durée et que le changement de rythme de la narration va désormais se conformer davantage aux étapes successives d'une histoire linéaire. En ce sens, la fonction du fermier est pleinement romanesque : il vient rappeler le sens du temps à Bobi, tenté d'oublier l'histoire, et pèse ainsi sur son évolution.

Aux apories de la temporalité, la composition du roman donne donc bel et bien une réponse narrative. Elle articule le *poétique* et le *politique* tout en dépassant cette alternative dans le tissu d'une histoire où la question du temps est médiatisée par les actes, les passions et les réactions de personnages fictifs insérés dans une intrigue qui trouve sa parfaite cohérence autour de son héros. *Que ma joie demeure* est bien, en dernière instance, un *récit* , non un maladroit mélange de poème et de message. Les séquences descriptives elles-mêmes, à les relire de près, montrent moins le flux continu des saisons que l'irruption d'événements naturels : « nuit extraordinaire » (II, 415), soudaineté d'un printemps magique (II, 486), embrasement instantané des érables à un moment de l'automne (II, 610), orages inouïs, pluies diluviennes... L'art narratif retrouve tous ses

¹⁹ Voir à ce sujet les belles analyses de Marcel Neveux au début de son livre *Jean Giono et le bonheur d'écrire*, Monaco, Éditions du Rocher, 1990, p. 17 sq.

droits quand il joue ainsi sur le *romanesque* des saisons. Par ce traitement narratif du temps cosmique qui va au-delà du lyrisme de la métaphore, le romancier se distingue encore de son héros-poète.

Dès la réception de *Que ma joie demeure*, on a volontiers comparé le roman tantôt à un récit poétique (lyrique avant tout), tantôt à un roman à thèse (idéologique avant tout)²⁰. On lui a reproché son manque d'unité, en raison même de la tension entre célébration du temps cosmique et réflexion sur le temps social. Aujourd'hui encore, les critiques mettent volontiers l'accent sur l'un ou l'autre de ces deux versants de l'œuvre. Or seul un roman, une fiction narrative à part entière comme l'est *Que ma joie demeure*, pouvait intégrer à la fois la négation du temps et l'épreuve de la durée, le temps cosmique et le temps historique, la nostalgie du passé et la projection vers l'avenir, dans l'unité d'une intrigue qui articule ces contradictions en les faisant assumer par des personnages qui les vivent dans leur devenir. C'est ainsi que la refiguration du temps par le récit de fiction peut assurer la synthèse dynamique des contraires – mais dans ses limites propres, tant il est vrai, pour conclure avec Ricœur, que « la réplique de la narrativité aux apories du temps consiste moins à résoudre les apories qu'à les faire travailler, à les rendre productives²¹ ».

218

20 Voir à ce sujet l'étude de Michel Gramain : « La réception de *Que ma joie demeure* », *JG8*, p. 15 sq. ; et, dans sa thèse *La Réception de l'œuvre de Jean Giono de 1934 à 1944*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Septentrion, 2003, vol. 1, les pages 84-85 ; ou encore, un peu plus loin, cette citation, p. 95 : « Il y a en [Giono] de l'idéologue et du poète » (Claude Morgan, *Vendémiaire*).

21 Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III, *op. cit.*, p. 374.

JEAN LE ROUGE : GIONO POLÉMISTE

« Si la “vraie littérature” est celle qui peut prétendre à l'éternité esthétique, il va de soi que le pamphlet, lié à des circonstances transitoires, perd une part de son intérêt lorsque l'événement est oublié¹. » Voilà selon Marc Angenot un des lieux communs qui font du texte polémique un genre mineur. La chronologie et la fortune des œuvres de Giono semblent vérifier cette loi : suscités par la perspective d'un nouveau conflit mondial, les principaux écrits polémiques de Giono sont des textes d'humeur soumis à la pression de l'actualité ; leur rédaction, à la fin des années trente, coïncide avec l'essoufflement d'une création romanesque dont les projets (*Les Fêtes de la mort* et *Deux cavaliers de l'orage* en 1937-38) n'aboutissent pas, comme si le polémiste ne pouvait plus être, simultanément, un écrivain ; l'idéologie de Giono pamphlétaire, marquée par une époque, est considérée comme dépassée. Dans l'échelle ordinaire des valeurs littéraires, le pamphlet est situé à un niveau d'autant plus bas qu'il obéit à une visée pragmatique : le texte s'efface au profit du *message* qu'il porte et de l'*action* qu'il sert. Et, de fait, il est tentant de réduire les pages polémiques de Giono à leur contenu idéologique pour en démontrer la faiblesse argumentative, de même que l'on pourra sans peine conclure à leur échec si l'on se contente de les interpréter comme les formes d'une action politique et sociale.

S'intéresser à l'*écriture* polémique de Giono, comme je me propose de le faire ici, c'est choisir au contraire de prendre au sérieux le texte de combat précisément en tant que *texte*, régi par ses lois propres, non simple recueil d'idées mais mode de discours institutionnellement reconnu que définissent, dans la littérature moderne, certaines constantes typiques. Lecteur de Pascal, Giono a pu s'inspirer du modèle des *Provinciales* en écrivant ses propres *Messages*² : il ne peut ignorer qu'il s'engage dans une voie où il est encore possible de faire œuvre *littéraire* – non *malgré* la polémique mais *dans* sa mise en œuvre

1 Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 23.

2 Le mot est souvent employé par Giono, en 1936-37, pour désigner les « lettres » de combat qu'il projette d'écrire : voir le *Journal (1935-1939)*, VIII, 215, 218, 220, etc. Le projet était initialement ambitieux : « Il s'agissait de textes polémiques et même provocants, mais touchant en même temps à des problèmes de fond qui étaient au cœur des préoccupations de l'écrivain. Il n'est pas impossible que leur lointain modèle ait été les *Provinciales* de Pascal » (Pierre Citron, Notice de la *Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix*, VII, 1156).

même. Certes, la critique s'est déjà efforcée de réhabiliter les écrits pacifistes de Giono : Jean Pierrot a mis en valeur l'esthétique baroque du *Poids du ciel*³ ; Pierre Citron a montré comment Giono, jusque dans ses essais, faisait « encore œuvre de romancier⁴ » ; et l'édition des écrits pacifistes dans le volume de la Pléiade consacré aux *Récits et essais* a permis de les redécouvrir. Mais les qualités reconnues alors au texte polémique semblent lui être consenties *en dépit* de sa visée critique, comme s'il devait racheter par d'autres aspects une déficience essentielle. Je voudrais pour ma part, en suivant certaines des pistes théoriques ouvertes par l'ouvrage de Marc Angenot, me demander dans quelle mesure et selon quelles modalités Giono sait tirer parti, avec le pamphlet, d'un type d'écriture codifié qui possède, dans sa logique interne, des vertus créatrices. Je me limiterai ici aux textes reconnus comme polémiques, au moins partiellement, de la période 1936-1939 : *Les Vraies Richesses*, *Refus d'obéissance*, *Le Poids du ciel*, *Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix*, *Précisions*, *Recherche de la pureté*. Cela ne signifie pas que Giono n'ait pas écrit d'autres textes polémiques. Mais c'est dans cette production des années trente, dont l'orientation polémique est la plus apparente, que Giono apprend dans ce domaine le maniement des armes et y acquiert une incontestable dextérité.

LE POLÉMISTE MALGRÉ LUI

Sans doute Giono devient-il polémiste malgré lui, poussé par les circonstances. Avant de voir comment il reprend à son compte les paradoxes et la thématique du discours pamphlétaire, il faut prendre acte de ces hésitations qui le retiennent au seuil du genre. Si Giono n'a pas choisi d'être polémiste, cette passivité originelle est – déjà – une loi du genre : le polémiste répond à une problématique qui le précède, à une agression du dehors, à une demande ou à un appel. L'énoncé polémique est plus que tout autre un échange, un « interdiscours », comme l'a bien montré Dominique Maingueneau⁵. En ce sens, l'écriture polémique est une concession faite au « social », une privation de liberté.

Réponses et réticences

C'est ainsi que *Les Vraies Richesses* se présentent comme une réponse ; la préface le souligne dès les premiers mots : « Après *Que ma joie demeure*, j'ai été farouchement interrogé » (VII, 147). L'auteur répond à ses admirateurs

3 Jean Pierrot, « *Le Poids du ciel*, fugue baroque », art. cit., p. 127 sq.

4 Pierre Citron, « Pacifisme, révolte paysanne, romanesque : sur Giono de 1934 à 1939 », dans *Jean Giono, imaginaire et écriture*, op. cit., p. 35.

5 Dominique Maingueneau, *Genèses du discours*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1984, p. 25 sq.

mais aussi à ses détracteurs : « Qu'on m'accuse [...] d'avoir trouvé une joie plus terrible que délicate, j'en suis fier » (VII, 152-153). La parole est nécessaire pour restaurer l'image de la paysannerie en réponse à ceux qui la dénigrent : « Nous étions malheureux de voir que le produit de notre travail était tenu en mésestime. Et c'est justement lui qui nous sauve et sauvera tout le monde. Alors, pensez si nous allons nous taire ! Nous allons en parler » (VII, 220). De même, la publication dans *Refus d'obéissance*, en 1937, de chapitres inédits du *Grand Troupeau* se présente comme une réponse : « [...] des amis m'ont demandé de publier ces textes réunis » (VII, 259). Encore Giono a-t-il attendu d'en ressentir l'« utilité ». La *Lettre aux paysans* s'ouvre sur un dialogue fictif entre l'auteur et ses destinataires : « Oh ! je vous entends ! » (VII, 523). Le discours suppose une parole d'autrui ; Giono répond aux paysans – « J'ai commencé à vous répondre sur la violence » (VII, 530) – ou anticipe sur leurs réactions : « Je sais ce que vous allez me répondre [...] » (VII, 531).

Remarquons d'ailleurs qu'il met ici en scène comme interlocuteurs ses partisans, de préférence à des adversaires agressifs : signe qu'il ne recherche pas spontanément l'affrontement verbal. Et pourtant, même avec ses amis, le romancier n'accepte pas d'emblée le dialogue. Il l'avoue dans la préface des *Vraies Richesses* : « On m'avait tout de suite interrogé mais j'avais refusé de répondre et je racontais des histoires [...] » (VII, 148). Giono oppose l'activité fabulatrice du conteur aux prises de position idéologiques. Il entend rester avant tout romancier, même s'il consent à donner avec *Les Vraies Richesses* un livre-« réponse » (*ibid.*). La tentation demeure d'en revenir au récit : pour dénoncer la guerre dans *Refus d'obéissance*, il prend des pages narratives du *Grand Troupeau*. Et même quand il accepte d'écrire messages et déclarations contre la guerre, il lui arrive d'être las des polémiques. Après *Précisions*, en octobre 1938, il note dans son *Journal* : « Quel que soit le bruit que cela fera, ni attaques ni rien ne m'empêcheront de laisser désormais tout ce social de côté. Hâte de me sortir de là. Mais enfin, c'était honnête » (VIII, 278).

Les écrits du devoir

Ce dernier aveu apporte une autre explication aux réticences de Giono devant le discours polémique, perçu comme une obligation morale. Selon l'heureuse formule de Pierre Citron, les écrits pacifistes « sont [...] les enfants du devoir et non pas, comme ses romans, du désir⁶ ». Le *Journal* de 1938 éclaire cette différence capitale :

6 Pierre Citron, Notice de la *Lettre aux paysans* (VII, 1166).

J'ai une envie vraiment physique de *faire Deux cavaliers de l'orage* et *Les Fêtes de la mort*. [...] Je n'éprouve pas cette violente envie physique pour des créations comme les *Messages* et la *Déclaration de franchise*. [...] Je n'ai besoin que de créer des œuvres d'art. C'est ma jouissance. Je jouis d'elles comme d'un corps (VIII, 234-235).

222

D'un côté la loi, l'intérêt collectif, le devoir de polémique au service de la paix ; de l'autre le plaisir de l'individu, la jouissance physique très égoïste de la création romanesque. À Jean le polémiste – ou Jean le Rouge – la bonne conscience, la mission utile, l'espoir d'un avenir meilleur, les compromis du moi et du monde ; à Giono le romancier, Jean le Bleu, la gratuité de la fiction, la violence de l'inconscient, les troubles confins du somatique... La ligne de partage entre instances psychiques coïnciderait ainsi avec la frontière entre l'œuvre (littéraire) et le message (non littéraire). Comment l'artiste ne préférerait-il pas la mise en scène des pulsions individuelles à la défense raisonnable de l'intérêt collectif ? Du romanesque au polémique, Giono semble osciller ainsi entre les deux lieux de la scène antique : au centre les passions de la tragédie (la démesure), à la périphérie les raisons du chœur (la mesure). Les écrits polémiques exprimeraient la voix de la conscience, opposée à la violence du désir qui hante les héros. Qui a dit : « [...] résiste à qui veut t'entraîner. Tu ne seras pas appelé un lâche pour avoir réussi à vivre » ? C'est le chœur des *Sept contre Thèbes*⁷ ; ce pourrait être le Giono de *Précisions* proclamant dans une période bien grecque : « Le héros n'est pas celui qui se précipite dans une belle mort ; c'est celui qui se compose une belle vie » (VII, 629).

On comprend que Giono hésite à trouver son compte dans le point de vue du chœur, au moment même où il *jouit* de « faire grec », dans l'ébauche de *Deux cavaliers de l'orage*, en racontant à l'inverse une histoire tragique de violence et de démesure⁸. Faut-il en conclure avec Robert Ricatte que les récits romanesques compensent à cette époque l'autocensure des écrits pacifistes « par la libération d'une violence interdite⁹ » ? Il n'est pas sûr que les fantasmes de violence soient réservés au monde des romans, ni que les essais se limitent à l'expression idéaliste d'une morale naïve : la violence polémique, précisément, implique une rhétorique des pulsions qui n'est pas dépourvue de jouissance. D'où les hésitations de Giono pour définir son rôle, par exemple dans les

7 Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*, trad. Paul Mazon [1921], Paris, Les Belles Lettres, 1969, p. 134, v. 698-699.

8 *Journal (1935-1939)*, 9 mars 1939 (VIII, 302). Giono écrivait à la date du 14 octobre 1938, à propos de *Deux cavaliers de l'orage* également : « Ne pas oublier d'en faire exactement la tragédie grecque sans rien d'autre » (VIII, 278). Il avait fini *Précisions* la veille.

9 Robert Ricatte, Notice de *Deux cavaliers de l'orage*, VI, 888.

dernières lignes projetées du *Poids du ciel* : « Je n'écris ni pour qu'on m'aime ni pour qu'on me suive. Mon rôle n'est que d'écrire des poèmes » (VIII, 229). Cette dernière phrase n'a pas été conservée dans la version définitive, qui résulte de nombreux remaniements. Giono avait-il conscience que *Le Poids du ciel* n'est pas seulement un poème ?

Les contraintes de l'échange polémique

Ce qui le retient encore d'assumer pleinement un rôle de polémiste, c'est son goût modéré pour les attaques personnelles. Il est rare que Giono se montre agressif, dans les textes publiés, envers des adversaires précis : il se contente le plus souvent d'allusions, ou préfère des cibles générales – la guerre, les temps modernes, l'État capitaliste, le gouvernement, les politiques. Giono pense souvent à Guéhenno sans le nommer : il est cet ancien ami qui « se reconnaîtra » dans le portrait que *Le Poids du ciel* donne de lui (VII, 419). André Chamson, sans être nommé non plus, peut être identifié comme cet « écrivain qui revient de Madrid » pour parler de la guerre « avec des roucoulements philosophiques » (VII, 408-409). Si le nom d'Aragon est mentionné, c'est de manière très indirecte, au détour d'un montage surréaliste d'informations fictives : « On nous annonce le mariage de M. Aragon et de M^{me} Jeanne d'Arc. [...] On nous annonce le mariage de M. Aragon et de M. Bayard, le chevalier sans peur et sans reproche » (VII, 408-409). Dans *Précisions*, Giono se contentera d'une allusion aux « littérateurs staliniens plus ou moins prébendiers » (VII, 612).

Le cas de Romain Rolland constitue une exception. Dans *Précisions*, Giono le prend pour cible principale en lui reprochant d'avoir signé des déclarations contradictoires en septembre-octobre 1938 : « Je voudrais savoir à quel moment Romain Rolland ne ment pas » (VII, 602) ; « [...] la triste vérité est [...] peut-être qu'il signe tout ce qu'on lui donne et qu'il signera désormais n'importe quoi, tant qu'il aura dans les doigts la force de tenir le porte-plume » (VII, 604). L'attaque *ad hominem* rappelle alors les plus violents pamphlets surréalistes, notamment le *Cadavre* dirigé contre André Breton, avec « Feu Romain Rolland » (VII, 605) – trois mots isolés pour le troisième chapitre du volume... La formule, utilisée en fin de phrase dans la *Lettre aux paysans* (VII, 574) et dans une lettre à Alain¹⁰, acquiert comme syntagme autonome la violence d'un slogan lapidaire. Mais Giono peine à suivre le développement de l'affaire à travers les offensives et contre-offensives verbales qui alimentent la polémique dans la presse engagée. Pris à partie dans *Europe*, il affecte de ne pas répondre : « Je n'insulte jamais. [...] Je ne réponds non plus jamais quand on m'attaque ; les polémiques ne

10 Citée par Pierre Citron dans la Notice de *Précisions* (VIII, 1184).

servent qu'à bavarder¹¹. » Mais il n'en recourt pas moins à un procédé polémique éprouvé : « C'est Romain Rolland qui s'est insulté lui-même » puisqu'il « ne sait pas ce qu'il veut » : « J'aime mieux dire qu'il est mort que constater qu'il est fatigué. Au lieu d'insultes je vois là une sorte de respect douloureux pour ce que Romain Rolland a été. » La polémique se poursuivant, Giono répugne à sortir de « sa tour d'ivoire » – pour reprendre les termes de *La Patrie humaine* : « [...] c'est bien du temps perdu, nous avons autre chose à faire¹². »

Quand la polémique se présente comme un échange suivi dans la presse, Giono prend ses distances : le dialogue est trop contraignant, les données factuelles trop pesantes. Il préfère s'élever au-dessus de l'événementiel, nommer comme adversaires des chefs d'État : Mussolini, Staline et Hitler dans *Le Poids du ciel* (VII, 418), Daladier dans *Précisions* (VII, 606). Le discours polémique doit dépasser le « règlement de comptes personnel » : « J'entends s'approcher l'heure d'un règlement de comptes général et ce n'est pas celui auquel nos politiques s'attendent. Les cavaliers du prochain orage font paître leurs chevaux dans les champs » (VII, 487-488). Le texte de combat n'est pas moins vigoureux quand il adopte le ton et les images de l'Apocalypse ; il se situe simplement sur un autre plan : on quitte l'échange polémique pour la solitude du pamphlétaire.

224

LES PARADOXES DU PAMPHLÉTAIRE

Dans sa typologie des écrits de combat, Marc Angenot distingue la polémique proprement dite de la satire et du pamphlet¹³ : alors que la première suppose un travail de réfutation argumentée sur un fond de valeurs communes, la satire est un discours d'exclusion qui recourt au rire et au mépris pour rejeter le discours adverse, au nom de la vérité universelle, dans l'absurde et le grotesque, tandis que le pamphlet exprime à l'inverse le point de vue de l'exclu, seul à proclamer la vérité dans un monde où l'imposture est générale. Il arrive certes à Giono d'écrire en polémiste, en ce sens restreint, quand il envisage par exemple les objections « paysannes » ou « capitalistes » que l'on peut opposer à ses thèses, dans la *Lettre aux paysans* (VII, 550). Sur ce terrain de la dialectique, toutefois, son argumentation ne parvient guère à convaincre : il manque le partage de références communes avec l'adversaire, en matière économique notamment, qui est nécessaire pour une réfutation construite. Il lui arrive également d'opter pour le discours satirique, quand il assimile le point de vue paysan à une logique universelle à l'aune de laquelle les décisions politiques de la ville sont absurdes :

11 Lettre à Robert Tourly, *La Patrie humaine*, 3 février 1939 (VII, 1211). Même référence pour les citations qui suivent.

12 *La Patrie humaine*, 10 mars 1939 (VII, 1214-1215).

13 Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire, op. cit.*, p. 34-45.

« [...] dès qu'ils font une loi, économique, sociale, ou militaire, et qu'ils nous l'appliquent, c'est tellement ahurissant qu'il faudrait bien pouvoir en rire. Ça a toujours à peu près la même valeur logique que s'ils nous disaient de mettre des tabliers à nos vaches et des faux-cols à nos cochons » (VII, 357-358). Mais le point de vue exprimé est trop socialement marqué pour que le rire soit partagé par tous.

Les lois du genre

La position qui convient le mieux à Giono est bien celle, par nature paradoxale, du pamphlétaire qui « prétend affronter l'imposture, c'est-à-dire le faux qui a pris la place du vrai, en l'excluant, lui et sa vérité, du monde empirique¹⁴ ». Le discours pamphlétaire, selon Marc Angenot (qui inclut dans son corpus *Refus d'obéissance*, la *Lettre aux paysans* et *Précisions*), se constitue historiquement comme tel dans le champ littéraire français des XIX^e et XX^e siècles ; il se définit comme un discours maximaliste, où l'énonciateur compense son absence de légitimité par son indignation et se trouve placé simultanément dans l'obligation et dans l'impossibilité de se faire entendre : « Le monde de l'erreur m'oblige à persuader et m'interdit de convaincre¹⁵. » Giono, rétif aux contraintes du dialogue argumentatif, trouve dans ce « lieu d'une parole impossible¹⁶ » une pratique discursive qui s'accorde à ses préoccupations, à ses valeurs et à ses rejets. Conscient d'adopter une forme textuelle institutionnalisée, il se soucie du volume matériel de ses textes pacifistes, de leur lisibilité et de leur mode de diffusion ; il écrit la *Lettre aux paysans* dans la tradition des lettres polémiques. Il envisage le titre de *Textes de combat* pour regrouper certains de ces écrits¹⁷ : c'est leur reconnaître un statut littéraire, et se faire reconnaître, dans la lignée de Péguy et aux côtés de Bernanos, dans le cadre d'un genre.

Les traits typiques du pamphlétaire ne peuvent que séduire Giono. Individualiste prétendant agir sur la collectivité, oscillant entre l'espoir et le désespoir¹⁸, il éprouve les contradictions inhérentes au genre. Comme le pamphlétaire-type, le « pacifique » décrit dans *Précisions* détient seul la vérité, s'expose au martyre, oppose sa logique individuelle aux erreurs de la société : « [...] celui-là menace d'en dehors du jeu, des règles et des patrons. / [...] il

14 *Ibid.*, p. 38.

15 *Ibid.*, p. 99.

16 *Ibid.*, p. 39.

17 Voir le carnet *Les Fêtes de la mort* cité par Pierre Citron, Notice de la *Lettre aux paysans*, VII, 1157 ; et la lettre à Hélène Laguerre signalée en note du *Journal* (VIII, 261, n. 2).

18 Pierre Citron a montré que Giono était partagé, dans les années qui précèdent la guerre, entre l'espoir proclamé et une « certitude, qu'il refusait de s'avouer, de l'inéluctabilité de la guerre, certitude qui est un désespoir » (« Espoir et désespoir chez Giono pacifiste, de 1934 à 1939 », *Bull.* 24, p. 71).

est une sorte de monstre. Sa liberté [...] les effraie [...]. / [...] Il est seul. / Mais il est contre » (VII, 655-656). Les images ou références les plus chères à Giono rejoignent les *topoi* du genre : au pamphlétaire s'applique souvent l'image du Christ, qui se sacrifie pour le salut commun ; tel est le sort que connaît le pacifiste de *Refus d'obéissance* : « Puisque, sans pitié, on apporte de nouveau la couronne d'épines et que déjà, voilà préparés les clous et le marteau » (VII, 269). Le pamphlétaire est, comme Don Quichotte, ce « chevalier errant, nostalgique d'un âge d'or perdu [...] et grand pourfendeur de moulins à vent, prêt à mettre sa plume désintéressée au service de nobles causes¹⁹ ». Giono avait prévu de « [f]aire précéder chaque Message d'une citation de *Don Quichotte* » (VII, 222) : il se reconnaît dans cette triste figure de « héros problématique²⁰ » qui incarne des valeurs perdues dans une société dégradée. On comprend que Giono accepte au fond les lois d'un genre qui se nourrit de ce système de représentations : autant que les nécessités de la lutte, son univers intérieur y trouve son compte.

226

Valeurs et anti-valeurs

Le pamphlet est un genre manichéen. Puisque le pamphlétaire détient la vérité et lutte contre l'imposture, il lui faut constamment recourir à des catégories antinomiques, opposer sans nuances aux anti-valeurs ses valeurs positives : « Nous sommes au cœur du combat. La beauté de l'individu est exactement l'adversaire de la civilisation technique » (VII, 517). C'est au nom des *vraies* richesses, de la *divine vérité* du monde naturel, que Giono s'attaque aux mensonges de la civilisation moderne. La lutte verbale exige un système d'oppositions sémantiques radicales : la vie contre la mort bien sûr, le pur contre l'impur (antinomie récurrente dans *Les Vraies Richesses* et *Le Poids du ciel*, et qui fonde le titre *Recherche de la pureté*), le « noble » contre l'« ignoble » (VII, 642). Ces mots-valeurs échappent à l'histoire et se présentent comme naturels, éternels, voire sacrés : ils interdisent donc toute réfutation. Mais ils risquent logiquement d'entraver la compréhension historique. Le rejet de la souillure et de la « crasse d'âme » sur lequel s'ouvre *Le Poids du ciel* (VII, 336) a ses racines dans la Bible et chez les Tragiques : la diatribe contre le monde moderne, « ce monde de puanteur » (VII, 337), exploite des répulsions archaïques. Un simple marquage axiologique, recourant aux oppositions paradigmatiques de base, suffit alors à condamner l'Autre – le sale, le menteur, l'agent de mort – en dispensant de toute argumentation.

¹⁹ Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, op. cit., p. 347.

²⁰ *Ibid.*

En s'enfermant dans sa propre grille sémantique, le pamphlétaire perçoit le discours adverse comme une langue étrangère²¹ : « Il suffit qu'on vive en dehors du social pour qu'on ne puisse plus s'entendre avec lui. On ne parle plus la même langue, les mots n'ont plus la même valeur, on n'a pas la même vision du monde » (VII, 552). Il faut donc se réapproprier un langage que l'Autre a usurpé ; la bataille à livrer n'est pas seulement politique, mais sémantique. Le monde de l'imposture a perverti le sens des mots : « le mot travail [...] ne signifi[e] plus rien de la chose qu'il désigne » (VII, 535), le mot « richesse » a été détourné de son sens, l'« héroïsme pur » a été oublié au profit du « faux héroïsme » qui s'exerce sur les champs de bataille (VII, 545), les temps modernes ont donné des « sens nouveaux » aux mots « aisance » et « abondance » (VII, 547). Comme au temps des *Provinciales*, ce sont les signifiants qui séduisent et qui trompent, et l'enjeu du combat est de retrouver l'accord des mots et des choses : « Qui saurait vivre ? / Ah ! c'est maintenant que le mot désigne enfin la chose ! », s'exclame Giono dans *Les Vraies Richesses* (VII, 173). Tout pamphlet, pour venger d'une spoliation lexicale, opère un travail de redéfinition : les textes de Giono ne dérogent pas à la règle.

Une vision crépusculaire

Enfin, le discours pamphlétaire est porteur d'une thématique générique, cette vision du monde que Marc Angenot appelle « crépusculaire ». L'appel du pamphlétaire est à la fois « impératif et inutile²² » : le monde court à la catastrophe ; la modernité se caractérise par une dégradation des valeurs qui conduit à l'abîme. La violence des imprécations tient donc du discours prophétique. Que l'énonciateur se compare à Cassandre ou à Jérémie, c'est encore une constante du genre. Giono mentionne les prophéties de Cassandre dans *Le Poids du ciel* (VII, 468), et dans la *Lettre aux paysans* dénonce la démesure destructrice du monde moderne comme Cassandre, « sur les marches du palais d'Agamemnon parlant au peuple victorieux, fait voler au-dessus de ses têtes les ailes sombres de la démesure des rois » (VII, 575). Les écrits polémiques de Giono sont riches en références bibliques²³ et images d'Apocalypse : « Nous vivons en des temps d'impureté et de désespérance si grandes qu'on a cru parfois que nous avons atteint les temps d'absinthe marqués par les prophètes » (VII, 249). La vision crépusculaire du discours pamphlétaire suscite l'inspiration apocalyptique, qui peut s'étendre à l'ensemble du texte dans la *Danse des âmes*

21 Tout échange polémique, Dominique Maingueneau l'a montré, repose sur un processus d'« interincompréhension » nécessaire : les « énoncés de l'Autre ne sont "compris" qu'à l'intérieur de la clôture sémantique de l'interprète » (*Genèses du discours*, op. cit., p. 109-110).

22 Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, op. cit., p. 344, 345.

23 Voir par exemple *Le Poids du ciel* (VII, 345) et *Lettre aux paysans* (VII, 540 et 598).

modernes, première partie du *Poids du ciel*. Et même quand Giono se montre optimiste, c'est pour rêver d'une fin du monde – d'une victoire qui « abolisse totalement les temps présents » (VII, 533). L'image d'Apocalypse se glisse jusque dans l'apostrophe polémique – dans *Précisions*: « [...] notre mort [...] arrivait à cheval sur vos mensonges [...] » (VII, 608).

POÉTIQUE DE LA POLÉMIQUE

Giono rencontre par conséquent dans les constantes de la parole pamphlétaire des contraintes susceptibles d'accueillir et d'informer son inspiration. Mieux : elles la fécondent et la renouvellent. Les exigences du combat verbal favorisent en particulier le développement de l'imaginaire, la théâtralisation de l'énonciation et l'intégration ironique du discours d'autrui.

228

La force des images

D'abord, la polémique libère les images. Cela se traduit d'abord par la richesse et la variété des figures par lesquelles le discours s'efforce de donner à voir l'adversaire, de rendre le scandale sensible, pour les besoins de la lutte. Les métaphores et comparaisons polémiques abondent, même si elles ne suffisent malheureusement pas à affecter les puissances mises en cause – comme « Mussolini perdant son pouvoir comme une passoire » ou « Hitler englué dans ses mots comme dans du papier tue-mouches » (VII, 610). L'oxymore a plus de violence provocatrice, pour faire ressortir par exemple, dans *Le Poids du ciel*, l'horreur de la soumission au dictateur : « Oh, doux putride ! oh, magnifique puant ! oh, suave ! laisse-moi lécher tes pus et tes furoncles, saute sur moi, foule-moi, enlace-moi, que je sente autour de mon cou me serrer, avec ce magnifique amour moderne, tes cuisses décharnées d'où la chair s'arrache suavement pourrie [...] » (VII, 341). Et le recours à l'hypotypose est d'autant plus efficace qu'il satisfait le besoin mythique d'abolir les mots devant les choses :

Quand je parlais contre la guerre, j'avais rapidement raison. Les horreurs toutes fraîches me revenaient aux lèvres. Je faisais sentir l'odeur des morts. Je faisais voir les ventres crevés. Je remplissais la chambre où je parlais de fantômes boueux aux yeux mangés par les oiseaux. Je faisais surgir des amis pourris, les miens et ceux des hommes qui m'écoutaient (VII, 265).

C'est l'exigence polémique (*parler contre*) qui suscite la puissance évocatrice, et qui peut l'entraîner très loin : l'incendie de *Colline* et l'inondation de *Batailles dans la montagne* gardent des proportions mesurées si on les compare à la forêt mobile des *Vraies Richesses* ou à ces « comtes d'Orgaz liquéfiés » que sont les âmes modernes au début du *Poids du ciel* (VII, 342). La production

d'images fabuleuses, loin d'être une importation du romanesque dans le champ de la polémique, est engendrée par le genre : c'est la nécessité du combat qui provoque le fantastique. La forêt en marche est une figure animée de la colère et de la lutte : « Maintenant, les champs se lèvent pour le combat du peuple de la vie, contre la société des faiseurs de mort. [...] À toutes les grandes époques, quand il a fallu lutter contre les mauvaises forces, l'imagination paysanne a chaque fois inventé la forêt en marche » (VII, 238). Plus nette encore, la visée polémique qui sous-tend le portrait du dictateur en ogre prenant des enfants pour les décerveler :

Il leur déchire avec les dents la peau du crâne à cet endroit où les os ne protègent pas la cervelle. Par le trou, il leur souffle la tête comme des bulles de savon. [...] Si elle se gonfle comme il veut, alors il la tapote et la fait un peu sonner comme les bouchers font sonner le ventre des moutons morts, et il lâche l'enfant tout contre lui, sur la terre, dans le ruisseau d'enfants gonflés qui coule de lui (VII, 341).

C'est Ubu, le rire en moins. Toute une tétatologie polémique se déploie, des monstres en fuite des *Vraies Richesses*, comme ces « ministres à culs de hyènes » qui « montrent les dents, aboient, détalent » (VII, 241), aux militants fascistes déshumanisés, métamorphosés en « squelettes » et en « automates » dans *Le Poids du ciel* (VII, 343). Giono visionnaire rivalise avec les *Danses macabres* du Moyen Âge ou avec le Fritz Lang de *Metropolis*. La vision apocalyptique du pamphlétaire le conduit bien au-delà du romanesque, dans un fantastique violent et insolite. Le romancier pourra s'en souvenir, notamment pour peindre la danse macabre des cholériques.

Figures dialogiques

Autre leçon du discours polémique : il est une forme dialogique, qui fait entendre de multiples voix. Le pamphlétaire met en scène des « entreparleurs²⁴ » qui créent l'illusion d'une communication vivante. Pour mieux atteindre l'allocutaire et pour mieux se mettre en valeur, l'énonciateur doit dramatiser la situation d'énonciation. Giono impose sa présence grâce à cette présence fictive d'interlocuteurs qu'il laisse s'exprimer, d'adversaires pris à partie, d'auditeurs à convaincre – non sans composer son propre personnage, parfois fort éloigné de la réalité. Les textes polémiques sont riches en apostrophes, prosopopées, dialogues. L'énonciateur s'approprie l'énoncé à la première personne en l'investissant de fortes marques de jugement et d'émotion, comme dans ce passage de *Refus d'obéissance* dont le rythme rappelle Péguy : « Je préfère vivre.

24 Voir Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, op. cit., p. 284.

Je préfère vivre et tuer la guerre, et tuer l'état capitaliste. Je préfère m'occuper de mon propre bonheur. Je ne veux pas me sacrifier. Je n'ai besoin du sacrifice de personne. Je refuse de me sacrifier pour qui que ce soit » (VII, 268). Des situations de dialogue relancent le propos, comme dans cette prolepse :

Vous me direz : « Ils sont rares parmi les paysans de la montagne ceux qui peuvent être enchantés par cette simple naissance des belles formes. » Je vous répondrai d'abord que vous n'en savez rien. Puis, je vous dirai : « Mais vous qui avez compris, n'y prendriez-vous aucune joie ? » (VII, 252).

230

L'apostrophe est plus efficace qu'une argumentation sur les mécanismes du profit capitaliste tiré de la guerre, quand l'énoncé prend pour destinataires les victimes. C'est la péroraison de *Je ne peux pas oublier* : « Je vous reconnais tous, et je vous revois, et je vous entends. [...] Vous dont j'ai vu le sang, vous dont j'ai vu la pourriture, vous qui êtes devenus de la terre, vous qui êtes devenus des billets de banque dans la poche des capitalistes, je ne peux pas oublier la période de votre transformation où l'on vous a hachés pour changer votre chair sereine en or et en sang dont le régime avait besoin » (VII, 270). Mais le *tu* ou le *vous* peuvent désigner des allocutaires variables. L'apostrophe est plus nettement polémique quand elle vise l'adversaire, par exemple les « gros intelligents » de la civilisation moderne (VII, 350), ou l'ex-ami Guéhenno : « Tu prends la responsabilité de cette mystique ? Toi ? Honnêtement ? Tu as bien pesé tous les mots ? Tu es sûr que c'est juste ? Tu n'as pas peur de te tromper ? [...] Tu signes de ton nom ? Tant pis pour ton nom » (VII, 419). Dans toutes ces chroniques des temps d'avant-guerre, Giono parle, dit *je*, *tu*, *vous* par nécessité polémique : il introduit toujours plus librement dans le texte le dialogue animé et l'expression du *moi*. L'écriture du romancier en gardera évidemment la trace.

La mise en scène du discours adverse

Il est enfin dans la logique polyphonique du pamphlet de rapporter le discours adverse pour le subvertir et le discréditer. « La polémique, écrit Dominique Maingueneau, introduit l'Autre dans son enceinte pour mieux en conjurer la menace, mais cet Autre ne pénètre qu'annulé comme tel, simulacre²⁵. » Car c'est toujours le polémiste, bien sûr, qui fait dire à son ennemi ce qu'il veut bien lui faire dire, pour le rendre inacceptable et pour laisser son discours, en apparence respecté dans son altérité, s'autodétruire. Mettre en scène et faire parler Poincaré, dans *Recherche de la pureté*, c'est amener le lecteur à juger par lui-même l'homme, et surtout la guerre qu'il incarne, pour la répression des mutineries de

25 Dominique Maingueneau, *Genèses du discours*, op. cit., p. 121.

1917 : « Faites disparaître, voilà le mot. Voilà la consigne. L'ordre ! » (VII, 644). L'adversaire, dès lors, n'est pas tant la guerre que le discours qui la justifie et qui la célèbre. Au moins autant que des politiques, Giono vise ses pairs, les écrivains du début du siècle « qui exaltaient l'héroïsme, l'égoïsme, la fierté, la dureté, l'honneur, le sport, l'orgueil » (VII, 262), les « poètes officiels » qui dépeignent les soldats de la Grande Guerre comme « une armée de dieux géants » (VII, 647), les « écrivains à la solde du gouvernement » (VII, 622), les « guerriers littéraires » (VII, 624). La responsabilité des écrivains est considérable : les Déroulède d'hier et d'aujourd'hui, à force de glorifier la mort des héros, la programment et la provoquent.

D'où la méfiance de Giono vis-à-vis de ses contemporains : « De nombreux écrivains portent déjà le clairon en sautoir. [...] les poètes de la mort préparent les fosses et les croix » (VII, 594). La polémique politique est aussi une polémique littéraire ; il faut lutter sur le front des mots pour démasquer le *novlangue* anesthésiant des partis politiques qui conduisent à la guerre au nom du bonheur : « Il n'y a pas un parti qui ait osé se créer avec des mots d'ordre différents de "bonheur de l'humanité", "liberté", "pain", "patrie", "grandeur de l'homme", "libération de la classe ouvrière", etc. » (VII, 415). Le pouvoir substitue ses propres mots à ceux des soldats en leur imposant son système de références :

Vous leur enlevez leur propre langage [...], vous avez officiellement décidé une fois pour toutes des termes à employer dans ce cas. Il n'y a même pas à varier l'éloquence : [...] vous parlez du service de l'idéal et de la simplicité des héros (VII, 653).

À l'écrivain-polémiste de briser ce monopole linguistique pour dévoiler le réel : l'horreur de la guerre. Rien de tel que de confronter les mots à la réalité pour opérer la *défamiliarisation* nécessaire à une prise de conscience. Dans *Recherche de la pureté* : « Nous avons de terribles soucis. Vaincre ? résister ? tenir ? faire notre devoir ? Non. Faire nos besoins » (VII, 640). Et après l'évocation des tranchées où les corps s'entassaient dans la boue et souffrent de dysenterie : « C'est l'admirable bataille de Verdun » (VII, 642). L'ironie permet de démasquer les illusions de la rhétorique, en reproduisant le discours adverse tout en le mettant à distance grâce aux jeux de la polyphonie : c'est bien la voix de l'auteur-locuteur, non exprimée, que le lecteur entend, derrière la voix de l'énonciateur dont le point de vue est exprimé. Il suffit d'amplifier le discours adverse par l'hyperbole, de le confronter au réel ou à d'autres discours en jouant sur les contrastes, pour faire apparaître son caractère odieux ou dangereux. Giono fait subir ce traitement à un certain nombre de syntagmes. Ainsi, *Veuve de héros* :

« Mieux vaut être la veuve d'un héros que la femme d'un lâche. » Comme c'est vrai ! Toutes les veuves de 1914 à 1918 vous le diront. Rien n'est si doux que d'être la veuve d'un héros. Il y aura bientôt dans les classes primaires des écoles de filles, des cours préparatoires de « veuves de héros » avec interrogations sur Corneille, la Pasionaria, Mussolini, Staline et Hitler (VII, 418).

Ou *Bonheur de l'humanité* (dans le discours du délégué syndical, à côté du compte rendu du procès de Moscou de 1937) : « Camarades, le bonheur de l'humanité et la conscience de la classe ouvrière. Une nouvelle société basée sur la justice et sur le bonheur de l'humanité » (VII, 440). Idéal démenti par simple juxtaposition, sans intervention explicite du polémiste.

232

Dans *Le Poids du ciel*, ce procédé du discours éclaté, du flot de paroles qu'aucune instance supérieure ne semble organiser, est largement utilisé pour présenter, sur le monde moderne, des informations fragmentées sans synthèse critique : aucune condamnation explicite alors, mais, autrement efficace, l'autodestruction de discours rendus inconsistants et inquiétants par leur juxtaposition kaléidoscopique : « "Pilules Titin, harmonie sexuelle. Aux enrhumés. La petite dose." "MM. Mussolini et Hitler ont été acclamés par une foule de plus de cent mille personnes qui avaient passé la nuit dehors [...]" "Ypérite un cent millième." "Femmes mobilisées, vous avez été promues à la dignité de belligérantes. Vous aussi vous devez mourir pour la patrie." "Ne pas perdre la face, tel est le souci quotidien des vedettes de l'écran" » (VII, 413). La polémique triomphe ici quand le polémiste s'efface.

Giono apprend surtout à se méfier des stéréotypes et de l'amplification épique qui projettent l'*Iliade* sur 14-18, notamment dans *Recherche de la pureté* : « Achille est déjà trop petit, les demi-dieux nous arrivent à la ceinture. [...] Dieux magiques ! Il devait être extrêmement facile d'écrire sur nous des pages divines, nous étions vraiment un très beau sujet » (VII, 647). Comment cet effort de démystification et le soupçon ainsi jeté sur le récit ne renverraient-ils pas Giono à sa propre écriture ? Il arrive un moment où le polémiste rencontre dans l'Autre son double, et où la critique n'est pas loin de l'autocritique. C'est lorsque Giono met en question la représentation héroïco-épique de la guerre qu'entrent en crise, dans la fiction romanesque, la conception du héros et le modèle épique qui étaient encore à l'œuvre dans *Batailles dans la montagne*. L'écriture ironique du pamphlétaire, lucide sur les artifices de la rhétorique et sur les mensonges du mythe, oriente logiquement l'écriture romanesque dans la voie du dépouillement. Quand Giono entend écrire sur la guerre « la seule chose sans littérature qui est vraie » (VII, 624), la littérature romanesque ne va plus de soi.

Une expérience féconde

Giono a donc logiquement trouvé sa voie, à un moment de son parcours d'écrivain, dans un type de discours consacré par la tradition où pouvaient s'exprimer son attachement à la société paysanne, son individualisme farouche et son rejet de la guerre. À sa sensibilité poétique et à sa position dans le champ littéraire de l'époque, le chant crépusculaire du discours pamphlétaire fournissait un mode d'expression adéquat. Cependant, comparée au climat de violence verbale de l'entre-deux-guerres, l'écriture polémique de Giono paraît presque retenue : elle évite les débordements d'Aragon et de Céline ou les outrances de la presse engagée, en même temps qu'elle s'écarte d'une dialectique argumentée. Elle préfère les hauteurs de l'imprécation prophétique aux règles étroites de l'échange discursif. Comme Odette pour Swann, et comme la Provence pour lui-même (si l'on en croit ses propos²⁶), peut-être la polémique n'était-elle pas tout à fait « son genre »... Mais l'expérience de cette écriture a enrichi la tessiture de sa voix et élargi le champ de sa vision. Le besoin de convaincre dans l'urgence du combat stimule l'invention. Il engendre des tableaux fantastiques ou surréalistes, il suscite le dialogisme et l'ironie, il produit un *je* narratif et discursif aux multiples visages, il conduit à se méfier des déformations épiques : non seulement « le romanesque imprègne le pacifisme²⁷ » et irrigue l'écriture polémique, mais l'écriture polémique renouvelle le romanesque, en commençant par le remettre en question : elle lui ouvre des perspectives inédites, qui annoncent les *Chroniques romanesques*.

26 Entretiens radiophoniques repris dans le film de Jacques Mény, *Le Mystère Giono*, Paris, La Sept-Arte/INA, 1995.

27 Pierre Citron, « Pacifisme, révolte paysanne, romanesque », art. cit., p. 25.

LE TEMPS DE L'UTOPIE, DES VRAIES RICHESSES
À RECHERCHE DE LA PURETÉ

Dans le champ littéraire et dans le débat social des années trente, Giono occupe une place singulière. Son parcours apporte un éclairage capital sur la crise qui affecte la production littéraire et intellectuelle en cette période, qu'il qualifie dans *Le Poids du ciel* de « temps dévorants » (VII, 483). Voilà un écrivain qui, attaché au *lieu* de ses racines, reste à distance des foyers de la vie intellectuelle, et qui pourtant, par le rayonnement même de ses œuvres de fiction, en vient à jouer un rôle social et politique bien au-delà des cantons de Haute-Provence : combinaison paradoxale de l'éloignement et de l'engagement. Le romancier de la trilogie de Pan, tenté par l'action pacifiste, s'oriente alors vers de nouvelles pratiques textuelles. Il semble délaisser la fiction pour les *messages*, la poétique du récit pour la pragmatique du discours – comme l'a montré le chapitre précédent. À partir de 1935, c'est en concevant le livre comme « une arme » (VIII, 70) que Giono écrit et publie successivement *Les Vraies Richesses*, *Refus d'obéissance*, *Le Poids du ciel*, *Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix*, *Précisions* et *Recherche de la pureté*, textes qui ont en commun d'être non des romans mais des discours persuasifs, doxologiques (d'où leur regroupement commode dans le genre de l'essai¹), et de défendre les valeurs de paix incarnées par la paysannerie². Cet ensemble de textes se clôt logiquement en 1939, avec la déclaration de guerre. Même si *Triomphe de la vie* prolonge sous l'Occupation la mythologie paysanne, le contexte historique en change radicalement la signification : l'espérance pacifiste appartient désormais au passé ; le discours utopique semble condamné par les faits.

Dans les six publications de 1936-39, Il ne s'agit donc plus de *raconter* des histoires, mais d'*argumenter* pour l'histoire – ou plutôt contre l'histoire, hors de l'histoire, si l'histoire est cette marche aveugle vers la civilisation industrielle, capitaliste et belliciste, à laquelle il importe précisément de se soustraire. Parallèlement à ces essais, que reste-t-il de la fiction ? Après *Que*

1 Sur ce problème générique, voir Pierre Citron, Préface des *Récits et essais*, éd. cit., p. X, et ma notice « Essais » du *Dictionnaire Giono*, op. cit., p. 361-363.

2 C'est pourquoi on peut inclure *Les Vraies Richesses* et *Le Poids du ciel* dans les *essais pacifistes*, même si la portée de ces deux œuvres dépasse le message d'opposition à la guerre. Les quatre autres textes ont été regroupés dans le volume des *Écrits pacifistes* publié après la mort de l'auteur (Paris, Gallimard, coll. « idées », 1978).

ma joie demeure (1935), *Batailles dans la montagne* (1937) est le seul roman achevé de la période : les écrits pacifistes et l'exigence d'action semblent concurrencer la production romanesque au point d'en infléchir le cours, de la parasiter et de la tarir. Les projets pourtant ne manquent pas : Giono commence *Deux cavaliers de l'orage*, met en chantier *Les Fêtes de la mort*, imagine déjà le titre des *Grands Chemins*... Mais aucun n'aboutit. Il faudra attendre l'après-guerre pour voir Giono reprendre, avec le Cycle du Hussard et les *Chroniques*, le fil romanesque interrompu. Les essais pacifistes correspondent donc à une crise de la fiction. Ils n'excluent pas cependant toute dimension romanesque : il faudra nous demander alors si leur part d'utopie n'est pas la continuation du roman par d'autres moyens.

DE LA POLÉMIQUE À L'UTOPIE

236

Dans les essais pacifistes se croisent diverses pratiques énonciatives, diverses formes doxologiques. Giono se tourne vers le pamphlet, notamment dans la *Lettre aux paysans* et dans *Précisions*, retenus par Marc Angenot dans son corpus de textes représentatifs d'une « parole pamphlétaire³ » ; vers le manifeste qui, en tant qu'explicitation d'une prise de position, discours performatif qui engage publiquement son signataire⁴, correspond surtout à *Refus d'obéissance* et à *Recherche de la pureté* ; vers l'utopie enfin, cette représentation d'une société parfaite qui se développe principalement dans les essais les plus longs, *Les Vraies Richesses* et *Le Poids du ciel*, mais qui fonde également le discours pacifiste des autres textes. Cette écriture utopique mérite d'être examinée de plus près, pour ses enjeux spécifiques d'abord, mais aussi pour les relations qu'elle entretient avec l'énonciation polémique d'une part, avec la fiction romanesque d'autre part.

La réflexion s'inscrit donc dans le prolongement du chapitre précédent, consacré à l'écriture polémique dans les mêmes essais. On a vu que le chant « crépusculaire⁵ » propre au discours codifié du pamphlet offrait à Giono le

3 Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, op. cit. Pierre Citron aussi, dans sa biographie de Giono, présente *Précisions* comme un « second pamphlet » faisant suite à la *Lettre aux paysans*, dans *Giono (1895-1970)*, op. cit., p. 294.

4 Voir Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, op. cit., p. 60-61. Cette définition pourrait s'appliquer aussi à la *Lettre aux paysans*, que Thierry Maulnier, dans la *Revue universelle* du 15 janvier 1939, comparait au Manifeste communiste : « Avec la *Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix*, M. Jean Giono parvient au domaine de l'essai social et politique. [...] Paysans de toutes les nations, unissez-vous, conclut en substance la *Lettre aux paysans* » (« M. Giono, les paysans et la guerre », cité par Roland Bourneuf, *Les Critiques de notre temps et Giono*, Paris, Garnier, 1977, p. 66). Marc Angenot précise cependant que « le manifeste a toujours pour énonciateur un groupe de signataires ». Cela rendrait impossible, aux yeux de Giono, un manifeste pacifiste *stricto sensu*, puisque « [l]e pacifiste est toujours seul » (VII, 635).

5 Selon l'analyse de Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, op. cit., p. 99 sq.

moyen de prendre nettement position dans le champ littéraire en donnant à son refus de la guerre et à sa nostalgie de la société paysanne une expression vigoureuse. Par là le polémiste, loin de nuire au romancier-poète, enrichit le réseau de ses images, ouvre son style au dialogisme et à l'ironie, l'amène à dépasser une conception épique du romanesque en l'orientant vers une esthétique novatrice. Jean le Rouge n'est pas l'envers de Jean le Bleu, mais son devenir, sa conscience critique, son double problématique. Les essais pacifistes présentent un intérêt littéraire qui ne tient pas seulement à la survivance de qualités poétiques extrinsèques – Giono restant un grand écrivain *malgré* l'urgence et l'excès de la polémique –, mais à la mise en œuvre des potentialités mêmes du pamphlet.

Comment l'utopie s'intègre-t-elle dans ce dispositif? La radicalisation de la diatribe antimoderne appelle, par nécessité stratégique, l'idéalisation d'un modèle social de référence : c'est la communauté paysanne autarcique, en accord avec les rythmes naturels, qui apparaît ainsi comme le lieu de paix et de perfection opposé aux dérives d'une civilisation technique jugée monstrueuse. Mais ce lieu existe-t-il ailleurs que dans le *nulle part* de l'imaginaire? L'identification de l'utopie rencontre ici des difficultés particulières. Les critiques restent généralement discrets sur cet aspect de la production gionienne, qui a pu apparaître comme la marque d'une irresponsabilité coupable. Giono lui-même ne se dit pas utopiste : il montre des « vraies richesses » qui, selon lui, sont à la portée de tous (VII, 205), décrit des paysans qu'il connaît (VII, 485), situe dans l'espace réel, les Basses-Alpes notamment (VII, 523), cette paysannerie exemplaire. Or l'utopie devient une catégorie négative utilisée à des fins polémiques précisément quand elle désigne, plutôt que la fiction pure de l'*outopia*, une approche trompeuse du réel, un brouillage des frontières entre fiction et réalité. « On l'a accablé comme utopiste », reconnaît Pierre Citron⁶. Une vue irréaliste de l'histoire « n'est pas gênante chez celui qui présente ouvertement une société comme utopique [...]. Mais, en situant les personnages de ses essais dans la France des années 30, Giono ne se plaçait plus en Utopie⁷. » L'utopiste pêcherait ainsi, simultanément et contradictoirement, par excès et par défaut d'irréalisme : inventeur de royaumes imaginaires, il prétend transformer le monde d'ici-bas.

Ce statut hybride, « écartelé⁸ », n'est-il cependant pas le propre d'un discours qui n'est pas fuite hors du réel mais, ainsi que l'a montré Paul Ricoeur, description *indirecte* de la réalité, « contestation de ce-qui-est » par ouverture du champ des

6 Pierre Citron, Préface des *Récits et essais*, éd. cit., p. XXIX.

7 *Ibid.*, p. XXVIII.

8 « Souvent l'utopiste est un écartelé social » (Georges Duveau, *Sociologie de l'utopie*, Paris, PUF, 1961, p. 5).

possibles⁹? Entre l'*occultation* de l'utopie et l'*accusation* d'illusion trompeuse, il faut donc explorer une troisième voie qui consiste à prendre au sérieux l'utopie, au-delà d'une opposition sommaire entre imagination et réalité, comme sphère « dirigée vers l'humain » – selon le mot de Paul Celan¹⁰ –, ou encore comme « imagination constituante¹¹ ». Cela ne signifie pas que l'on disculpe l'utopie de tout risque de pathologie régressive, ni Giono de toute erreur d'interprétation sur la situation historique de 1939, mais que l'on recherche sous ces apparences négatives de l'utopie (suivant la démarche proposée par Ricœur) son « noyau » positif, sa force à la fois subversive et constructive.

LES RISQUES DE L'UTOPIE RÉGRESSIVE

238

L'utopie n'accomplit sa fonction d'ouverture du champ des possibles qu'à partir du *non-lieu* qui lui est propre. En surface, elle apparaît comme une perversion de l'imagination sociale quand elle néglige cette exigence de l'écart. Chez Giono, le problème surgit avec le succès de *Que ma joie demeure*. Le roman publié en 1935, à un moment où Giono participe au combat antifasciste aux côtés des communistes, a beau montrer les désillusions de Bobi dans sa tentative de transformation de la vie paysanne sur le plateau Grémone, il est reçu comme un message d'espérance et interprété comme le tableau d'une société idéale. Le discours utopique dérive de la fiction romanesque à la faveur d'une de ces « aventures de l'interprétation » dont parle Umberto Eco¹² : la réception transforme l'histoire inventée en projet communautaire. Le tournant de 1935-1936 en direction de l'engagement idéologique, dans l'œuvre de Giono, vient de cette pression de lecteurs en quête de réponses. Giono se laisse prendre au jeu, entre dans le rôle qu'on lui prête : l'aventure du Contadour consiste à prolonger dans le vécu les espérances du roman¹³, à localiser *quelque part* l'utopique plateau Grémone. Les contadouriens actualisent les vertus performatives du titre : à eux de faire en sorte *que la joie demeure...* « Il y eut un jour un grand repas champêtre, rapporte un témoin. [...] Ce fut la fête paysanne avec son aspect panique, toute semblable à celle qu'organise Bobi sur

9 Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, t. II, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Esprit », 1986, p. 232.

10 Cité par Paul Ricœur (*ibid.*, p. 234).

11 *Ibid.*, p. 231.

12 Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher [1985], Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », coll. « Biblio Essais », 1990, p. 70.

13 « Une expérience à la Bobi vers laquelle tout le monde se précipite avec passion », écrit Giono dans son *Journal* en septembre 1935 (VIII, 53).

le Plateau Grémone¹⁴. » Et le romancier n'est pas loin de se prendre pour Bobi, quand il écrit dans la Préface des *Vraies Richesses* :

Après *Que ma joie demeure*, j'ai été farouchement interrogé. Ce projet d'établissement de la joie a ému des hommes et des femmes très éloignés de moi et qui m'ont écrit. Au cours de l'été 1935, ému profondément moi-même par ces appels [...], j'ai convoqué à Manosque quelques-uns de ces camarades. J'avais le projet de vivre avec eux la vie du plateau Grémone (VII, 147).

Ce passage de la fiction à l'action a sans doute des raisons de susciter l'enthousiasme : « Bobi est revenu. Je l'ai revu au Contadour », écrit à Giono un de ses correspondants¹⁵. Mais cette confusion de l'imagination romanesque et de la pratique sociale peut être taxée d'utopie négative quand y disparaît précisément la spécificité de l'utopie, qui est d'être une *pensée de l'écart* (comme on a pu le dire à la suite d'Ernst Bloch)¹⁶, constructive à condition de tenir à distance le présent immédiat.

Non seulement le discours utopique risque ainsi de se dissoudre dans les illusions d'une efficacité pragmatique à court terme, mais il peut se figer en un tableau archaïque, statique, lorsque l'idéalisation du passé s'accompagne d'une négation de tout devenir historique. L'utopie de Giono n'échappe pas à cette nostalgie d'un *âge d'or* où l'on reconnaît les « divagations d'Hésiode » évoquées en termes sévères par Cioran¹⁷ : « Les humains vivaient alors comme les dieux [...]. Tous les biens étaient à eux. La campagne fertile leur offrait d'elle-même une abondante nourriture, dont ils jouissaient à leur gré... ». « Monde statique – commente Cioran – [...] où règne l'éternel présent, temps commun à toutes les visions paradisiaques, temps forgé par opposition à l'idée même de temps¹⁸ » : cette *uchronie* régressive sous-tend l'épisode de la résurrection du pain dans *Les Vraies Richesses* (faire son pain soi-même : « voilà les anciennes méthodes avec lesquelles la grande communauté des hommes a d'abord vécu », VII, 196), l'éloge des « vieilles lois naturelles » de la civilisation paysanne à la fin du *Poids du ciel* (« paix », « noble concorde », « travail égal pour tous » [VII, 493]), l'insistance sur l'« abondance » heureuse des « temps passés » que n'avaient pas pervertis l'argent et « le social » dans la *Lettre aux paysans* (VII, 547). Utopie passéiste, comme on n'a pas manqué de le remarquer : « Les politiques vont encore m'accuser de vouloir revenir au Moyen Âge », réplique par avance

¹⁴ Lucette Heller-Goldenberg, « Jean Giono et le Contadour », *JG1*, p. 96.

¹⁵ Jean Vachier, lettre du 16 septembre 1935 – insérée par Giono dans son *Journal* (VIII, 54).

¹⁶ Voir Catherine Piron, « Lettre et "esprit" de l'utopie », dans *Le Discours utopique*, Colloque de Cerisy 1975, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1978, p. 24.

¹⁷ E. M. Cioran, *Histoire et utopie* [1960], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1987, p. 125 et 145.

¹⁸ *Ibid.*, p. 125.

Giono dans la *Lettre aux paysans* (VII, 547) ; vision du monde qui écarte plus généralement *le politique*, au risque d'entretenir fatalisme et passivité : « Il y a un ordre contre lequel il est vain de lutter. On doit obéir à la loi des mondes [...]. Le social ne doit être que le naturel » (VII, 201). Mais la principale faiblesse de l'utopie est peut-être ici de se retourner contre le pouvoir imaginaire de sa propre fiction, en substituant aux possibilités ouvertes d'un *nulle part* les redondances du lieu commun – autre sens du mot *topos*. Il y a un moment, dit Ricœur, « où l'utopie devient une sorte d'imagination glacée » : « il se peut que la maladie propre à l'utopie soit ce déplacement permanent de la fiction à la peinture. [...] L'utopie devient un tableau : le temps s'est arrêté¹⁹. » Il faut prendre acte de cette utopie figée par laquelle Giono fuit parfois non seulement les lois du réel mais la logique du roman, qui n'existe pas sans mouvement, devenir, temporalité. On conçoit cependant que, chez le romancier du « rythme mouvant », le figement ne puisse paralyser bien longtemps la fiction.

240

FÉCONDITÉ DE L'IMAGINATION UTOPIQUE

Le discours utopique retrouve en effet la mobilité d'une imagination dynamique quand il cultive l'écart imprévisible, la fiction excentrique, la diversion subversive. C'est le traitement de l'espace qui réintroduit alors dans les essais de Giono le *jeu* nécessaire à l'utopie vive : entre *outopia* et *eutopia*, le jeu de mots étymologique est un jeu d'espaces, Louis Marin l'a montré²⁰, qui *neutralise* l'espace empirique par cette oscillation entre négation et euphorie. Giono ne fixe pas en pays manosquin le paradis paysan : il le décentre vers les hauteurs, vers l'ailleurs purifiant et ouvert d'une Alpe imaginaire²¹. Le Trièves pour *Les Vraies Richesses*, le Briançonnais pour *Le Poids du ciel* – ces lieux réels comptent moins que l'ascension qu'ils symbolisent, au-dessus du monde moderne et de la masse déjà gangrenée par les fausses richesses, au plus près des « chemins du ciel » (VII, 414), là où l'individu vit dans sa pureté originelle au contact de l'élémentaire. « Me voilà revenu dans l'abri silencieux et pur des montagnes. Le clapotement des temps modernes est de l'autre côté de cent milliards de tonnes de glaciers, de granits, de torrents [...]. Ici, je suis chez moi » : ainsi commence *Le Poids du ciel* (VII, 333). Dès lors, le non-lieu

19 Paul Ricœur, *L'Idéologie et l'utopie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1997, p. 388.

20 Louis Marin, « Le neutre, le jeu : temps de l'utopie », dans *Le Discours utopique*, *op. cit.*, p. 357.

21 Voir Robert Ricatte, « Giono et l'Alpe imaginaire », dans *Giono, imaginaire et écriture*, *op. cit.*, p. 221-233 ; Pierre Citron, Préface des *Récits et essais*, éd. cit., p. XV ; et Denis Labouret, « Le Sud comme Utopie dans les essais de Giono », dans Jean-François Durand (dir.), *Jean Giono, le Sud imaginaire*, Aix-en-Provence, Édisud, 2003, p. 23-36.

utopique se confond avec l'être pur, ce paysan allégorique qui, quelques pages plus loin, échappe d'autant plus à l'espace réel qu'il incarne le tout inachevé de l'espace naturel :

Lui, là-bas, [...] c'est un homme entièrement naturel [...] : il est comme une de ces anciennes cartes de géographie où on ne se contentait pas de mettre le nom forêt, ou rivière, ou champ, mais où on dessinait la forêt avec tous ses arbres, la rivière avec tous ses poissons, et le champ avec tous les artisans de la terre. Il est là-bas comme un entassement [...] de richesses paysannes. Il est revêtu de forêts [...] (VII, 347).

C'est l'utopie faite homme. L'imagination utopique de l'espace déborde les limites d'un lieu particulier pour s'élever ainsi à l'universel et atteindre l'ampleur d'une vision cosmique. Elle se déploie ailleurs dans l'évocation de la nuit qui s'avance, recouvrant le monde, soumettant le temps humain au rythme supérieur du temps sidéral. La nuit étoilée, cette « maison de lumière », est cet espace utopique qui devrait être, écrit Giono, « le lieu des plus shakespeariens de nos rêves » (VII, 382) : elle révèle le vrai visage de l'univers en voilant les lieux connus et communs de l'expérience. Cette neutralisation utopique renverse les valeurs de l'état de veille, pour entraîner cette heureuse communion du sommeil où triomphe la nature :

[...] les politiques sont mortes ; les poétiques gonflent les sangs comme les poissons gonflent les mers. Tous ces frères shakespeariens allongés côte à côte. Aucun régime politique n'a pu donner aux hommes en mille ans la millième partie du bonheur que leur donne une nuit de sommeil. [...] Le plus endurci des politiques [...] s'allonge dans la fraternité shakespearienne des hommes qui enfin jouissent tous ensemble d'un immense bonheur commun (VII, 392-393).

Et Giono propose plus loin cet exemple de politique endurci : « Les Républiques soviétiques dorment. Staline a la bouche ouverte. Il respire du nez un peu plus fort que ce qu'il faut. Il ferme lentement sa bouche ; il lèche lentement ses moustaches [...]. Staline dort » (VII, 401). On peut rêver... Opposant la poétique à la politique, les rêves shakespeariens aux réalités staliniennes, l'utopie de Giono ne propose pas un énième modèle d'organisation sociale du bonheur, mais un changement radical de *système de références* (selon une formule qui passera du *Poids du ciel* à *Noé*) au profit de l'individu mêlé à l'univers.

Le décentrement du point de vue utopique ne signifie pas pour autant l'oubli de la société contemporaine. En 1938, *Le Poids du ciel* donne une image terrifiante des dictatures nazie, fasciste et communiste qui suffit à balayer le reproche de naïveté adressé à l'utopiste. Car l'utopie conduit au contraire, explicitement ou non, à une redescription critique de la réalité. « C'est à partir [...] de cette

étrange exterritorialité spatiale [...], selon Ricœur, qu'un regard neuf peut être jeté sur notre réalité, en laquelle désormais plus rien ne peut être tenu pour acquis. » Par leur fonction de subversion sociale, les utopies « démasquent la prétention propre à tous les systèmes d'autorité²² ». L'utopie gionienne, elle aussi, introduit le doute devant les fausses évidences, en exerçant cette fonction de défamiliarisation contestataire : le rôle *naturel* de l'argent dans les échanges, la logique de la guerre et du profit capitaliste, l'importance des villes comme moteurs de la civilisation, les bienfaits *évidents* du progrès technique, le respect des hiérarchies instituées – autant de schèmes idéologiques qui sont remis en question à l'aune de la pureté utopique. La possibilité d'une harmonie parfaite entre l'individu et la nature rend d'autant plus ferme la condamnation du monde moderne, représenté comme l'anti-utopie des « Babels » conquérantes (VII, 340). « Celui qui est emporté dans les ruissellements éperdus de la vie, écrit Giono, ne peut plus comprendre la guerre, ni l'injustice sociale » (VII, 264). À la manière de l'*époque* chez Husserl, l'utopie « requiert la suspension de nos assertions sur la réalité », et c'est en cela qu'elle peut être « l'arme de la critique²³ ». Elle rejoint ainsi d'autres types de fictions dans cet « effet de référence » indirect²⁴.

Il n'est donc pas surprenant que le pamphlet et l'utopie puissent faire bon ménage dans les mêmes textes. Le foisonnement de l'imagination utopique libérée des lieux communs arrache le discours polémique aux facilités de l'échange agressif pour lui communiquer son souffle cosmique : le paradis appelle l'apocalypse. Parce que le portrait de l'homme naturel idéal requiert la métaphore végétale, la dénonciation de la civilisation urbaine prend la forme, dans *Les Vraies Richesses*, de la marche fantastique d'une forêt qui engloutit Paris (VII, 244) ; parce que l'âme pure, au début du *Poids du ciel*, a la perfection utopique d'un « habitant de l'air » (VII, 335), la pourriture de l'âme moderne revêt tous les signes inverses d'une souillure et d'une laideur surnaturelles... En retour, la violence polémique empêche l'utopie de s'affadir dans la niaise béatitude ou dans le rêve clos. Le combat annoncé de la civilisation paysanne contre la civilisation industrielle, ainsi, est à la mesure de l'espérance utopique qui les transfigure :

L'arme habituelle des archanges, c'est l'épée de feu. Mais comment voulez-vous que ça puisse aller avec la civilisation paysanne et cette manière qu'elle a d'utiliser les choses célestes avec un goût animal? [...] elle combat contre vous purement et simplement comme le monde : elle s'ouvre, elle se disperse comme

22 Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, op. cit., p. 232.

23 Paul Ricœur, *L'Idéologie et l'utopie*, op. cit., p. 394.

24 Voir Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, op. cit., p. 221.

une tempête de sable avec toute sa vie, sa logique, ses joies, sa paix, l'ordonnance de ses lois naturelles ; elle vous engloutit, vous absorbe, vous oblige à sa vie, à la vie (qui pour vous est mourir). Elle vous noie enfin dans le gouffre de l'univers où elle, elle vole avec aisance, dans le bouillonnement des aurores et des étoiles (VII, 358).

Le discours utopique, ainsi ouvert sur cette lutte des classes d'un nouveau genre, réintroduit des conflits et des transformations – mais aussi des personnages, des scènes, des dialogues, des intrigues ; bref, une dynamique romanesque. Dans *Les Vraies Richesses*, l'épisode de la résurrection du pain est mis en scène, forme un récit à part entière ; dans *Le Poids du ciel*, le spectacle de la raie lumineuse qui transforme le capitaine du cargo soviétique fournit la matière d'un roman initiatique ; la *Lettre aux paysans* donne la parole aux destinataires comme à des personnages de roman... Le romancier n'abandonne pas pour l'utopie le territoire de ses fictions familières. Au *Contadour*, Giono était *conteur* plutôt que prédicateur : dans l'« habitation d'espoir », écrit-il dans la Préface des *Vraies Richesses*, « nous racontions des histoires » (VII, 148). *Les Vraies Richesses* intègrent la fin de *Que ma joie demeure*, *Refus d'obéissance* des chapitres inédits du *Grand Troupeau* ; la *Lettre aux paysans* prête au monde rural une cruauté qui inspire parallèlement au romancier son projet des *Fêtes de la mort*. Pendant toutes ces années d'avant-guerre, Giono voyage sur les océans avec *Moby Dick*, qu'il est en train de traduire, et reste hanté par d'autres lieux inspirés par la fiction romanesque plutôt que par l'imagination utopique.

UTOPIE ET CRISE DU ROMAN

Pourquoi, alors, cette crise du roman ? Et quelles possibilités Giono trouve-t-il dans l'utopie, que le roman ne pouvait plus lui fournir ? Les essais pacifistes font apparaître les nombreuses contradictions du romancier confronté à la montée des périls : entre l'idéal d'un paradis sur terre et la conscience qu'il n'y a pas d'« édens campagnards » (VII, 482) ; entre la proclamation de pacifisme et le constat lucide d'une violence inéluctable²⁵ – *Précisions* fait allusion à la « lettre désespérée aux paysans » (VII, 617) – ; entre le rêve d'harmonie communautaire et l'individualisme radical. Or l'utopie permet, mieux que le roman tel que Giono le pratiquait jusqu'alors, de faire coexister ces éléments hétérogènes, parce qu'elle combine divers systèmes de référence, divers modes d'assertion –

25 Sur ces contradictions, voir Pierre Citron, « Espoir et désespoir chez Giono pacifiste de 1934 à 1939 », art. cit., p. 71-75 ; et Robert Ricatte, « Note sur un projet de Giono : “Les Fêtes de la mort” », III, 1276.

à la manière de l'ironie. Rêve d'*eutopia* et conscience d'*outopia*, elle introduit du *jeu* dans le temps et dans l'espace, dispose différents mondes en cercles concentriques – comme les différents niveaux temporels sur lesquels Giono médite dans *Le Poids du ciel*. Le paysan est pacifique *et* cruel, Staline est un tyran sanguinaire *et* un dormeur tranquille, je réagis au présent *et* je rêve d'un ailleurs : ces affirmations contradictoires peuvent coexister dans le champ de l'utopie, parce qu'elles prennent place non dans une série linéaire, selon la continuité logique d'une narration ou d'une argumentation, mais dans une poétique de la surimpression, de l'emboîtement, de la rondeur. « Les utopies ont la forme ronde [...]. Le serpent qui se mord la queue [...] dessine un cercle clos, magique, vicieux [...] : c'est toujours l'autarcie du cycle paysan », écrit Walter Redfern²⁶. Admettons l'image du cycle, à condition d'y voir, non une résolution achevée des contradictions, mais une synthèse dynamique du divers.

244

Et d'autre part, l'opération de neutralisation critique par laquelle l'utopie met à distance les idéologies vaut aussi pour une forme romanesque héritée, fondée sur l'ordre chronologique de l'intrigue, la figure individuelle du héros sauveur et l'évidence d'un narrateur omniscient, qui prévaut encore dans *Batailles dans la montagne*. Ce sont ces trois composantes de la fiction narrative qui entrent en crise quand l'utopiste imagine une temporalité autre qu'un progrès linéaire, quand il se représente l'homme pur en réaction à la mythologie des chefs et des héros, et quand il découvre les pouvoirs et les risques de l'énonciation subjective confrontée aux pratiques de la parole publique. Les constructions hybrides, polyphoniques des *Vraies Richesses* et surtout du *Poids du ciel* témoignent de recherches dans la représentation du temps, de la voix et de l'action qui font de ces discours utopiques les ferments d'une nouvelle pratique romanesque.

*

L'utopie de Giono n'a donc rien d'un système achevé qu'il faudrait condamner globalement au nom de la réalité historique. Elle prend le relais de la fiction romanesque quand les menaces de destruction collective ne permettent plus de *raconter* simplement des histoires. Elle donne à espérer, au-delà du futur proche, moins par une vision totalisante d'un paradis radieux que par la vertu anticipatrice de ses variations musicales et de ses fragments poétiques. Il faudrait alors parler de cet *esprit de l'utopie*, au sens d'Ernst Bloch²⁷, qui signifie l'espérance par la trace, par l'empreinte, non par la lucidité politique

²⁶ Walter D. Redfern, « L'humour de Giono, ou le festin de Barmécide », dans Mireille Sacotte (dir.), *Giono l'enchanteur*, Paris, Grasset, 1996, p. 49.

²⁷ Ernst Bloch, *L'Esprit de l'utopie* [1923], trad. Anne-Marie Lang et Catherine Piron-Audard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1977.

mais par l'écart de l'émotion artistique – « cette présence du futur au sein de l'œuvre, qui la fait exploser en fragments, en collages, en surimpressions²⁸ ». Passé le temps de l'utopie, quand la lecture de Hobbes et de Machiavel aura effacé les derniers vestiges du modèle paysan et du pacifisme militant, cet esprit ne cessera de féconder l'œuvre de Giono, des atopiques *Fragments d'un paradis* à l'hétérotopique *Bestiaire*²⁹. N'ayons crainte : l'imagination excentrique est encore pleine d'avenir.

28 Catherine Piron, « Lettre et "esprit" de l'utopie », art. cit, p. 27.

29 Sur ce passage de l'*utopie* à l'*hétérotopie*, voir plus haut les chapitres 4, « Monstres marins », p. 77 sq. et 5, « Bestiaires », p. 107 sq.

« BÉNIS LES TEMPS QUI ONT CONTENU MOZART ! »

Mozart est allé au bout de toutes les routes.

Stendhal, *Vie de Rossini*¹

J'entre à l'époque de Mozart.

Giono, *Triomphe de la vie* (VII, 682)

♩ (Ouverture des *Noces de Figaro*, début²)

« Maintenant, allons-y » (III, 611). Ici « [c]ommencent *Les Noces* » (III, 862). *Les Noces de Figaro* bien sûr – et non celles qui s'annoncent à la fin de *Noé*. Ici commence Mozart, donc. Ou, du moins, le Mozart de Giono. Ou encore le Mozart auquel s'ajoute Giono, quand il intègre Mozart à sa « vision du monde » (III, 705) – pour reprendre des termes qui lui sont familiers...

Giono situe Mozart au sommet. Il avait écrit à Roger Nimier, en 1957, que Mozart était pour lui, comme Stendhal, un artiste si grand qu'il ne pourrait « jamais rien écrire [sur lui]³ ». Comment peut-on prétendre parler de Mozart selon Giono, si Giono lui-même s'est interdit de le faire ? Pour deux raisons au moins. D'abord, cette admiration pour Mozart est trop importante pour qu'on ne cherche pas à repérer avec un peu plus de précision les *traces* de cette admiration dans l'œuvre de Giono, même si elles ne sont que sous-jacentes, ainsi que les *effets* de cette connaissance intime de Mozart sur l'œuvre de Giono. Ensuite, ces traces sont en réalité plus que sous-jacentes. Giono, quoi qu'il ait pu dire, a écrit sur Mozart, a parlé de Mozart ; il a même cherché à composer, en un sens, à *la manière* de Mozart – et il l'a reconnu. L'admirateur n'est pas resté aussi muet qu'il l'a déclaré. Les écrits de Giono, les entretiens et témoignages autant que les essais ou œuvres de fiction, parlent souvent de Mozart, de fait. C'est sur ces textes très variés que je m'appuierai donc pour préciser, dans un

1 Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, coll. « Les Introuvables », 1977, t. I, p. 49.

2 J'indique sous cette forme, entre parenthèses, les différentes « illustrations musicales » empruntées à l'œuvre de Mozart qui pourraient accompagner la lecture de ce chapitre. Ce sont celles que j'avais choisi de faire entendre pour la conférence musicale qui est à l'origine de ce texte (« Giono et Mozart », communication aux *Rencontres Giono* de Manosque, 2012).

3 Cité par Pierre Citron, *Giono (1895-1970)*, *op. cit.*, p. 553.

premier temps, ce que Giono aimait chez Mozart : ses préférences, ses goûts, les œuvres qu'il aimait *entendre* – en essayant de situer, à grands traits, l'évolution de ces goûts dans le temps. Je pourrai alors essayer de mettre au jour, dans un deuxième temps, ce que les œuvres de Giono véhiculent comme image de Mozart, ce qu'elles nous *disent* de l'œuvre de Mozart, par le filtre de la fiction ou de la transposition littéraire. Et je m'attacherai enfin à comprendre ce que Giono a pu chercher à *imiter* chez Mozart, considéré comme modèle. Quelle parenté esthétique pouvons-nous repérer ? Mozart ne sera plus alors considéré simplement comme *objet* d'intérêt ou matière à commentaire, mais comme *sujet* créateur, comme initiateur. Dans cette relation d'artiste à artiste par-delà toute distance historique, Giono a trouvé un excellent moyen de construire son œuvre propre, hors de son temps et contre son temps. Les trois mouvements de mon analyse ne suivront pas tout à fait le même *tempo* – pour se conformer à une progression plus proche de celle d'un concerto que d'une démarche dialectique : de l'*allegro* au *rondo* en passant par l'*andante*...

ÉCOUTER DU MOZART (ALLEGRO)

D'après *Le Poids du ciel*, le père de Giono, déjà, avait fait le pèlerinage à Salzbourg. Il voulait connaître cette ville « à cause de Mozart » (VII, 437). Le cordonnier raccommodait les souliers en chemin, exerçant son travail « qui le rapprochait chaque jour de Mozart, qui le rendait libre et satisfaisait ses désirs » (*ibid.*). Belle histoire qui tient du mythe familial en situant Mozart à la *source*, associé à la figure du père, aux origines du Moi. Giono, quant à lui, attendra 1958 pour aller à Salzbourg rendre hommage à Mozart, à l'occasion d'un voyage familial en Italie et en Autriche⁴.

La découverte de Mozart

À en croire *Jean le Bleu*, autre mythe, le petit Jean a très tôt découvert Mozart ; il été séduit par sa musique, grâce à l'intercession du duo de flûte et violon de Décidément et Madame-la-Reine :

Madame-la-Reine prit la flûte et je m'aperçus que ses doigts ne faisaient plus de bruit. Il pencha sa tête au long de la tige de bois, ses mains posées sur la flûte comme des oiseaux. Il me regarda.

Les yeux s'éteignirent.

« Ça va être *Monsieur* Mozart », dit-il.

Et ils commencèrent (II, 43).

⁴ Voir Pierre Citron, *ibid.*, p. 517.

♩ (Quatuor pour flûte en ré majeur, K. 285, 2^e mouvement)

Après *Monsieur Mozart*, il y en aura d'autres : *Monsieur Rameau*, *Monsieur Scarlatti* et le petit Jean-Chrétien, *Monsieur Haydn*... Mais *Monsieur Mozart* est le premier. Et il touche tout particulièrement l'enfant parce qu'il est par excellence le musicien enfant : « *Monsieur Mozart*, dit Madame-la-Reine, c'était un petit garçon », – alors que *Monsieur Haydn* « était un vieux monsieur » (II, 44). Le petit Jean retient et siffle un *menuet* de Mozart, entre une « Polonaise » de Bach et des « ondulations de Scarlatti »... Le menuet, c'est cette forme au rythme ternaire, issue de la danse qui porte ce nom, par laquelle le petit Mozart a commencé à composer dès l'enfance. Air facile à mémoriser et à reproduire, donc, pour un enfant sensible qui a de l'oreille...

♩ (Menuet en fa majeur, K. 2)

Cependant, est-ce vraiment là ce que Giono a pu entendre et reproduire dès l'enfance, comme il le raconte dans *Jean le Bleu*? Non. Il ne faut pas croire *Jean le Bleu*. Giono rétablit la vérité au cours de ses *Entretiens* radiophoniques avec Jean et Taos Amrouche, dans les années cinquante. Décidément et Madame-la-Reine sont des personnages qui ont été inventés par la suite⁵ :

Pour moi, vivant à Manosque, loin des endroits où il pouvait y avoir des orchestres, j'ai connu Mozart très tard par exemple. J'ai connu la musique très tard. Actuellement, avec la T.S.F., avec des disques, il y a des enfants de douze ans qui connaissent très bien des symphonies de Mozart ou de symphonies de Beethoven, de Haydn, de Bach, même de Haendel. Mais moi, je n'ai pas connu la musique à ce moment-là, je l'ai connue fort tard. J'avais au moins trente ans quand j'ai entendu pour la première fois du Mozart⁶.

Après coup, Giono projette donc dans le récit de son enfance une sensibilité et des références musicales qui ont été acquises entre-temps. Références assez libres et inventives d'ailleurs – à moins que, pour les « symphonies de Bach », il ne pense à Carl Philipp Emanuel ou à Jean-Chrétien qui, eux, ont bien composé des symphonies, et non à Jean-Sébastien... Ce qui est sûr, c'est que l'intérêt pour *Monsieur Mozart* est révélateur du Giono des années trente, non du petit Jean. Giono dira qu'il était trop sensuel pour se soumettre à l'apprentissage de la technique musicale et de la pratique d'un instrument. C'est aussi qu'il est venu

5 Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, éd. Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1990, p. 82.

6 *Ibid.*, p. 84.

trop tard à la musique. Il sera donc auditeur, et non exécutant. S'il *interprète* Mozart, c'est avec les instruments qui lui sont propres, sa voix et son imagination d'écrivain.

Les préférences des années trente

Certes, passé la trentaine, Giono rattrape le temps perdu. Il écoute avec passion des disques de Mozart, et l'on peut se faire une idée du *Monsieur* Mozart qu'il prend plaisir à entendre et à réentendre, d'abord, des alentours de 1930 au temps de l'Occupation.

En 1930, Mozart n'est pas encore *la* référence majeure qu'il deviendra pour Giono après la Seconde Guerre mondiale. Giono n'est pas encore allergique à Ravel. Il écoute encore volontiers les compositeurs russes (Moussorgski, Borodine, Rimski-Korsakov). Mozart n'est pas encore l'objet de cette passion qui correspondra plus tard à un repli sur le quatuor des « classiques » (Bach, Haendel, Mozart, Beethoven). Mais Giono mentionne déjà des attirances mozartiennes singulières. Ainsi, dans une lettre à Lucien Jacques : « Écouté quatuor en ut majeur de Mozart (écouté 20 ou 30 fois)⁷ ». On est tenté de penser ici, avec Pierre Citron, au quatuor « Dissonance » (K. 465, 1785), le dernier des six quatuors dédiés à Haydn, œuvre qui est bien loin de la lumière et de la sérénité souvent attachées à la musique de Mozart.

♩ (Quatuor en ut majeur *Dissonance*, K. 465, 1^{er} mouvement)

On est ici aux antipodes des menuets limpides et faciles de l'enfance. Ce quatuor est une sorte d'œuvre expérimentale⁸ dans laquelle Mozart cherche un langage musical qui dise l'obscurité et l'angoisse d'où il faut s'arracher pour parvenir, comme le Tamino de *La Flûte enchantée*, à la lumière de la connaissance. Il n'est pas nécessaire de partager les convictions de Mozart, qui vient alors d'adhérer à la franc-maçonnerie, pour être sensible à cette interprétation. Ce qui est intéressant, c'est ce langage dissonant, qui ne paraît pas naturellement très « mozartien » à nos oreilles profanes : « Au départ, sur un rythme incantatoire qui bat obstinément à la basse, s'étirent des linéaments dont l'harmonie tend à l'atonalité : indubitablement, c'est l'évocation de la nuit d'où part celui qui entreprend la Quête⁹. » On comprend l'intérêt de Giono pour cette œuvre à

7 Jean Giono, Lettre du 24 février 1930, dans *Cahiers Giono*, n° 3, *Correspondance Jean Giono – Lucien Jacques 1930-1961*, Paris, Gallimard, 1983, p. 23. Voir la note de Pierre Citron à ce sujet (*ibid.*).

8 Ou « pièce de laboratoire », selon Jean-Victor Hocquard, *Mozart* [1959], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Solfèges », 1994, p. 99.

9 *Ibid.*, p. 101.

une époque de vaste curiosité et de découvertes sans limites – avant que ses goûts ne se concentrent ou ne se recentrent, en apparence au moins, sur un Mozart plus conforme à certaines représentations populaires.

Les préférences du Giono des années trente vont en effet progressivement se fixer sur le Mozart des symphonies. Il a notamment une prédilection pour la 41^e symphonie, dite « Jupiter », composée à Vienne en 1788, apothéose de la production symphonique de Mozart, la dernière qu'il ait composée, saisissante par son élan et par sa puissance. Giono indique qu'il l'a écoutée dans son *Journal* à la date du 11 juin 1935 : « Joué avec Sylvie. Entendu *Symphonie Jupiter* et *Passacaille* de Bach » (VIII, 22). Il en reparle deux jours plus tard dans ce même *Journal* (VIII, 24). Il cite cette symphonie comme « construction harmonique » exemplaire dans *Le Poids du ciel* (VII, 455). Il la mentionne parmi les œuvres les plus révélatrices du génie de Mozart dans *Triomphe de la vie* (VII, 681). Ce qu'il apprécie alors chez Mozart, c'est l'ampleur sonore, le dynamisme entraînant. Le surnom de « Jupiter » donné à cette symphonie n'est pas de Mozart, mais d'un impresario de son temps, Johann Peter Salomon. Cette dénomination n'est toutefois pas pour rien, semble-t-il, dans la séduction qu'exerce cette œuvre sur Giono : il ne peut que préférer les beaux titres chargés de résonances aux numéros, à la nomenclature du catalogue Kœchel et aux indications de tonalités... Giono écrit d'ailleurs dans son *Journal*, le 13 juin 1935 : « Fin de l'andante de la *Symphonie Jupiter*, beuglements de foudre, mais foudre Mozart » (VIII, 24). Peu après la publication de *Que ma joie demeure*, au finale traversé d'éclairs, il n'est pas étonnant de voir Giono apprécier le Jupiter tonnant et foudroyant de la 41^e symphonie de Mozart ! Le problème, c'est que l'auditeur peine à retrouver ces « beuglements de foudre » à la fin de l'andante. Si le finale est éclatant, éblouissant sinon foudroyant – Giono loue la « [r]ichesse de l'instrumentation » que l'on y perçoit (VIII, 23) –, l'andante est plutôt serein, aérien, apaisé. C'est en son milieu, et non sur sa fin, que cet andante prend une tonalité plus sombre et angoissante, orageuse si l'on veut, avec un « épisode dramatique » en *ré mineur*¹⁰. Peut-être serait-ce là la « foudre Mozart », ou plutôt la foudre Giono prêtée à Mozart...

♩ (Symphonie *Jupiter*, n° 41, K. 551, 2^e mouvement, milieu)

À comparer avec la fin, sans foudre ni tapage...

♩ (Symphonie *Jupiter*, n° 41, K. 551, 2^e mouvement, fin)

¹⁰ Jean Massin et Brigitte Massin, *Wolfgang Amadeus Mozart* [1970], Paris, Fayard, 1990, p. 1084.

On tend l'oreille : pas de coups de tonnerre ici... Les appréciations de Giono sont donc approximatives. On en trouvera d'autres exemples.

C'est à cette époque, en 1935, que Giono prononce une conférence sur Mozart à l'école des filles de Brignoles, dans le Var. On ne sait ce qu'il y a dit ; mais on sait qu'il a soigneusement préparé cette intervention¹¹, et que son propos a été bien accueilli. Le violoniste Charles Bistési, cet ami musicien à la mémoire duquel il dédiera *Le Hussard sur le toit*, a joué du Mozart pour accompagner Giono à cette occasion. Maxime Girieud rapporte à Giono le témoignage de Bistési en ces termes : « Bistési [...] nous a dit que tu avais parlé comme un ange, et qu'on avait les larmes aux yeux » (VIII, 23). Et les élèves de l'école écrivent à Giono pour le remercier avec effusion, lui demandant de « revenir encore et de leur raconter de belles histoires, aussi passionnantes que celles du “petit Mozart” » (VIII, 20). Donc, Giono ne reste pas silencieux sur son compositeur préféré. Mais on imagine que le propos fut d'autant plus passionnant qu'il n'eut rien d'un commentaire musicologique. Parlant de Mozart, Giono reste Giono : il raconte des histoires!

252

De 1935 à 1939, le goût de l'ampleur symphonique accompagne une période d'optimisme conquérant et d'engagement confiant : rédaction de *Batailles dans la montagne*, prises de position pacifistes, aventure du Contadour – où l'on écoutait, entre autres, du Mozart. Les dernières pages du *Journal* des années 1935-1939 résonnent de ces vibrantes certitudes :

Rentré à 7 heures du soir dans une très grande exaltation. À 9 heures, téléphone de Hirsch sur le texte *Recherche de la pureté* qui doit servir de préface aux *Carnets de moleskine* de Lucien Jacques. Il me dit que le texte est admirable [...]. J'entends l'ouverture de *Così fan tutte* et brusquement je décide le combat [...]. Décidé au combat pour la paix maintenant. Tant pis ou tant mieux. C'est le moment de tout jouer : quitte ou double (VIII, 308).

Les ouvertures sont classées avec les symphonies, dans l'œuvre de Mozart, puisque la forme de la symphonie est née de l'ouverture d'opéra. *Così fan tutte* n'intéresse pas ici Giono pour son intrigue, mais pour son dynamisme musical. Voici donc la force vive où il puise sa propre énergie...

♪ (Ouverture de *Così fan tutte*, début)

Ce n'est pas pour Giono l'exaltation de la *bella vita militar*, que chantera bientôt le chœur – bien au contraire ! Et d'ailleurs, dans *Così fan tutte*, la guerre

¹¹ Jean Giono, Lettre à Lucien Jacques du 10 avril 1935, dans *Cahiers Giono*, n° 3, éd. cit., p. 128-129 ; et *Journal (1935-1939)*, VIII, 19.

ne sert qu'à masquer les ruses de l'amour. Mais sur la musique de l'ouverture, Giono peut mettre les paroles de son propre combat.

Mozart disparaît ensuite du *Journal de l'Occupation* : absence révélatrice en cette période de désillusion et de doute personnel. Il reste présent dans l'œuvre, et notamment dans *Triomphe de la vie* : j'y reviendrai. Mais il ne semble plus rythmer au quotidien la vie de Giono comme c'était le cas jusqu'en 1939.

Des symphonies aux opéras

Après la guerre, on constate une évolution sensible : le Mozart qu'écoute prioritairement Giono est moins l'artiste des symphonies que celui des opéras, et de leurs voix, et de leurs paroles, et de leurs histoires désormais. « Sa passion de toujours pour Mozart [trouve] un nouveau souffle », écrit Pierre Citron : « son domaine mozartien était avant tout instrumental avant la guerre, il se concentre ensuite sur les opéras¹² ». L'accent se déplace du côté de cette « douce mélancolie » que Stendhal jugeait caractéristique des opéras de Mozart qu'il aimait¹³. Giono dira à Jean Carrière, en 1965, sa préférence pour *Così fan tutte* et *Don Juan* : « [...] *Così fan tutte* [...] est la chose que je préfère. Je préfère ça à *La Flûte* qui m'a presque toujours ennuyé, je l'avoue¹⁴. » S'il partait sur une île déserte, il prendrait du Haendel, et *Don Juan*¹⁵. Il apprécie *Don Juan* pour l'inquiétude « psychologique » qui s'y exprime musicalement¹⁶. Comme Stendhal, il préfère donc au « Singspiel », *La Flûte enchantée*, l'« opéra-bouffe » à l'italienne (l'*opera-buffa*, qui se distingue de l'*opera-seria*¹⁷), mais à la manière bouffe de Mozart, qui n'exclut nullement la douleur : « Souvent dans Leporello, il y a certains accords dans des duos avec Don Juan qui sont extraordinaires de douleur presque physique¹⁸. »

« Souvent », c'est beaucoup dire : les duos de Don Juan et Leporello ne sont pas si nombreux. Mais il y a par exemple celui-ci, bien connu : l'invitation à dîner lancée à la Statue du Commandeur par Leporello de la part de Don Juan, scène où le personnage du *basso buffo*, tremblant de peur, a des accents bien graves... La situation pourrait être simplement comique, et c'est aux yeux de Stendhal l'un des rares moments de son œuvre lyrique où Mozart, pour une fois, soit « gai¹⁹ ». Mais il y a autre chose à l'évidence. Les voix de Leporello

12 Pierre Citron, *Giono (1895-1970)*, op. cit., p. 483.

13 Stendhal, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, Paris, Édition du Divan, 1928, p. 79.

14 Jean Carrière, *Jean Giono. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1996, p. 110.

15 *Ibid.*, p. 111.

16 *Ibid.*, p. 110.

17 La nomenclature établie par Jean et Brigitte Massin, se conformant au catalogue personnel de Mozart, rattache à l'*opera-buffa* *Les Noces*, *Don Giovanni* et *Così fan tutte* (*Wolfgang Amadeus Mozart*, op. cit., p. 1048 et 1208).

18 Jean Giono, dans Jean Carrière, *Jean Giono. Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 110.

19 Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., t. I, p. 53.

(basse) et de Don Juan (baryton), d'abord alternées, qui se rejoignent pour finir, créent une tension à *la fois* drôle et douloureuse, où se nouent l'angoisse devant la Mort et le défi lancé au Destin, ou encore, chez le seul Don Juan, la volonté de puissance et la tentation de la perte (pour traduire les choses en un langage plus gionien que mozartien)...

♩ (*Don Giovanni*, acte II, duo *Ô statua gentilissima*, Don Juan et Leporello, début)

254 On comprend ainsi ce que disait Giono à Jean Carrière, pour expliquer l'écart entre cet esprit de Mozart et les habitudes de l'opéra-bouffe à l'italienne, habitudes qui ont été bousculées par ce genre de *dramma giocoso* aux couleurs bien dramatiques : « [...] tu vas porter cette espèce de drame sombre qui se trouve dans le moindre des airs de *Don Juan*, tu vas porter ça à cette Italie riieuse et pleine de fantaisie [...] »²⁰. » Giono, comme Stendhal avant lui, reconnaît ses propres goûts esthétiques dans cette palette contrastée de l'opéra mozartien : on en retrouvera des traces dans les *Chroniques romanesques*.

Mais alors, il ne s'agit plus seulement de voir ce qui, de Mozart, a touché la fibre sensible de Giono en tant qu'auditeur, et la place que la musique de Mozart a occupée dans sa vie. Il faut nous tourner à présent vers la manière dont l'œuvre de Giono commente, cite, intègre Mozart – dont la musique est présente jusque dans les fictions.

ÉCRIRE SUR MOZART (ANDANTE)

Cette intégration de Mozart dans l'œuvre de Giono connaît des modalités différentes selon le statut et la finalité des textes, autrement dit selon le *genre* pratiqué par l'auteur. Il y a d'abord les *essais*, qui ont une visée argumentative et où Mozart fait fonction d'exemple. Il y a ensuite le *commentaire* explicite, dans lequel Mozart est le *thème* central. Et il y a enfin les *fictions* dramatiques et romanesques, où la référence à Mozart alimente des *motifs* ponctuels, dispersés en apparence, mais qui convergent pour révéler, en profondeur, une certaine conception du romanesque et du roman.

Mozart dans les essais

D'abord, les essais. *Jean le Bleu* mis à part, peu d'œuvres narratives d'avant-guerre évoquent Mozart – qui n'est pas dans la culture de Panturle ou d'Antonio. Mozart est alors absent des romans : la culture de l'auteur ne connaît pas de prolongements explicites dans le monde fictif de ses personnages.

²⁰ Jean Giono, dans Jean Carrière, *Jean Giono. Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 110.

Mozart est présent en revanche dans *Le Poids du ciel* (1938) et *Triomphe de la vie* (1942), parce que ce sont des essais, où l'auteur parle logiquement en son nom pour développer sa réflexion personnelle. Dans *Le Poids du ciel*, les grands musiciens, Bach puis Mozart, sont convoqués pour montrer l'accord de l'art avec l'harmonie cosmique, par opposition au monde de la technique. C'est la matière universelle qui rend possibles la logique-Bach ou la logique-Mozart. Et c'est en combinant à sa façon un certain « tempo » universel et des « notes élémentaires » que l'individu Mozart « fera s'élaner des constructions harmoniques appelées *Symphonie Jupiter* ou *Concerto en ré [...]* » (VII, 455). Giono peut penser ici au concerto pour violon et orchestre en ré majeur (K. 218 – le n° 4, de 1775) ; mais peu importe dans ce contexte. L'idée-force est qu'il n'y a pas alors d'antinomie entre Nature et Culture. L'Art bien compris, quand il s'appelle Mozart, participe à l'expansion des « grandeurs libres » du monde.

L'exemple de Mozart permet, quinze pages plus loin, de confirmer cette supériorité de l'Art sur la technique. On pourrait croire que la « grande découverte » qui change nos vies vient des machines, mais c'est une erreur :

Quand je tourne le bouton de ma T.S.F. et que j'entends la symphonie concertante qu'on joue à Salzbourg, je ne crois pas avoir simplement démesuré au-delà de mes oreilles l'onde de bruits qui courent dans les corridors de mes forêts ancestrales. Je ne crois pas que ce soit Mozart qui ait fait la grande découverte, je crois que la grande découverte, c'est l'appareil (VII, 471).

Or « je » me trompe... La vraie découverte, c'est celle de Mozart, parce qu'elle me touche en touchant ce qui, en moi, rejoint toutes les forces cachées de l'univers : « Je comprends soudain l'éminence de la découverte de Mozart » (VII, 472) : elle me fait prendre conscience de ma porosité, elle m'ouvre sur le monde, « elle colore dans mes cellules le passage de la joie, elle dessine les chemins de ma jouissance. [...] Quand la technique arme ma solitude, la découverte de Mozart me dit la vérité sur ma solitude. Comme une couleur qu'on a jetée dans un gouffre de la montagne reparait loin dans les plaines et les vallées colorant l'eau des ruisseaux, des rivières et des fleuves, elle découvre mon intime mélange avec l'univers » (*ibid.*). La musique de Mozart aiguise les facultés sensorielles, elle *accorde* l'individu au monde²¹. On comprend mieux pourquoi il fallait des phonos au Contadour... Cette « symphonie concertante » entendue à la T.S.F., vraisemblablement celle pour violon et alto avec orchestre qui est aussi mentionnée dans *Triomphe de la vie* (K. 364),

21 La *Messe du Couronnement* de Mozart (K. 317), pour Giono, « a été écrite pour les collines, les forêts, les vastes horizons et les âmes sensibles » (Jean Giono, *Sur la musique*, textes réunis par Aline et Sylvie Giono, Marseille, Gui Benucci, 1990, n. p.).

il faut l'entendre en ouvrant grandes nos oreilles, et en ouvrant toute notre personne vivante à cette puissance sensible qui a le pouvoir de nous réconcilier avec l'univers!

Un même lyrisme est à l'œuvre dans *Triomphe de la vie*, quelques années plus tard. Giono célèbre alors l'accord entre Mozart et son temps, pour dire la grandeur d'une époque révolue qui engendrait naturellement l'art et la poésie, avant la scission des « temps modernes » :

Bénis les temps qui ont contenu Mozart! Même pour les hommes qui ne le connaissaient pas; ils devaient avoir autre chose à respirer que ce que nous respirons puisque l'air de cette époque était capable de contenir Mozart. [...] Je ne veux pas dire que tous les hommes connaissaient Mozart (je ne suis pas si bête) ni qu'ils avaient tous plus ou moins dans la tête un air ou même une note de Mozart et que c'était là leur joie. [...]. Je veux précisément parler du contraire, c'est-à-dire qu'on ne peut pas écrire l'ouverture de *La Flûte enchantée*, le *perpetuo nobile e grazioso* de *Don Juan*, la *Symphonie Jupiter*, *Les Petits Riens*, la chevauchée céleste des battements de cœur, l'éloignement forestier des cors, l'aristocratie cocasse des bassons, dans des conditions de vie où ne se trouvent pas les raisons de les écrire; dans des conditions de vie où ne se trouve pas, dans tous les esprits, la possibilité d'être en communion passionnée avec cette écriture (VII, 681-682).

256

Mozart n'est donc pas un génie à part: son art est tributaire de son époque, des « étendues » géographiques de son temps: « [...] je suis obligé de dire, malgré tout, que les seize notes de l'appel des cors de la *Symphonie concertante*, le radieux soulèvement des violons, le piétinement sourd des contrebasses en marche et la ruche de séraphins étaient dans ces grandes étendues en même temps que Mozart. Il exprimait son monde à l'aide du monde qui existait » (VII, 682).

On voit que Mozart tend à incarner pour Giono le refuge de l'Art contre le monde moderne. Le contexte de l'Occupation et le désenchantement personnel renforcent le rôle ainsi dévolu à Mozart. Proclamer son amour de Mozart, dès lors, ce sera une manière de souligner sa posture volontairement *anachronique*, contre les avant-gardes littéraires et artistiques, à l'écart de tout engagement politique, en réaction à la civilisation de la technique. Giono, en revendiquant l'héritage de Mozart, force ainsi les traits de son *classicisme* pour mieux s'élever au-dessus de ses contemporains, qui ont perdu le sens de la grandeur et de la beauté.

Il y a toutefois autre chose dans ces pages: plus que dans *Le Poids du ciel*, où le propos restait d'une grande généralité, à l'échelle d'une méditation cosmique, Giono cite ici des œuvres précises, des thèmes, des instruments. S'il

aime les symphonies ou les ouvertures d'opéra, il n'en est pas moins sensible, à l'écoute de ces œuvres mêmes, à la ligne mélodique et au timbre propres à chaque instrument : bassons, cors, contrebasses, violons... Qu'est-ce que « l'appel des cors » de la *Symphonie concertante*? Il se situe peu après le début du 3^e mouvement, le *presto*.

♩ (Symphonie concertante pour violon et alto, K. 364, 3^e mouvement, *presto*, début)

Seize notes, très exactement : il arrive à Giono d'être d'une précision exemplaire... Les autres œuvres évoquées dans ces pages de *Triomphe de la vie* sont connues : *Les Petits Riens*, c'est une musique de ballet-pantomime de 1778, œuvre mineure qui ne porte guère la marque personnelle de Mozart. Mais le titre est amusant, et n'a pas dû laisser Giono indifférent. Certaines formules sont plus énigmatiques : la « ruche de séraphins » renvoie-t-elle au chant des séraphins dans le *Te Deum* de Mozart (K. 141), chant qui laisse entendre traditionnellement la voix des anges? Mais pourquoi une « ruche » – qui rappelle plutôt le symbolisme maçonnique? Il n'y a pas de note dans l'édition de la Pléiade. S'il ne s'agit que de dire l'animation bourdonnante de chœurs à la voix angélique, on conviendra que l'expression retenue est tout de même curieuse... Giono cherche toujours à nous surprendre avec son Mozart, en juxtaposant le connu et l'insolite.

Autre étrangeté que l'édition n'explique pas : le *perpetuo nobile e grazioso* de *Don Juan*. Il ne s'agit ni d'un air, de paroles chantées par un personnage, ni d'une indication sur la manière d'interpréter, ton ou tempo – deux façons possibles de comprendre l'italien, et l'italique. Mais on peut le comprendre au sens premier, en se contentant de traduire : ce qui est *toujours noble et gracieux* dans *Don Juan*, la manière *toujours noble et gracieuse* de *Don Juan*. Et il n'est pas interdit de percevoir en outre un jeu de mots dans le *perpetuo nobile*, proche en effet de *perpetuum mobile*, ou mouvement perpétuel. *Perpetuum mobile*, c'est le surnom que l'on donnait notamment au finale de la sonate n° 1 de Weber, ou à l'opus 119 pour piano de Mendelssohn. L'air *Finch'han dal vino* de *Don Juan*, d'une vitesse tourbillonnante, ne serait-il pas le *perpetuum mobile* de Mozart dans cet opéra? « Mouvement perpétuel »? Oui, peut-être, mais peut-être pas vraiment *noble* ni *gracieux*...

♩ (*Don Giovanni*, acte I, scène 15, air *Finch'han dal vino*, Don Juan)

On voit donc que, dès *Triomphe de la vie*, Giono joue avec les références mozartiennes en se les appropriant, quitte à les déformer ou à les réinventer. Mozart est plus que le *topos* du génie artistique, mobilisé au service de telle

ou telle thèse²². Il est une source de plaisir et de bonheur personnel toujours renouvelés ; il autorise les indications les plus précises ou les allusions les plus elliptiques ; il est l'un des premiers *personnages* de l'œuvre – ce qui annonce son mode de présence dans les romans d'après-guerre.

Mozart commenté

258

Après les essais, deuxième genre abordé par Giono, qui traite de Mozart d'une autre manière : le commentaire. Giono a en effet écrit des textes sur *La Flûte enchantée* et à partir de *La Flûte enchantée*, en 1958, à l'occasion du Festival d'Aix-en-Provence. Dès 1950, il est devenu un spectateur assidu de ce Festival, où il vient pour Mozart. Il répond à un questionnaire, en 1950, pour dire les raisons de sa présence : « L'amour pour Mozart (et pour Mozart seul). La joie que je me faisais par avance d'entendre Mozart (et Mozart seul). La nécessité d'avoir dans cette pénible vie moderne la halte, le repos, la joie *Mozart* (et Mozart seul). Le *besoin* de Mozart²³. » Pour l'édition 1958 du Festival, qui a programmé *La Flûte enchantée*, Giono écrit d'une part un texte de présentation de cet opéra pour le programme, et prépare d'autre part un texte de liaison entre les tableaux, où il présente et résume à sa façon les épisodes de l'action²⁴. On peut en retenir la confirmation de l'intérêt majeur de Giono, dans les années cinquante, pour l'œuvre lyrique de Mozart – mais aussi l'idée que *La Flûte enchantée* est une œuvre assez singulière. Giono ne dément pas ici sa préférence pour les opéras italiens de Mozart : « Alors que les œuvres de Da Ponte sont pleines de finesse et d'une construction presque stendhaliennne, le livret de la *Flûte* me paraît de l'espèce la plus infantine. » Le thème féerique et ses différents ingrédients ne sont pas nouveaux. S'il y a une originalité, elle est dans une leçon de supériorité du « principe mâle » sur les personnages féminins – qui n'est pas le signe d'un grand progrès... Ce qui rachète toutefois *La Flûte* aux yeux de Giono, *in extremis*, c'est la menace, et même la présence de la mort, l'un des grands *personnages* de cet opéra : « Le thème douloureux du *Requiem* [...] fait bruireson acier froid dans le traitement des voix et des accompagnements ». Giono évoque en particulier « l'extraordinaire duo des Hommes armés », les gardiens des « portes de la terreur » auxquelles parvient Tamino dans son parcours...

22 Voir par exemple l'usage qu'en fait Saint-Exupéry à la fin de *Terre des hommes*, à la même époque que les essais de Giono (*Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1994, p. 285) : Saint-Exupéry reprend dans ces pages le thème de « Mozart assassiné » qu'il avait abordé quelques années plus tôt dans un de ses reportages pour *Paris-Soir* (*ibid.*, p. 372).

23 Manuscrit reproduit par exemple par Henri Godard dans *Giono. Le roman, un divertissement de roi*, *op. cit.*, p. 103).

24 Les citations suivantes sont tirées de ces textes, reproduits dans *Sur la musique*, *op. cit.*, n. p.

♩ (*La Flûte enchantée*, acte II, air *Der, welcher wandelt diese Strasse*, les deux Hommes armés)

On peut reconnaître en effet dans cet air la présence du thème initial du *Requiem*, que Mozart composait en même temps, combiné à un thème musical emprunté à un choral luthérien datant de 1524 et qui avait déjà été utilisé par Bach dans plusieurs cantates²⁵. Giono est sensible à un aspect de *La Flûte* qui nous change des vocalises de la Reine de la nuit et des fantaisies de Papageno... Et, en cela, Giono commentateur rejoint l'une des significations profondes que Giono romancier donne à la référence mozartienne à l'arrière-plan de ses fictions...

Mozart dans la fiction : l'ouverture du *Voyage en calèche*

Troisième genre, donc, la fiction. Et pas seulement le roman. Car si Mozart jette sa lumière (et son ombre) sur le romanesque du *Hussard* autant que sur l'opéra-bouffe des *Chroniques romanesques*, sa musique est d'abord bien présente au théâtre, avec *Le Voyage en calèche*, qui est déjà une célébration et du romanesque et de l'opéra. Donna Fulvia est cantatrice à la Scala de Milan ; et si elle chante le *Matrimonio Segreto* de Cimarosa (autre grand amour de Giono, et de Stendhal), son impresario s'appelle Amadéus... Le Colonel français lui fait la cour en faisant jouer à ses trompettes « la *sérénade en ré majeur* de Mozart²⁶ » : on entend ces trompettes, à la scène I de l'acte I, avant que le Colonel n'entre sur scène. Entrée *en fanfare*, au sens propre :

Donna Fulvia : — Colonel ! J'étais folle d'impatience !

Le Colonel : — Un instant. Écoutez ! (Les fanfares terminent un *allegro*.)

Le Colonel : — Mes trompettes sonnent la musique d'un de ces sacrés Autrichiens. Et vous avez ainsi, en même temps que mes hommages, les salutations du chef d'orchestre de la Scala. C'est lui qui a appris cet air à mes gaillards pour que vous ayez ainsi aujourd'hui, en même temps, à vos pieds, l'armée française et votre théâtre bien-aimé ; qui vous regrettent ; les deux vous regrettent. Voulez-vous permettre à mes souffleurs de cornemuse d'aller boire un coup à la cuisine.

Donna Fulvia : — Je vais donner l'ordre.

Le Colonel : — J'ai déjà donné l'ordre. Les joueurs de clairon n'attendent pas le vin²⁷.

²⁵ Voir Jean Massin et Brigitte Massin, *Wolfgang Amadeus Mozart, op. cit.*, p. 1144.

²⁶ Jean Giono, *Le Voyage en calèche* [1946], Monaco, Éditions du Rocher, 1991, p. 22.

²⁷ *Ibid.*, p. 24.

Le « sacré Autrichien », représentant du peuple ennemi, c'est donc Mozart bien sûr, interprété par les trompettes de l'armée française... Mais quel Mozart ? Qu'est-ce que cette « sérénade en ré majeur » ? Mozart en a composé une bonne demi-douzaine : le ré majeur était la tonalité habituelle des sérénades ; et les trompettes n'y entonnent pas de tels airs de fanfare. Comme c'est le cas bien souvent, Giono ne pense pas en réalité à une référence précise, et je ne crois pas qu'il ait en tête un air particulier quand il donne cette indication : l'effet importe plus que l'exactitude musicologique ou la mémoire mélodique. Il faut des *trompettes*, qui résonnent dans l'espace et ont une connotation militaire ; il faut une *sérénade*, musique jouée en plein air et de tradition galante, pour la connotation amoureuse ; il faut une tonalité *majeure*, pour porter la joie et l'allégresse ; et il faut Mozart, un de ces « sacrés Autrichiens »... Voilà ce que signifie la « sérénade en ré majeur » de Jean Giono, qui n'a d'une certaine façon d'autre existence que littéraire.

260

Si toutefois on voulait s'amuser à retrouver la mémoire d'un véritable air de trompette correspondant à une telle intention, peut-être faudrait-il chercher ailleurs que dans les sérénades proprement dites de Wolfgang Amadeus. Soit du côté du père, Léopold Mozart, qui a bien composé, lui, une sérénade en ré majeur claironnante : la *Sérénade en ré majeur pour trompette et trombone* de 1750. Et, après tout, Giono ne précise pas le prénom... Mais le jeu de la trompette y est peut-être un peu trop subtil et chantant pour des militaires... Soit du côté des *Marches* de Mozart fils, souvent associées aux sérénades, et qui conviennent bien mieux à une musique militaire. Donna Fulvia pourrait alors entendre la fin de la *Marche en ré majeur* K. 335 n° 1, de 1779. Il suffit d'imaginer une version pour trompettes seules...

♪ (Marche en ré majeur, K. 335 (320a), fin)

Giono détourne donc Mozart à son usage, mais en toute fidélité à *l'esprit* de Mozart... On le voit aussi dans les romans, au temps des *Chroniques* et du *Hussard*, à la manière dont il tire des effets de surprise, plaisants et romanesques, de la reconnaissance ou de la méconnaissance de Mozart.

Le jeu romanesque avec les références musicales

La découverte de la pièce qui est jouée ou entendue dans la fiction est mise en scène de manière à dévoiler un caractère, à déjouer l'attente du personnage – ou celle du lecteur. Mais jouer *avec* Mozart, c'est encore jouer *à la manière de* Mozart, dont la musique et les opéras procèdent souvent ainsi. Quatre exemples...

Les deux premiers viennent d'*Angelo*, roman éminemment mozartien. Dans le petit théâtre qui donne « une fois par semaine du Rossini et du Mozart » (IV, 77), Anna Clèves, cette autre cantatrice imaginée par Giono, s'intéresse à Angelo : « Elle chanta *In te la fede e la bontà del core* sans quitter des yeux la place de parterre où Angelo était venu s'asseoir. Le théâtre était très petit. Tout le monde le remarqua » (IV, 78-79). Mais que chante Anna Clèves ? Voilà encore de l'italien en italique... D'où vient donc cet air ? De Rossini ou de Mozart ? Ni de l'un, ni de l'autre. Henri Godard a cherché désespérément : « Il n'a pas été possible, malgré nos recherches et la consultation de plusieurs spécialistes, d'identifier cet air » (IV, 1232). Introuvable chez Mozart comme chez Rossini, donc. Et pour cause : c'est un vers de l'*Orlando furioso* de l'Arioste, qui n'a pas même été mis en musique dans les opéras tirés de cette œuvre par Vivaldi et Haendel (mais non par Rossini ni par Mozart). Giono s'amuse donc à nous duper – ce n'est pas la première fois ! Dans un roman où Pauline de Théus joue au piano, aux alentours de 1840, *Les Regrets* de Brahms (IV, 132-133), le futur compositeur qui aurait été alors âgé de sept ans, la musique autorise toutes les fantaisies... Mais l'Arioste est tellement cité dans *Angelo* qu'un tel emprunt n'est pas surprenant. Anna Clèves cite l'Arioste comme elle respire, parce que Giono respire l'air de l'Arioste. Au chant XIX de l'*Orlando furioso* (strophe CIV), c'est la guerrière Marphise (ou Marfissa) qui dit au chevalier noir, au terme d'un long combat qui les oppose sans les départager : « Votre âme, votre candeur doivent être aussi parfaites que le sont votre force et votre haute valeur²⁸. » C'est donc ce compliment qu'Anna adresse ainsi, de façon à peine voilée, à Angelo. Il n'est d'ailleurs pas indifférent que le contexte de ce propos, chez l'Arioste, soit d'abord celui d'un combat entre deux ennemis. D'un vers de l'Arioste, Giono fait donc un air de Mozart ou de Rossini.

Quelques pages plus loin – deuxième exemple –, notre héros, entraîné dans une auberge par Anna Clèves, se demande s'il n'est pas tombé dans un piège. Entrent trois « hommes insignifiants »... Et s'ils venaient pour lui régler son compte ? « “Mes vêtements ne sont pas pratiques, se dit Angelo, je ne peux pas emporter mon poignard, et je vais être obligé de me colleter comme un charretier si cette belle dame a décidé de venger le demi-affront que je lui ai fait l'autre nuit” » (IV, 80). Les trois hommes s'en vont dans le fond de la salle où ils ouvrent des boîtes... « Anna continuait à rêver. Alors, un violon, un alto et une flûte commencèrent à jouer le déchirant *andante* d'un *Concerto en ut* de Mozart » (*ibid.*). Ce n'étaient pas des assassins mais des musiciens. Giono projette au XIX^e siècle la savoureuse ambiguïté des boîtes à violon, dont le roman

28 Selon la traduction du comte de Tressan (*Roland furieux. Poème héroïque de l'Arioste* [1780], Paris, Lebègue, t. III, 1822, p. 194-195).

et le cinéma policier feront grand usage... Cet *andante* serait-il celui du concerto pour piano en ut majeur (n° 25, K. 503), qui commence par un air pour flûtes et cordes? C'est ce que pense Pierre Citron, consulté par Henri Godard pour l'édition de la Pléiade (IV, 1232). Je pencherais plutôt pour un souvenir de l'*andante* pour violon et piano en ut majeur K. 315, ou de l'*andante* du concerto pour flûte et harpe K. 299, en ut lui aussi, pièces pour flûte bien connues toutes les deux, fort émouvantes, et faciles à transposer pour un trio comme celui-là. Là encore, toutefois, l'œuvre précise importe moins que l'effet produit – ici, ce coup de théâtre provoqué par la métamorphose des agresseurs potentiels en musiciens sensibles... Ce qui est « déchirant », c'est le romanesque de la situation. Angelo est comblé par l'initiative hautement romantique d'Anna : « Par quelle grâce avez-vous pu trouver les choses essentielles à mon cœur? – C'est que je t'aime, dit-elle, et que je suis bête. Alors on invente tout comme Dieu » (IV, 81). Mozart communique le langage du cœur. Dans le passage précédent, on attendait Mozart et on trouve l'Arioste; ici, on attendait l'épée et on trouve Mozart...

Troisième exemple, dans *Le Hussard sur le toit*. Angelo et Pauline croisent la route d'un homme qui est clarinette solo à l'Opéra de Marseille (IV, 570). Son métier lui permet d'en savoir long sur nos « opéras » intérieurs, ce qui peut être utile en ces temps de choléra : « tout le monde avait en soi-même un bien plus étrange opéra » que la scène et la musique du même nom (IV, 571)... Puis leurs routes se séparent : cet homme suit son chemin. Angelo et Pauline font leur campement au bord d'un vallon, et la jeune femme s'endort. C'est alors qu'Angelo entend une « hulotte » qui se met à chanter :

Puis, elle dit une longue phrase composée. Ce n'était pas une hulotte mais une clarinette qui jouait paisiblement une musique tendre et triste.

« Il n'est pas allé très loin, se dit Angelo. Il a beaucoup parlé avec nous mais il n'a rien dit de ce qu'il voulait vraiment dire et qui était l'essentiel. Comme nous faisons tous. Il attendait d'être seul. »

Les roucoulements un peu ridicules de la clarinette s'exaltaient dans l'emphase des échos, le décor blanc de la forêt, les cérémonies de prologue que les hêtres n'en finissaient plus d'arrondir lentement, en gestes nobles sous la lune.

« Ce sont des danses allemandes de Mozart, dit la jeune femme.

— Je croyais que vous dormiez.

— Je ne dormais pas, je fermais les yeux en paix » (IV, 582).

Mozart, par cette « musique tendre et triste » qui plaisait tant à Stendhal, permet de dire l'essentiel, et d'entendre la paix, dans une heureuse parenthèse bien loin de la maladie. Mais Angelo tarde à reconnaître et l'instrument, et la musique. Pauline en sait plus que lui sur Mozart. La confusion entre le cri de la hulotte et

le roucoulement de la clarinette crée ici un effet moins comique que poétique : Mozart se fond dans la nature, élargit l'espace. Que pourrait être cette musique tendre – sans le relatif « ridicule » de la clarinette ?

♩ (Danse allemande, K. 509)

Il arrive donc que s'écoule un moment avant la *reconnaissance* de Mozart dans la fiction ; et c'est un moyen pour Giono d'entretenir chez son lecteur la curiosité nécessaire à la tension narrative. Le lecteur comprendra-t-il plus vite que le personnage ? Pour identifier une danse allemande à partir de l'impression d'un cri de hulotte, c'était difficile : il n'y a pas beaucoup d'indices, et la révélation est d'ailleurs très rapide... Dans le passage suivant des *Grands Chemins*, quatrième et dernier exemple de cette série, c'est plus facile. Et c'est plus drôle. Car le narrateur des *Grands Chemins* connaît manifestement mieux la mécanique d'un camion que la musique classique ; on en a la confirmation lorsqu'il arrive au château de M. Albert :

Nous montons. On entend de la musique. Un type chante. Ça doit être un gros et gras. Il débite des insinuations en italien. Il dit qu'en Espagne il y en a déjà mille et trois. Mais la musique alors, pardon, c'est quelque chose ! Je n'y entends rien mais elle me fait plaisir. Je pense que c'est la radio (V, 598).

C'est un disque, sur un électrophone... Mozart n'est pas nommé, mais on aura reconnu le *catalogo* chanté par Leporello dans *Don Juan*... Le narrateur est d'ailleurs loin d'être ridicule puisque, même s'il n'« entend » pas les paroles, il dit son « plaisir ». On ne saurait mieux dire que la musique de Mozart, pour Giono, appelle moins une démarche intellectuelle qu'une *émotion* de qualité.

Don Juan dans les Chroniques

Cet extrait nous met sur la voie d'un dernier point, s'agissant de l'usage romanesque de Mozart chez Giono. C'est la forte présence de *Don Juan* dans les *Chroniques*. On a pu s'étonner parfois de voir Giono réaffirmer son goût pour Mozart, modèle d'une musique sereine, autour de 1950, au moment où il se lançait dans l'invention de ces récits complexes et problématiques, riches en monstres, qu'il compose à partir d'*Un roi sans divertissement*. Mais ce serait oublier que Mozart, comme disait Stendhal, est un « barbare romantique », et qu'il va « au bout de toutes les routes²⁹ » avec une curiosité et un renouvellement sans limites. Il n'y a de contradiction entre la passion pour Mozart et l'univers des *Chroniques* que si l'on réduit Mozart à l'incarnation

29 Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, t. I, p. 38 et 49.

de la clarté et de la *mesure* en art. Mais le personnage mozartien de Don Juan est un monstre de *démésure* – de même que *Les Noces* et *Così fan tutte* élèvent les passions à un degré d'incandescence qui dépasse une pauvre psychologie des *caractères*.

264 On rencontre donc *Don Juan* au détour des *Grands Chemins*. On le rencontre aussi dans *Noé*. Il y a certes des images dégradées de Don Juan, des séducteurs au petit pied, ces « Don Juan » de la bourgeoisie marseillaise, anti-romanesques, dont parle le narrateur dans ses conversations intérieures avec Adelina White (III, 726). Mais ils ne font que mieux ressortir, par contraste, les êtres d'exception. Empereur Jules n'est encore à vingt ans qu'un « Don Juan de port marseillais » (III, 756) ; il est cependant voué à la *démésure* et au flamboiement des passions, consacrées par l'incendie de l'opéra de Marseille. Il y assistait en effet à une « représentation du *Don Juan* de Mozart », avec sa bien-aimée, quand le drame arriva : « Empereur Jules et Hortense étaient dans le fond de leur loge, les mains liées, se regardant avec des yeux pleins de larmes, quand la voix du chanteur se cassa tout à coup en une sorte d'exclamation réprobatrice » (III, 758). Ils découvrent trop tard que l'opéra est en feu, et n'ont pas peur, « trop occupés de la merveilleuse découverte qu'ils faisaient l'un de l'autre » : « Le visage d'Hortense n'avait jamais été si rayonnant d'amour, et jamais Empereur Jules n'avait encore eu un tel sentiment de possession totale de la femme qu'il aimait ; en conséquence son visage était extrêmement séduisant » (III, 759). Pour échapper aux flammes ils sautent par la fenêtre, visant une couverture tendue par les pompiers, mais oublient de dénouer leurs mains : dans cette chute, Hortense se tue sur le coup et Empereur Jules perd ses deux jambes.

La tragédie se joue donc sous le signe du *Don Juan* de Mozart, qui est bien plus qu'une circonstance extérieure. Le drame résulte de la passion, de la séduction qu'exerce le personnage, d'un amour aussi brûlant que le feu destructeur. L'opéra de Mozart appelle un romanesque des passions qui est lui-même bien mozartien. Et d'ailleurs, le feu est bien présent sur scène, vers la fin du spectacle, lorsque Don Juan est entraîné par le Commandeur dans les flammes de l'enfer. On peut admettre que certains spectateurs tardent à comprendre que le feu n'est pas seulement sur la scène mais dans la salle – pour peu que l'on imagine Don Juan en train de chanter : « Un feu horrible me saisit », quand le Commandeur lui annonce son châtiment et lui prend la *main*, au milieu des flammes. Le livret précise encore : « Du feu apparaît de divers côtés » ; puis : « Le feu s'accroît, plusieurs furies apparaissent qui s'emparent de Don Juan et disparaissent avec lui dans les profondeurs »...

♪ (*Don Giovanni*, acte II, scène 16, *Pentiti, o scellerato...*)

Voilà la séduction punie, la démesure châtiée – comme pour Empereur Jules, même s’il n’est pas coupable au même titre que Don Juan. Et le récit de l’incendie dans *Noé* mêle la légèreté à l’horreur, en un mélange qui « peut passer pour un curieux opéra-bouffe », comme le dit Giono ailleurs dans *Noé* (III, 621) à propos de la notion de *démesure*, dans une formule qu’il appliquait plus généralement au genre même de la « Chronique ».

Cette relation entre la *référence* mozartienne et la *tonalité* mozartienne de l’œuvre réapparaît dans *Le Moulin de Pologne*. D’abord avec l’épigraphe du chapitre VI : « Préparez tout pour une grande fête » (Da Ponte – Mozart, *Don Juan*) » (V, 740). *Sia preparato tutto a une gran festa* : ce sont les mots par lesquels Don Juan, vers la fin de l’acte I, annonce la fête qu’il donne chez lui pour favoriser ses entreprises. Fête bien ambiguë, puisqu’il s’agit pour Don Juan de séduire Zerline en écartant son fiancé Masetto, et que la réception donnée par Don Juan nous fait assister à l’arrivée des masques vengeurs d’Anna, Elvira et Ottavio... La fête tourne mal pour lui. Même ambiguïté dans *Le Moulin de Pologne* : la fête est celle des réussites de M. Joseph, qui a fait revivre le domaine du Moulin pour Julie, sa femme, la descendante des Coste : Léonce, leur fils, a fait la connaissance de Louise V., et le bonheur culmine lors de la réception donnée au Moulin pour la famille de Louise (V, 745-746). Mais en réalité, M. Joseph se bat en vain, dans son amour pour Julie, contre un rival trop fort pour lui : le Destin des Coste. Il n’est qu’un faible Masetto qui ne fait pas le poids en comparaison de « l’irrésistible don Juan des ténèbres » (V, 742). Julie ne résiste pas à la « séduction de l’enfer » (V, 743). L’amour de M. Joseph pour Julie grandit de se mesurer à ce rival. « J’ai connu des jaloux – écrit le narrateur témoin de cette histoire – qui avaient trouvé *le mouvement perpétuel* de l’amour en apprenant l’existence d’un rival ayant des chances. Ils devenaient des *cancers* de générosité. » (V, 742). « *Mouvement perpétuel* » est en italique dans le texte : Giono aurait pu utiliser l’italien pour aller jusqu’au bout de l’allusion musicale : « *perpetuum mobile* ». Quant au narrateur, il a plutôt tout l’air d’un Leporello effrayé par la menace de mort qui pèse sur les Coste : « Je tremblais à l’idée que quelqu’un allait sûrement sortir des enfers pour mettre de l’ordre dans la maison » (V, 749)... Glissement d’un Don Juan des enfers à un Commandeur justicier, en somme...

Autrement dit, écrire sur Mozart dans un roman, pour Giono, ce n’est pas seulement rappeler ponctuellement telle œuvre, ni suggérer le bonheur et la sérénité : c’est aller puiser chez Mozart les tonalités les plus graves et les thèmes les plus profonds, qui nous parlent de démesure et de mort. C’est aussi montrer ce que sa propre esthétique doit à celle de Mozart, puisque Giono n’écrit pas seulement *sur* Mozart mais *avec* Mozart, *à la manière de* Mozart, avec l’ambition de « faire du Mozart »...

« Faire du Mozart » : tel est en effet en dernière instance l'idéal de Giono. Il le dit à propos du Cycle du Hussard, au moment où ce grand projet romanesque est encore en gestation : « Faire ce que Balzac n'a pas vu qu'il manquait, ce que Stendhal à cherché et ce que Flaubert a cru réussir. Faire du Mozart » (IV, 1137). Comment l'écriture littéraire peut-elle alors se modeler sur la composition musicale ?

Giono est bien conscient de tout ce qui sépare ces deux ordres de création artistique, ces deux *langages*, qui agissent par des moyens très différents sur notre sensibilité. Le musicien, il l'écrit dans *Noé*, peut « faire trotter à la fois tous les instruments de l'orchestre » (III, 641), alors que le romancier est « obligé de raconter à la queue leu leu » (III, 642), on s'en souvient. Le langage articulé de l'écrivain produit du sens ; le langage harmonique du musicien produit des sensations, mais n'articule pas des unités de sens. Comment la musique de Mozart peut-elle donc *agir* sur la création de l'écrivain, et agir par ses vertus propres ?

266

Faire avec Mozart

Le premier constat, c'est que l'écrivain écoute de la musique, et en particulier de la musique de Mozart, quand il écrit, ou du moins avant ou après les moments qu'il consacre à l'écriture. Il y a d'abord cette simple coïncidence, ou concordance. Le romancier invente ses histoires en écoutant du Mozart : en ce sens, il « fait *avec* » Mozart avant de « faire *du* Mozart ». C'est ainsi que, dans *Noé*, le narrateur raconte dans quelles conditions il invente les drames liés à l'univers d'*Un roi sans divertissement*. Il écoute la T.S.F. : « [...] je cherchais un beau concert. J'arrivais très rapidement à ramener de l'étranger un Bach ou un Mozart, un Haendel, un Beethoven » (III, 634-635). La musique accroît l'acuité imaginaire du romancier³⁰, qui invente alors avec plus de précision, plus de liberté. Le personnage de Pierre Mégi, par exemple, qui vient d'apparaître dans cette page de *Noé*, gagne en consistance grâce à « trois coups d'archet de contrebasse qui préparent le seuil aux trompettes » (III, 634). Et pourtant, il n'y a pas là de rapport de cause à conséquence :

La soirée, en se prolongeant, s'agrandissait dans toutes les dimensions. De temps en temps, la musique finissait en geysers de trompettes, trombones, timbales, tambours et écrasements de violons, comme le crissement des crampons de souliers ferrés qui talonnent pour assurer un équilibre sur quelque sommet.

³⁰ Comme l'écrit Andrée Lotey, « il existe un rapport réellement créateur entre la musique et l'imaginaire gionien » (Andrée Lotey, « Des oreilles de dieu », dans *Le Cheval de Troie*, n° 12, « Jean Giono », 1995, p. 33). Et la musique de Mozart en particulier y joue un rôle majeur.

J'entendais une voix [...] qui murmurait à travers un masque de velours : *Koeschel, Amadéous, In C dour* [...], à la suite de quoi la musique recommençait dans d'autres cantons de la tonalité. Je ne veux pas dire que la musique suggérait quoi que ce soit d'autre que la musique. Les éléments dispersés de la diversité des drames naissaient d'une partie de moi-même tout à fait séparée de la partie dans laquelle agissait la musique. C'était un peu comme l'ascension et la plongée du ludion déterminées par la pression du doigt de l'autre côté de la membrane (III, 735).

Deux sphères autonomes, donc, si l'on veut. Mais ce n'est pas un hasard si c'est Mozart le musicien que le romancier écoute alors (référence « Koeschel », en do majeur). La musique de Mozart crée les conditions favorables à l'invention. Mozart aide à créer ; Mozart aide à *exister* – c'est-à-dire à sortir de soi pour créer des vies imaginaires, à sortir de soi pour s'engager dans l'écriture ou par l'écriture, comme on l'a vu à propos de l'effet produit par l'ouverture de *Così fan tutte* en 1939...

Lumière et atmosphère

On peut exprimer cela en parlant de climat, d'atmosphère. Il y a pour Giono une *atmosphère mozartienne* qui n'est pas pour rien, notamment, dans la production des grands romans – *Batailles dans la montagne* à l'époque où il aimait entendre la *Symphonie Jupiter*, *Le Hussard sur le toit* quand il écoutait peut-être davantage les sérénades pour vents ou les ouvertures d'opéras... Pierre Citron parlait d'une « atmosphère baignée de Mozart », commune au *Voyage en calèche* et au Cycle du Hussard (IV, 1119). Il ne s'agit pas seulement des références internes à la fiction, mais de l'*inspiration*, de la part que prend Mozart dans la genèse des œuvres de fiction. On pense à ce que Giono disait dans ses *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche*:

[...] parfois, mes filles se font jouer de la musique en bas, soit des Mozart, des Haendel ou des Bach, et je suis touché par une phrase de *Don Juan* ou par un morceau d'un *Concerto brandebourgeois* et ça me suffit. Cette chose-là donne la coloration d'un personnage, une sorte de lumière : c'est dans cette lumière que ce personnage, brusquement, surgit avec sa forme, et c'est un personnage qui a toute une histoire derrière lui³¹.

La musique donne au personnage sa couleur... On est encore dans l'approximation, certes, comme dans *Noé*. Voire dans la construction par le romancier de sa propre légende. Mais il n'est pas inintéressant de penser

31 Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, op. cit., p. 177-178.

chaque personnage, chez Giono, en rapport avec une tonalité musicale donnée. La forme musicale donne « forme » au personnage. Giono nous fournit lui-même un exemple précis de ce processus à propos de la genèse d'Angelo, personnage né à Marseille quand l'auteur vivait chez ses amis Pelous au bout du boulevard Baille :

La nuit, j'entendais passer les rapides. C'était un sale hiver. Le sifflet des locomotives s'éparpillait dans les bourrasques. Rien de plus héroïque (héroïsme des cors chez Mozart). À moitié endormi et bien au chaud (situation idéale de l'historien), j'écoutai les trains charger au galop du côté d'Aubagne, en brandissant leurs sabres sonores (IV, 1190).

268

Le bruit de train ferait plutôt penser à *Pacific 231* d'Arthur Honegger, s'il n'y avait cette mention des cors de Mozart. L'héroïsme d'Angelo devrait donc quelque chose à l'héroïsme des cors de Mozart. On a déjà remarqué les « appels des cors » de la *Symphonie concertante* pour violon et alto. Giono aime le son du cor, lié sans doute à un usage élémentaire, naïf, presque pré-musical de la musique : le cor de chasse, le cor de postillon... Mozart a composé une sérénade dite « posthorn-serenade », parce qu'il y introduit, brièvement mais non sans effet, la sonorité assez insolite du cor de postillon. On peut y entendre ces « sabres sonores » d'où est née l'image héroïque d'Angelo, certaines nuits, à Marseille...

♪ (Sérénade en ré majeur, dite *Posthorn-Serenade*, K. 320, 2^e trio du 6^e mouvement)

Giono « fait du Mozart », donc, parce qu'il s'inspire de l'atmosphère de ce type de musique, de sa coloration propre, qui crée un climat propice à l'invention romanesque³². Mais cette attention qu'il accorde à tel ou tel instrument particulier permet d'aller plus loin et d'essayer d'être plus précis sur l'analogie entre écriture musicale mozartienne et écriture romanesque.

Instruments et personnages

Giono est en effet très sensible au timbre, à la voix propre de chaque instrument de l'orchestre, et à la façon dont s'enchaînent ou se superposent ces différentes voix. Il trouve chez Mozart cet art très subtil et très profond qui consiste à cultiver le charme de chaque instrument dans sa singularité, et à en

32 La fin du *Bonheur fou*, quant à elle, devrait son rythme aux cadences du Concerto pour flûte et harpe, si l'on en croit une lettre de Giono à Jean Carrière (2 juin 1956) reproduite dans *Sur la musique*, op. cit., n. p.

tirer en même temps les plus beaux effets de composition polyphonique, du duo à l'orchestre symphonique. Giono aime le cor, la trompette (comme pour la sérénade du *Voyage en calèche*), la clarinette (comme pour la danse allemande du *Hussard sur le toit*), la flûte³³, le hautbois, le basson... – les vents donc, plus que les cordes et le piano. Les instruments à vent « parlent » plus spontanément, plus immédiatement, semble-t-il, que les instruments de musique qui requièrent la médiation de la main. Parce qu'ils requièrent le souffle vivant, ils sont plus proches à la fois de la voix humaine et du « chant du monde ». Giono est doué d'une grande intelligence acoustique, d'une grande *sensibilité* instrumentale, dont son art de romancier tire le plus grand profit : il sait « faire trotter » ensemble plusieurs personnages à la manière de plusieurs instruments, et plusieurs intrigues à la manière de plusieurs thèmes. Rappelons-nous les entrées successives des divers instruments dans le début du troisième mouvement de la sérénade *Gran Partita*... Comment ne pas être tenté d'y entendre plusieurs *personnages*, qui se font entendre chacun pour lui-même, avant de s'accorder ?

♩ (Sérénade en si bémol majeur, *Gran Partita*, K. 388, 3^e mouvement, début)

Jean et Brigitte Massin écrivent à propos de cette œuvre : « De ce prodigieux ensemble de treize vents, Mozart joue sans nulle concession à la galanterie concertante : tantôt à l'unisson, tantôt associés dans de multiples combinaisons aussi instables que savoureuses, tantôt solistes, chacun son tour, les instruments ne cessent jamais de chanter en fonction d'un ensemble³⁴. »

Si Giono fait *comme* Mozart, fait *du* Mozart, c'est donc moins par la musique du style, par l'écriture prosodique de la phrase, que par l'architecture instrumentale de ses romans, romans qui jouent avec les personnages comme avec les différentes voix d'un ensemble musical. Il semble illustrer ce principe dans *Noé*, mais en citant un autre compositeur, avec cet éphémère personnage d'Alphonsine qui est tout entier issu des trompettes de Haendel à la fin de *Watermusic* : « Tout le musical vient d'Alphonsine. Alphonsine joue de la flûte et de la trompette dans la tête de tous les Mégi et en jouera pendant l'éternité des siècles » (III, 634). Ce Pierre Mégi, « sans Alphonsine, il serait allé plus loin. Mais les trompettes... quel allegro ! » (III, 634).

Or, bien mieux que Haendel, Mozart fournit le modèle de la construction d'un *dialogue* instrumental proche du travail du romancier. Le concerto, notamment, est la forme par excellence qui met en relation un instrument

33 On peut imiter le son de la flûte en sifflant, et Giono ne s'en privait pas... Le capitaine de *Fragments d'un paradis*, quant à lui, siffle tous les matins « un morceau du *Concerto pour flûte* de Mozart » (III, 1007).

34 Jean et Brigitte Massin, *Wolfgang Amadeus Mozart, op. cit.*, p. 877.

soliste et les autres instruments de l'orchestre. Les voix tantôt alternent, tantôt se rejoignent, luttent ou se répondent. Il ne faut donc pas négliger ici les concertos pour piano, dans lesquels l'instrument principal, selon certains spécialistes de Mozart, joue tantôt le rôle d'un narrateur extérieur, tantôt celui d'un personnage parmi les autres. Dans ses rapports avec les autres instruments, le piano est un « personnage » : « Il est même protagoniste, puisqu'il est assez contrastant pour dialoguer avec l'orchestre, que ce soit dans la lutte ou pour l'entente³⁵. » Mais le piano n'est pas seulement le premier des personnages, il est aussi comme le relais, le porte-parole du « dramaturge », du compositeur-auteur. Il est donc à la fois personnage du chant et source du chant.

270

Giono a beaucoup écouté les œuvres pour piano de Mozart, même s'il en parle moins dans ses œuvres de fiction. Dans une lettre à Jean Carrière³⁶, il passe la commande de onze disques de l'œuvre complète pour piano de Mozart par Walter Gieseking. Dans *Cœurs, passions, caractères*, il prête à l'un de ses personnages, outre une bibliothèque qui ressemble à la sienne, son goût pour l'interprétation de Mozart par Clara Haskil (VI, 563). Il connaissait bien sûr les magnifiques concertos pour piano – comme le 24^e, dont le deuxième mouvement illustre le dialogue entre le piano-personnage, ou piano-narrateur, et ses comparses de l'orchestre...

♩ (Concerto pour piano et orchestre en ut mineur, n° 24, K. 491, 2^e mouvement, début)

Giono aime en effet construire ses romans, à la manière de concertos, autour d'un personnage solitaire, meneur de jeu, aux prises avec une collectivité – Bobi, Langlois ou Angelo... –, en lutte et en dialogue avec l'« orchestre » de la communauté. Il aime aussi, dans les *Chroniques* surtout cette fois, mettre en scène un narrateur soliste au statut ambigu, à la fois engagé dans la partie et hors de l'intrigue, personnage de fiction et relais du romancier : le Narrateur des *Grands Chemins*, celui du *Moulin de Pologne*, celui de *Noé* davantage encore. Autrement dit, il aime expérimenter des dispositifs instrumentaux qui rappellent les possibilités *narratives* du concerto mozartien – en maintenant au cœur de ses fictions des positions *réflexives*, comme en surplomb.

35 Jean-Victor Hocquard, *Mozart, op. cit.*, p. 91-92.

36 Jean Carrière, *Jean Giono. Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 219. Voir aussi le témoignage rapporté dans *Sur la musique* : « [...] nous avons, ma femme et moi, voyagé à travers toute l'œuvre pianistique de Mozart grâce aux disques de Gieseking » (*op. cit.*, n. p.).

Cette analogie entre instrument et personnage se justifie non seulement par le processus de genèse mais aussi par des raisons structurelles. On a vu que Giono attribuait à la musique de Mozart le pouvoir de donner « forme » à ses personnages. Ce sont ces formes-personnages qui donnent au roman sa structure, elle-même mozartienne. Intervient alors une autre donnée, celle de la durée, du rythme, du *tempo*. Pierre Citron avait déjà remarqué que *Le Chant du monde* obéissait à une composition musicale : au *moderato* de l'automne succèdent l'*adagio* de l'hiver et l'*allegro* du printemps³⁷. Il repère plus nettement encore « la structure du concerto » dans *Le Hussard sur le toit* : « Deux mouvements rapides opposés à un *adagio* central³⁸ ». Le même principe est à l'œuvre, notamment, dans *Le Moulin de Pologne*, où l'action se ralentit, s'étire au centre du roman, en un mouvement lent qui contraste avec les *sommaires* du début (les Coste avant Julie) et de la fin (le dernier Coste après Julie). Et Christian Augère avait identifié cette structure, de façon très précise, dans *Angelo*. Si l'on rencontre « le déchirant andante d'un *Concerto en ut* de Mozart » au cœur du roman (IV, 80), c'est que l'on est précisément alors dans l'andante central du roman, tout entier construit à la manière d'un concerto. Comme le montre parfaitement Christian Augère, « par ses trois mouvements, leurs tempos respectifs et leurs liaisons thématiques, la structure d'*Angelo* reproduit celle d'un concerto³⁹ ». Elle annonce ainsi celle du *Hussard sur le toit*.

Giono est bien conscient de ces variations de *tempo* nécessaires, aussi, à la composition des bons romans. Il n'est pas mécontent que Gide apprécie dans *Que ma joie demeure* « la composition musicale avec les ralentissements et les largos », comme il l'écrit dans son *Journal* en 1935 (VIII, 36). « Faire du Mozart », c'est donc *composer* à la manière de Mozart⁴⁰. Dans le *Journal* toujours, il évoque l'« [o]rchestration de tout cet allégo du début » à propos de *Batailles dans la montagne* (VIII, 110), et la « description *symphonique* » de la mort de Marceau dans *Deux cavaliers de l'orage* (VIII, 301). Le modèle de la symphonie est souvent mentionné dans les années trente : il renvoie à Beethoven autant qu'à Mozart. Le modèle de l'opéra est privilégié autour de 1950, et il est plus exclusivement mozartien. Giono dit à Jean Carrière avoir conçu le début du *Hussard* comme une « ouverture à l'italienne, avec beaucoup de bruit à l'orchestre⁴¹ ». Julien Gracq, dans *En lisant en écrivant*, égratigne gentiment

37 Pierre Citron, Notice du *Chant du monde*, II, 1278.

38 Pierre Citron, Notice du *Hussard sur le toit*, IV, 1331.

39 Christian Augère, « *Angelo*, concerto », *Bull.* 26, p. 42.

40 « La musique m'aide à composer ; entendez bien que je n'écoute pas pour composer ; mais l'architecture musicale inconsciemment me propose des architectures littéraires » (*Sur la musique*, *op. cit.*, n. p.).

41 Jean Carrière, *Jean Giono. Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 110.

ce type d'ouverture romanesque, « en cosmique majeur », dont les promesses ne sont pas tenues par une suite qu'il juge plus terne : « *Le Hussard sur le toit*, de Jean Giono, n'échappe pas tout à fait à ce risque, après une ouverture qui lâche d'un coup tous les cuivres⁴² ». Les *finales* de Giono ont moins d'ampleur, moins de volume que les ouvertures...

Et si ce déséquilibre, voulu, venait aussi de Mozart? On a parfois remarqué qu'il manquait un « dénouement » aux concertos de Mozart, la lutte entre le soliste et l'orchestre trouvant « tout naturellement son issue par la résorption dans le silence », et non par une « victoire triomphale⁴³ ». Les *Chroniques* de Giono connaissent ce type de conclusion incertaine, pas franchement « conclusive » : Langlois emporte son secret dans sa mort, devant un chœur de villageois incapable de tirer la moindre *conclusion* de l'histoire ; le narrateur du *Moulin de Pologne* retourne à ses géraniums, déçu de ne pas avoir assisté à la fin explosive des Coste⁴⁴ ; celui des *Grands Chemins* reprend la route sans *épiloguer* sur la mort de l'Artiste, exécuté par ses soins... Il y a là une forme de fin musicale plus assourdie que glorieuse, assez mozartienne sans doute, par laquelle l'histoire trouve son terme par une « résorption dans le silence ». Giono disait à Jean Carrière qu'il aimait « la construction du concerto » en raison des problèmes que posent « les entrées [et] les sorties du concertiste », analogues aux « problèmes d'entrée et de sortie du drame » qui se posent au romancier⁴⁵ : notre romancier s'intéresse, de son propre aveu, à « ceux qui construisent », et Mozart est évidemment au premier rang de ceux-là...

Revenons à l'opéra pour finir. L'idée d'un dialogue entre instruments-personnages, d'une analogie entre la combinaison des différents timbres instrumentaux et la combinaison des différents caractères qui font l'intrigue d'un roman, cette idée est naturellement confirmée par l'articulation des différentes voix lyriques : alternance entre *arias* et récitatifs, alternance entre airs de solistes, duos, trios... et davantage, superposition de paroles différentes sur un même air... Musicalement, la *composition* ainsi construite ne peut que séduire et inspirer Giono. Or ce n'est pas seulement affaire de musique. Les opéras de Mozart ne peuvent qu'inspirer Giono aussi et surtout parce que sont ainsi mises en musique des histoires de masques, de ruses, de mensonges et de tromperies, notamment dans *Don Juan* et *Così fan tutte*, ses deux opéras préférés. Ce qui entre en conflit, ce n'est donc pas seulement tel personnage contre tel autre ;

42 Julien Gracq, *En lisant en écrivant* [1981], dans *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1995, p. 309.

43 Jean-Victor Hocquard, *Mozart, op. cit.*, p. 92.

44 Sur la fin du *Moulin de Pologne*, voir plus loin le chapitre 24, « “Voilà la fin” (*Le Moulin de Pologne*) », p. 429 sq.

45 Jean Carrière, *Jean Giono. Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 109.

mais, chez un même personnage, l'apparence et la vérité, la parole et la pensée ; ou encore, la musique et la pensée. En ce sens, pour le Giono des *Chroniques*, lecteur de Machiavel, Mozart n'incarne pas un pôle opposé, qui serait celui du romanesque pur, de la transparence du cœur. Mozart est *aussi* la continuation de Machiavel par d'autres moyens – un Machiavel musicien.

Rappelons-nous ce suave trio de *Così fan tutte* : « Soave sia il vento... ». Croirait-on qu'Alfonso, qui unit ainsi sa voix à celles des deux jeunes filles, Dorabella et Fiodiligi, est en train d'ourdir ses plans destinés à montrer l'inconstance de leurs cœurs ? Rien de suave dans ses intentions... Et pourtant, quelle poésie !

♪ (*Così fan tutte*, acte I, scène 7, *terzettino* : *Soave sia il vento*)

Autrement dit, le Mozart de Giono est un Mozart multiple, et complexe. Autant celui qui a su faire chanter le cor, la flûte ou la trompette pour eux-mêmes que le compositeur des symphonies les plus riches et des opéras les plus ambitieux. Autant le mélodiste de la lumière et de l'enthousiasme que celui de l'ombre et de la mélancolie. Autant le Mozart de l'équilibre et de la joie que celui de l'inquiétude et de l'étrangeté. Un double peut-être, que Giono a pour une part réinventé à son image, et dont il a eu besoin pour s'affirmer, pour créer et pour se renouveler, pour approfondir et diversifier ses propres ressources – percevant la musique comme un constant défi lancé à l'écriture.

Sans doute Giono s'est-il tourné vers un Mozart plus euphorique dans les années trente, plus mélancolique après 1945. Mais parce que Mozart s'accorde à ses propres mutations, il a constamment répondu à sa quête du bonheur. C'est pourquoi l'on peut finir sur des notes d'accord sans nuage.

Ici s'achève le Mozart de Giono – tel que je l'entends⁴⁶.

Ici s'achèvent *Les Noces... de Figaro*.

♪ (*Les Noces de Figaro*, finale)

46 Cette étude a bénéficié de l'éclairage musicologique de Jean-Pierre Bartoli et de Nicolas Meeüs sur *Don Giovanni*, d'échanges avec Laurent Fourcaut sur *Le Voyage en calèche*, du point de vue d'interprète de Tristan Labouret (altiste) et de Frédéric Lagarde (pianiste) sur telle ou telle œuvre précise de Mozart, enfin de l'aide et de la confiance de Jacques Mény, maître d'œuvre des *Rencontres Giono* 2012, consacrées à « Giono et la musique », à l'occasion desquelles une première version de ce texte a pu être présentée. Qu'ils soient tous remerciés ici.

LA MÉMOIRE CONTRE L'HISTOIRE
DANS LES *CHRONIQUES ROMANESQUES*

Giono invente son genre de la « chronique » en 1946, on le sait, avec *Un roi sans divertissement*. La préface au volume des *Chroniques romanesques* rassemblées en 1962 soulignera l'importance que ces récits accordent au temps, au *chronos*, justifiant ainsi le choix de cette dénomination : « Il s'agissait pour moi de composer les chroniques, ou la chronique, c'est-à-dire tout le passé d'anecdotes et de souvenirs de ce "Sud imaginaire" dont j'avais, par mes romans précédents, composé la géographie et les caractères » (III, 1277). À l'origine et au cœur de ses *Chroniques*, Giono nous incite donc à voir un intérêt nouveau pour le passé, pour le temps, pour la *mémoire*. Serait-ce prendre acte, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, des traces d'une *histoire* dont il a éprouvé personnellement les effets ? La rupture de la guerre et les bouleversements de l'actualité pourraient certes expliquer que la *géographie* laisse place désormais à l'*histoire* au premier plan de ses fictions narratives. Mais en réalité le « passé de souvenirs » qu'explorent les *Chroniques* est l'antithèse du passé historique. La mémoire à l'œuvre, telle qu'elle est représentée comme moteur du récit dans les *Chroniques*, s'affirme et se déploie *contre* l'histoire. Le chroniqueur, c'est-à-dire l'instance narrative de la chronique, dans la manière dont il fait mémoire du passé, est le contraire de l'historien. J'essaierai de le montrer ici à propos de quatre *Chroniques* – *Un roi sans divertissement*, *Noé*, *Les Âmes fortes* et *Le Moulin de Pologne* –, en laissant donc de côté *Les Grands Chemins*, dont le récit au présent pose des problèmes spécifiques¹.

Les *Chroniques* développeraient donc des récits paradoxalement *anachroniques*². C'est ce que je commencerai par examiner, avant de m'interroger sur les rapports que l'on peut observer entre l'œuvre mémorielle des différents chroniqueurs et leurs âges respectifs. Car la mémoire organique du chroniqueur n'est pas affectée par l'épreuve du temps de la même façon que la méthode impersonnelle de l'historien : elle met en jeu une manière de vivre et de vieillir. Et c'est à la lumière de cette dialectique de la mémoire et de l'histoire que je reviendrai enfin sur la question de l'innovation narrative dans les *Chroniques romanesques*. En effet,

1 Voir mon ouvrage consacré à ce roman : « *Les Grands Chemins* » de Giono ou les détours du temps, Paris, Belin, 2000.

2 Le mot peut aussi s'appliquer aux chroniques journalistiques : voir le chapitre 16, « Chroniques anachroniques : Giono chroniqueur de presse », p. 313 sq.

parce qu'ils rompent avec l'histoire en tant que reconstruction logique des faits passés, les livres de mémoire que sont les *Chroniques romanesques* ne peuvent que rompre aussi avec une certaine logique du récit. La négation de l'histoire au profit de la mémoire suscite de nouvelles manières de raconter des histoires.

RÉCITS ANACHRONIQUES

276

Pierre Citron le disait déjà : « Dans ses œuvres, Giono est un de nos champions de l'anachronisme³. » C'est ce qui autorise à lui appliquer l'épithète insolite qu'il emploie dans son *Journal de l'Occupation* : « Ahistorique » (VIII, 435). « Ahistorique » pour Giono, en pleine guerre, ce petit orage au bruit paisible qui « rassure » ; « Ahistoriques », les rythmes de la nature et la vraie vie de l'individu, hors des tumultes de l'histoire. Dans ses premiers romans, à de rares exceptions près, Giono ignorait ou occultait l'histoire, qu'il associait à son expérience douloureuse de la guerre. À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, il n'est plus question de l'ignorer. Mais il importe de réagir à son absurdité et à sa monstruosité, en rejetant la logique trompeuse des philosophies de l'histoire et en subvertissant les codes du savoir historique. « Ahistorique » prend alors un nouveau sens : à la différence des romans d'avant-guerre, les *Chroniques* évoquent bien des repères chronologiques, des événements historiquement situés et des sources documentaires ; mais c'est pour en faire un usage désinvolte ou ironique, brouillé ou lacunaire.

Rappelez-vous : l'action d'*Un roi* commence en « 43 (1800 évidemment) » (III, 458). Le retour de Langlois date de 46 si l'on en croit le narrateur (III, 504). Même si les années ne sont plus mentionnées après cette page, il est aisé de situer en 47 la visite chez la brodeuse et la fête chez M^{me} Tim, donc en 48 les derniers mois et la mort de Langlois. 1848 : l'année de la révolution de février, qui mit fin au règne de Louis-Philippe et qui eut un retentissement considérable jusque dans les provinces les plus reculées. La chronique ne dit rien de l'événement historique majeur de l'époque. C'est la chute du roi sans divertissement, Langlois, qui intéresse le chroniqueur (question de mémoire), non celle du roi au pouvoir (question d'histoire). S'il arrive que soient mentionnés ailleurs dans le roman des savoirs historiques, le contexte et la formulation ne tournent guère à l'avantage de cette discipline. Langlois dit ainsi à Saucisse, quand il choisit de rester discret sur les intentions qui dictent son projet de mariage : « Tu aurais peut-être voulu que je te raconte l'histoire de France de Vercingétorix à nos jours » (III, 588). Mais bien sûr « [i]l ne s'agit pas de l'histoire de France »,

3 Pierre Citron, « Sur le Giono a-historique », dans *Actes du Colloque de Pavie (1996)*, *Il Confronto Letterario*, Supplément n° 26, Fasano, Schena Editore, p. 11.

Saucisse l'a bien compris. L'exhaustivité du récit historique, même sous cette forme de cliché, fournit le modèle d'un savoir positif qui ne peut que manquer la vérité de l'être. Saucisse consent au contraire à « n'en rien déduire » (III, 589), selon le vœu de Langlois, c'est-à-dire à respecter son secret, de même qu'après sa mort elle préserve sa mémoire par *les* histoires fragmentaires qu'elle livre de sa vie.

En matière de chronologie, le romancier pourrait reprendre à son compte la « bêtise » qu'il prête à Firmin dans *Les Âmes fortes* : « Moi je suis beaucoup plus à mon aise dans les choses qui sont trop bêtes pour être datées. Le train-train quotidien si tu préfères » (V, 393). Alors que la veillée funèbre, dans ce roman, peut être située au moment de la rédaction, en 1949, par les indications qui sont données sur l'âge de Thérèse, on ne sait pratiquement rien de la guerre la plus récente. Les dates données, fort rares, remontent loin dans le passé : étapes de la vie de Thérèse (« en 82 » [V, 247]) ou de son interlocutrice (« en 27 » [V, 266]) ; moments politiques qui ont vu les Numance s'engager dans l'action (« 51 » et « 70 » [V, 312-313]), mais qui comptent surtout dans l'histoire privée du couple : « Il n'avait jamais rien fait d'autre que tout faire pour elle. Même la barricade de 51. Il se moquait bien de Badinguet ! » (V, 338). La « guerre finie » (V, 312), c'est celle de 70, près de quatre-vingts ans avant le moment de la narration. Et si cette guerre a fourni aux Numance l'occasion d'agir, ce n'est que pour « quelques petits actes d'héroïsme bien idiots et bien inutiles » (V, 312). La chronique se moque ici de Badinguet, autant que la précédente de Louis-Philippe. L'essentiel est ailleurs, dans l'investigation du passé intime par la mémoire personnelle : « Rappelez-vous ! », telle est l'injonction qu'adresse à Thérèse sa co-narratrice (V, 259).

Le narrateur de *Noé* n'est pas plus à l'aise avec les dates. La flotte russe est-elle venue à Toulon en 1902-1903 ? Giono se trompe, et le lecteur s'y perd, mais c'est la démarche même de l'enquête historique qui est alors parodiée : « Il suffirait de savoir à quelle date a eu lieu en France le premier emprunt russe [...]. C'est peut-être plus ancien que 1902-1903. Il me semble que l'emprunt de la *Banque pour la Noblesse* date de 1889. Enfin, de toute façon [...], ce n'est pas sous Louis-Philippe » (III, 656). La mémoire subjective justifie les libertés prises avec la réalité historique : « Mon père m'a souvent parlé (quand j'avais sept ou huit ans – et ça, c'est bien 1902-1903) de l'amiral Avellane. Ce nom d'amande lui plaisait [...] » (*ibid.*). L'histoire des domaines marseillais transmise par la « Mémé » permet par ailleurs au narrateur de reconstituer ce qui se passait à Marseille « vers 1895 » (III, 744) : repère moins historique que mémoriel là encore ; moment *originel* s'il en fut, puisque 1895 est l'année de naissance de Giono.

Ce n'est donc pas sans ironie que ce même narrateur revendique ailleurs un « rôle d'historiographe » attentif à la vérité des faits (III, 755). La qualité

d'historiographe était en fait mise à distance dès l'épigraphe : « Alors, les historiographes ont dit : / [...] Dieu a dû l'aider de quelque manigance » (III, 609). Or la figure de l'historiographe soucieux d'exactitude et d'exhaustivité, dans *Noé*, ce n'est pas le chroniqueur qui l'incarne, mais le *Saint-Jérôme*, ce maître des cadastres qui écrit une « monographie historique » du canton (III, 693), qui transporte les « documents » par charretons entiers et qui accumule les « fiches » sur les habitants du lieu : « Il a des fiches par bourgs, par villages, par hameaux, par fermes, par familles [...] ; ces fiches sont constamment tenues à jour et constamment consultées, constamment remises en mémoire. Mémoire excellente, sans un trou » (III, 691). Mais de quelle « mémoire » s'agit-il alors ? Cette mémoire totalisante, déclinée en fiches, qui réduit les êtres à l'inventaire de faits attestés, n'a rien de commun avec la mémoire partielle et personnelle de la Mémé ni avec les souvenirs où le narrateur alimente son imagination.

278

La mémoire « sans un trou », c'est pour Giono l'idéal de l'historien, bien loin de la mémoire vivante du chroniqueur, mémoire organique et déformante, « ahistorique » et anachronique. Giono se méfie du savoir purement informatif et de la passion documentaire malade qui tournent au « *choléra morbus du renseignement* », comme il le dit à propos de Dos Passos⁴. Le narrateur du *Moulin de Pologne* ressemble au Saint-Jérôme de *Noé* par sa connaissance des cadastres et des dossiers, mais il se distingue de lui par bien d'autres qualités, celles qui l'autorisent précisément à raconter comme chroniqueur l'histoire des Coste : j'y reviendrai. L'historien type, c'est bien plutôt Sazerat, consulté dans les premières pages d'*Un roi* : « J'ai demandé à mon ami Sazerat, de Prébois. Il a écrit quatre ou cinq opuscules d'histoire régionale sur ce coin de Trièves » (III, 457). Mais parmi ses « quantités de documents », rien sur M. V. ; « Sazerat cependant connaît l'histoire. » Et le narrateur le soupçonne de ne pas tout dire : « “Bien sûr que si, dit-il, qu'est-ce que tu veux que je cache ?” Évidemment, c'est un historien ; il ne cache rien, il interprète » (III, 458). L'historien ne « cache » rien, de fait : il se veut et se croit exhaustif. Mais le savoir documentaire reste au dehors de l'événement : il ne peut en restituer la mémoire sensible : « Ce qui est arrivé est plus beau, je crois » (*ibid.*).

L'ÂGE DU CHRONIQUEUR

À la différence de l'historien, le chroniqueur dit « je ». La mémoire vivante renvoie à un « je me souviens ». Pour préciser l'opposition entre histoire et mémoire, il faut alors faire appel moins aux dates de la chronologie qu'aux

4 *Journal inédit* de 1946, Rev. 1, p. 52.

âges de la vie. Le narrateur de *Noé* se fie aux explications de la « vieille » Mémé parce qu'il y trouve « le romanesque de la vérité » (III, 727), plus beau que la vérité factuelle. Le grand âge garantit la saveur de la mémoire, non un savoir d'historien : « Ici, vieille signifie expérimentée ». Le narrateur vieillissant du *Moulin de Pologne* déroule pareillement l'histoire des Coste « avec le recul de l'âge et de l'expérience » (V, 687), sur le modèle du récit qu'il en avait fait à M. Joseph à la demande de ce dernier : « [...] ce que *vous* savez ; moins les faits que ce qu'ils vous ont appris à vous-même » (V, 724). La Thérèse des *Âmes fortes* a quatre-vingt-neuf ans quand elle raconte ; et il arrive que la différence d'âge avec l'autre narratrice entre en jeu dans la rivalité narrative, par exemple quand Thérèse se laisse interrompre : « Tu me rends service. À mon âge!... / – Qu'est-ce que ça veut dire : “À ton âge?” / – J'ai vingt ans de plus que toi, tu as dit ? Attends vingt ans, tu verras » (V, 265). Quelle que soit la voix narrative dans *Les Âmes fortes*, c'est toujours la vieillesse qui parle. C'est que le *chroniqueur* entre en action à l'âge où l'*historien* prend sa retraite. Même si le narrateur primaire d'*Un roi* a toutes les apparences du Giono quinquagénaire de 1945, il ne peut devenir chroniqueur qu'en relayant les témoignages de Saucisse, proférés par « sa vieille bouche de quatre-vingts ans » (III, 567), et transmis eux-mêmes par le biais du récit des villageois âgés : « J'ai eu de longs échos de ce Langlois par la suite. À une certaine époque, il y a plus de trente ans, le banc de pierre, sous les tilleuls, était plein de vieillards qui savaient vieillir. Voilà ce qu'ils me dirent, tantôt l'un, tantôt l'autre » (III, 504).

Des « vieillards qui savaient vieillir » : qu'est-ce à dire ? On peut comprendre ce lien que Giono établit entre l'âge, la mémoire et la chronique, contre l'histoire, à la lumière des réflexions que Péguy développait dans *Clio*, œuvre posthume qui connut une large diffusion dans l'entre-deux-guerres et dont Giono ne pouvait ignorer les thèses, devenues presque des lieux communs. Alors que l'histoire, prisonnière selon Péguy des fiches et documents qu'elle accumule, « consiste essentiellement à *passer au long* de l'événement », donc à le manquer, la mémoire consiste, « étant dedans l'événement, avant tout à n'en pas sortir, à y rester, et à le remonter en dedans⁵ ». Or cette compétence mémorielle, c'est celle du chroniqueur. La mémoire serait un travail de « vieillissement », mais dont seraient incapables la plupart des vieillards, tentés de rester au dehors de l'événement pour fuir la réalité du temps : « Le vieillard [...] ne sait pas ce que c'est que vieillir⁶. »

5 Charles Péguy, *Clio. Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*, dans *Œuvres en prose complètes*, éd. cit., t. III, p. 1177.

6 *Ibid.*, p. 1191.

Voilà pourquoi il importe que la fonction de relais narratif, dans *Un roi*, soit assurée non par des historiens comme Sazerat mais par des « vieillards qui savaient vieillir » (III, 504), c'est-à-dire capables de convoquer l'épaisseur humaine de la mémoire, laquelle « s'enfonce et plonge et sonde dans l'événement⁷ ». « Le génie mémorialiste », écrit Péguy, « consiste [...] à savoir vieillir [...] pour ne pas devenir historien⁸ ». Travail plus difficile que le savoir historique, car il est douloureux d'affronter la vérité du temps et de l'être : « Descendre en soi-même, c'est la plus grande terreur de l'homme⁹. » C'est ainsi que le chroniqueur d'*Un roi*, instruit par les vieillards, parvient à plonger, à s'enfoncer *dans* l'événement passé : « [...] j'ai tellement dû interroger et m'y mettre pour avoir un peu du fin mot que j'ai fini par faire partie de la chose [...] » (III, 471). Et c'est ainsi que le narrateur du *Moulin de Pologne* revit longtemps après les événements du Bal : « Je peux, même après tant d'années, reconstituer tous les gestes de Julie. Ils sont gravés à jamais dans ma mémoire » (V, 709-710). Il faut *savoir vieillir* pour participer ainsi à la scène remémorée.

L'adulte d'âge mûr, celui que Péguy appelle « l'homme de quarante ans », serait-il moins apte à faire œuvre de mémoire et à assumer directement la chronique du temps passé ? Pas vraiment : « L'homme de quarante ans est chroniqueur et mémorialiste comme l'homme de vingt ans est poète¹⁰. » Parce qu'il sait ce que c'est que vieillir, au sortir de la jeunesse, l'homme de quarante ans est plus naturellement porté au travail de la mémoire que le vieillard, qui pourrait être tenté de mettre le passé à distance en se faisant historien. Mais la conscience douloureuse du temps, chez l'homme de quarante ans qui voit qu'il a perdu sa jeunesse et qui sait que nul ne peut être heureux, crée en lui une « affreuse mélancolie », laquelle peut conduire au silence, empêchant la mémoire de se convertir en chronique. On peut ainsi considérer que Langlois, même s'il a dépassé la quarantaine, est exemplaire de cette conscience douloureuse du temps qui survient pour Péguy vers le milieu de la vie. Langlois ne *se* raconte pas : c'est à d'autres chroniqueurs de chercher à entrer et à remonter « dans » les événements qui conduisent à sa mort. Le narrateur de *Noé*, en revanche, parvient à dire, et plus d'une fois : « Je me souviens. » (III, 655, 683, 719, 770, etc.). Il sait vieillir et il sait *se* dire, bien mieux que les narrateurs d'*Un roi* et des *Grands Chemins*, fort discrets sur eux-mêmes. Figure de l'artiste, il est mémorialiste *et* chroniqueur au sens de Péguy, peut-être parce qu'il commence par la « formule d'exorcisme » (III, 611) qui consiste à conjurer, dans la mise à mort du Langlois de la fiction, la tentation du silence propre au mélancolique.

7 *Ibid.*, p. 1177.

8 *Ibid.*, p. 1193.

9 *Ibid.*, p. 1190.

10 *Ibid.*, p. 1192.

Péguy connaissait un autre Langlois : le chartiste Charles-Victor Langlois, une de ses bêtes noires, représentant de l'histoire scientifique qui a la manie du détail ; il le prend pour cible notamment dans la section de *L'Argent* intitulée « Langlois tel qu'on le parle » et le cite souvent dans *Clio*. Mais « je n'en déduis rien », comme dirait Saucisse, pas plus que de cet autre titre de Péguy : *De Jean Coste*. Ce sont des noms courants... Il reste que la critique de la méthode historique qu'incarne ce Langlois-là me paraît éclairante sur un autre point. Le refus de l'histoire est aussi chez Péguy, comme chez Giono, le refus d'un certain modèle narratif, qui épouse horizontalement la ligne chronologique des faits.

Alors que la mémoire pour Péguy est « verticale¹¹ », traversant l'épaisseur du passé, l'histoire est horizontale, « longitudinale¹² », condamnée à rester à la surface des événements. C'est ainsi que le vieillard qui ne sait pas vieillir, et qui donne simplement des « renseignements » sur sa jeunesse, se fait « historien » : « Il ne vous donne pas *des nouvelles* de son jeune temps ; il vous en fait un récit¹³. » Ou encore : « [...] il n'est plus qu'historien, [...] il vous récite un morceau d'histoire de France¹⁴ ». Raconter « l'histoire de France » : l'expression est tout aussi péjorative chez Giono, on l'a vu. « À une remémoration organique », ce vieillard « historien » préfère « un retracé historique¹⁵ ». Parler en historien, c'est « témoigner », ce qui revient à trahir la vérité de la mémoire au nom de la prétendue vérité de l'histoire : « Vous veniez vers un homme. Vous ne trouvez pas même un auteur. Vous trouvez un témoin¹⁶. » Giono se méfie autant que Péguy du *témoignage* historique, dont les vertus sont célébrées vers 1950 par les chantres marxistes ou sartriens de l'engagement, comme elles l'étaient par les porte-parole de l'histoire positiviste vers 1900 : « On n'est pas le témoin de son temps, on n'est que le témoin de soi-même (ce qui est déjà très joli) », écrit-il ainsi dans la préface de 1962 (III, 1277).

Aux historiens, Péguy oppose « la pure lignée de nos anciens chroniqueurs¹⁷ ». Le grand mérite de Michelet, pour lui, est de ne pas avoir été seulement historien mais « mémorialiste et chroniqueur¹⁸ ». De même, le grand mérite de Froissart dans ses *Chroniques*, pour Giono, est d'être « plus près du roman d'Arthur que de Commines » : « C'est moins un historien qu'un metteur en scène¹⁹. »

11 *Ibid.*, p. 1177.

12 *Ibid.*, p. 1182.

13 *Ibid.*, p. 1187.

14 *Ibid.*, p. 1188.

15 *Ibid.*, p. 1191.

16 *Ibid.*, p. 1187.

17 *Ibid.*, p. 1194.

18 *Ibid.*, p. 1182.

19 Notice sur Froissart pour le *Tableau de la littérature française*, t. II, Paris, Gallimard, 1962, dans *Cahiers Giono*, n° 4, *De Homère à Machiavel*, Paris, Gallimard, 1986, p. 117.

Les *Chroniques romanesques* s'inspirent de ce modèle générique : l'imagination et la dramatisation y ont toute leur place. Parce que la mémoire est « sensitive » et qu'elle est intimement liée à l'imagination²⁰, il n'est pas étonnant qu'elle tende à esthétiser le passé : « Ce qui est arrivé est plus beau » (III, 458), « [p]arlons en peintre » (III, 480), dit le narrateur d'*Un roi*. C'est la condition d'une plongée « verticale » au dedans de l'événement.

282

L'accident historique du train de Versailles, dans *Le Moulin de Pologne*, est vite transfiguré par la mémoire collective : on a pu « brod[er] » (V, 670), *embellir* l'horreur – si l'on ose dire – pour l'intégrer à la légende du destin des Coste (V, 683) : c'est encore faire œuvre de mémoire, fût-ce pour bâtir un mythe mortifère. Ce processus mémoriel relatif à un événement précis est révélateur, dans *Le Moulin de Pologne*, de l'ensemble de l'entreprise narrative, quoi qu'en dise le vieux narrateur quand il feint d'être historien : « [...] je ne pose pas à l'artiste. [...] Je me borne à dire ce que je sais de source certaine et le plus simplement du monde » (V, 664). On sait en fait qu'il n'était pas le dernier, dans sa jeunesse, à raconter à la pauvre Julie l'histoire de sa famille « avec beaucoup d'embellissements » (V, 683). Ce qui est arrivé aux Coste selon lui est manifestement « plus beau » que ce qu'en disent les historiens. Il n'est pas un historien mais un metteur en scène, tout comme la narratrice des *Âmes fortes* qui, dans son récit de la vie de Thérèse, entend se réserver « le plus beau » pour la fin : « [...] tu le sais : moi je n'ai pas dit le plus beau » (V, 439).

Avec ses propres *Chroniques*, et avec les possibilités propres de la fiction par lesquelles, bien sûr, il diffère de Péguy, Giono entend ainsi inventer une poétique de la mémoire qui transcende les lois habituelles du *récit* – en tant que « retracé historique », énoncé linéaire des événements, « témoignage » de surface. La préface de 1962 reviendra sur les « formes nouvelles du récit » (III, 1278) qu'entraîne ce choix. Ces options narratives sont bien connues, mais gagnent à être reconsidérées à la lumière de cette contestation du « récit historique » au nom d'une logique « verticale » de la remémoration. C'est d'abord le choix du récit à la première personne, qui permet de construire des figures de chroniqueurs personnellement engagés dans la relation du passé, donc de représenter une ou plusieurs *mémoires en action*, jusque dans leurs lacunes (*Un roi*), leurs inventions (*Noë*), leurs distorsions (*Le Moulin*) et leurs contradictions (*Les Âmes fortes*). C'est aussi le choix d'une écriture de l'anecdote, de la digression, des « bâtons rompus²¹ », de la parenthèse²², qui se soustrait

20 Comme le montrent par exemple Jean-Yves et Marc Tadié dans *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1999, p. 300.

21 Sur cette notion bien gionienne, voir plus loin notre Épilogue : « La méthode des “bâtons rompus” », p. 453 sq.

22 Voir plus loin le chapitre 18, « Entre parenthèses », p. 337 sq.

aux impératifs de la ligne narrative pour mieux dire les dérives imprévisibles du processus mémoriel : les « je me souviens » de *Noé*, les « j'ouvre une parenthèse » des *Âmes fortes*, introduisent à tout moment des coupes verticales qui généralisent à tous les niveaux du texte cette structure en « plis » narratifs que Robert Ricatte avait parfaitement mise au jour²³.

C'est encore le choix d'un traitement du temps qui perturbe l'ordre chronologique bien sûr, mais aussi, plus original, d'un traitement des lieux qui brouille la frontière entre homodiégèse et hétérodiégèse, en jetant des passerelles entre le moment du chroniqueur et le moment de l'histoire remémorée : le hêtre d'*Un roi* est toujours là, « juste au virage, dans l'épingle à cheveux » (III, 455), prêt à resservir ; les platanes dépassent toujours, aujourd'hui comme hier, les murs de clôture de l'impasse des Rogations où logeait jadis M. Joseph ; et si le jardin de Clostre a dégénéré en broussaille, on peut toujours dans *Les Âmes fortes* réveiller la mémoire des lieux pour remonter le cours du temps : « Tu vois l'église ? Un gros tilleul. Tu en as parlé tout à l'heure de ce gros tilleul. Tu dois le voir comme si tu y étais. [...] Et veux-tu que je te dise comment c'est maintenant ? [...] Maintenant, Thérèse, remontons un peu, tu veux bien ? Remontons seulement jusqu'à la période un an ou deux après mon mariage à moi » (V, 295). Voilà comment le discours de la chronique, a-narratif comme Giono dit « ahistorique », met en marche le dévoilement d'un passé dont il n'entend pas *faire l'histoire*.

*

Deux remarques pour clore ce chapitre, ou deux aveux. D'abord pour reconnaître que Giono se réfère fort peu à Péguy, et que la filiation explicite paraît donc ténue. Il le cite dans son *Journal* de 1944 (VIII, 415), l'année où Romain Rolland publie son importante biographie de Péguy. Mais les indices restent minces²⁴. J'y vois deux raisons : d'une part, le peu de sympathie que Giono éprouve logiquement pour un auteur considéré surtout, à tort ou à raison, comme à la fois chrétien et patriote – vertus qui ne correspondent guère à ses convictions – ; d'autre part, le fait que ce soit surtout la presse de Vichy, en quête d'écrivains de référence, qui ait eu tendance à rapprocher ces deux noms, au risque de trahir leurs héritages à l'un comme à l'autre. Au lendemain de la guerre, Giono ne tient pas à rappeler une parenté qui a été établie et affichée sur des critères suspects. Mais cela n'enlève rien à des

²³ Dans ses notices de *Noé* (t. III) et des *Âmes fortes* (t. V) pour l'édition de la Pléiade.

²⁴ La bibliothèque de Giono au Paraïs comporte peu de volumes de Péguy. On y trouve l'édition des *Œuvres en prose* publiée dans la Pléiade en 1959, mais cette édition est postérieure aux *Chroniques* étudiées ici. Rien ne permet d'attester à coup sûr une connaissance directe du texte de *Clio* par Giono : on ne peut qu'en rester à des hypothèses.

convergences objectives²⁵. Dans ces années d'après-guerre où Giono s'est éprouvé comme « mécontemporain²⁶ », il n'a pas dû se sentir si éloigné de cet autre antimoderne.

Deuxième remarque, deuxième aveu : en systématisant l'opposition entre mémoire et histoire chez Péguy, j'ai forcé les traits. Il arrive à Péguy d'être plus nuancé. Et les historiens d'aujourd'hui qui le lisent²⁷ montrent comment ses critiques s'adressent moins à l'histoire en tant que telle qu'à une certaine méthode historique de son temps, pour mieux ouvrir la voie à une possible synthèse de la mémoire et de l'histoire. De même, Giono ne jette pas toutes ses forces dans le genre « ahistorique » de la chronique. Dans *Le Hussard sur le toit*, par exemple, il préserve la forme chronologique d'un récit-histoire à la troisième personne. Toutefois, même dans *Le Désastre de Pavie*, quand pourrait venir avec l'âge le moment de devenir *historien*, Giono ne cesse pas en fait d'être *chroniqueur* – montrant que son dernier visage est aussi celui d'un vieillard qui savait vieillir.

25 Des convergences entre Giono et Péguy avaient déjà été mises en lumière par Jacques Viard : voir ses articles « Révolution et tragédie dans les *Chroniques romanesques* », *JG1*, p. 107-144, et « Tradition romanesque et tradition communiste chez Giono », dans *Travaux de linguistique et de littérature*, XII, n° 2, Paris, Klincksieck, 1974, p. 159-186. Je remercie Jean-Paul Pilorget d'avoir attiré mon attention sur ces textes.

26 Voir Alain Finkielkraut, *Le Mécontemporain. Péguy, lecteur du monde moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1991. Le mot-valise est de Péguy (*Victor-Marie, comte Hugo*, dans *Œuvres en prose complètes*, éd. cit., t. III, p. 344).

27 Voir François Bédarida, « Histoire et mémoire chez Péguy », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 73, janvier-mars 2002, p. 101-110 ; et le n° 20 de *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* consacré à « Péguy et l'histoire » (2002).

LE HUSSARD ET LES HUSSARDS :
GIONO ET NIMIER

L'appellation *Hussard* serait-elle une marque déposée, avec droits réservés ? Avant la publication du *Hussard bleu*, en 1950, Roger Nimier écrit à Jean Giono pour lui demander l'autorisation de publier sous ce titre le roman qu'il prépare¹. C'est que l'autre Hussard, *Le Hussard sur le toit*, est déjà bien engagé : Maximilien Vox en a publié dès 1947 les quatre premiers chapitres, avec une réédition d'*Un de Baumugnes*, sous le titre *Le Choléra de 1838* ; les chapitres VI à VIII paraissent dans *La Table ronde* en 1948, avec cette fois pour titre *Le Hussard sur le toit*², et ce même titre est annoncé parmi les œuvres de Giono à paraître au début des *Âmes fortes* (janvier 1950). De l'accord de Giono dépendent donc l'adoption et l'extension du terme qui, repris comme on le sait par Bernard Frank dans *Les Temps modernes* en 1952, va en venir à désigner un groupe de jeunes écrivains. Le passage du singulier au pluriel, du champ de la fiction romanesque à celui de la vie littéraire, est déterminé par cette rencontre de deux générations (Nimier a trente ans de moins que Giono) et de deux siècles (le colonel Angelo Pardi est né plus de cent ans avant Sanders et Saint-Anne). « Nous n'en étions pas à un Hussard près », écrira Giono à Marc Dambre³. Et, de fait, il ne prétend nullement s'approprier l'exclusivité de la marque : « Je ne pense pas qu'il y ait un inconvénient quelconque à laisser le titre du *Hussard bleu* à son livre », écrit-il à Claude Gallimard ; « il me semble un peu vaniteux et parfaitement injustifiable de vouloir accaparer le mot de *hussard*⁴. » Un même signe renverrait-il à deux référents distincts ? Dans les deux romans « il n'y a que le *mot* hussard, employé de façon très différente, sans malentendu », écrit encore Giono dans la même lettre. Il ne s'abstient pas pour autant de jouer sur

1 Voir Pierre Citron, *Giono (1895-1970)*, *op cit.*, p. 495.

2 Ces informations figurent également dans la biographie de Giono par Pierre Citron (*ibid.*, p. 418 et 447 notamment), ainsi que dans la « Notice générale » du Cycle du Hussard et dans la « Note sur le texte » du *Hussard sur le toit* (par Pierre Citron, IV, 1143 et 1372).

3 Lettre du 28 juillet 1968, citée par Marc Dambre, *Roger Nimier. Hussard du demi-siècle*, Paris, Flammarion, 1989, p. 284.

4 Lettre à Claude Gallimard du 1^{er} juillet 1950, document communiqué par Pierre Citron. Les autres fragments de la correspondance Giono-Nimier cités dans la suite de ce chapitre sans mention d'éditeur proviennent de la même source, l'ancien Centre de recherches sur Jean Giono de l'université Sorbonne Nouvelle dirigé par Pierre Citron.

cette similitude lexicale lorsqu'il propose à Nimier de venir à Manosque pour une « balade des deux hussards⁵ ».

Si le Hussard gionien a le bénéfice de l'antériorité, une parenté incontestable se tisse donc, d'entrée de jeu, entre le père de ce Hussard singulier et le chef de file des futurs Hussards pluriels. Mais le rapprochement qui s'accomplit alors n'est pas dépourvu d'ambiguïté : rien de commun entre les deux emplois du mot, assure Giono – et pourtant on se plaira à souligner une commune, une éclatante source stendhalienne ; Giono, plus âgé, moins engagé dans l'actualité du débat intellectuel, ne s'inscrit certes pas dans la génération des Hussards – et pourtant il prend part de toute évidence à ce mouvement de réhabilitation d'auteurs et de thèmes proscrits au lendemain de la guerre, à ce regain du *romanesque* qui réagit au « roulement de bottes » de la métaphysique existentialiste et de la « littérature de magisters », pour reprendre les formules lancées par Julien Gracq à la même époque⁶. C'est encore avec cette ambiguïté que se débat la critique aujourd'hui. D'un côté, la commune « référence militaire » peut apparaître à juste titre comme un « fallacieux point commun », quand on constate avec Marc Dambre l'ampleur des différences : « l'expérience, trente ans d'âge, le œuvres, tout sépare Jean Giono et Roger Nimier⁷ » ; et les historiens de la littérature qui abordent aujourd'hui le groupe des Hussards peuvent à bon droit passer sous silence le Cycle d'Angelo. Mais, d'un autre côté, la courbe parallèle que suivent, entre 1950 et 1960, la fortune des Hussards dans la vie littéraire et la geste du Hussard dans la production gionienne (*Le Bonheur fou* est publié en 1957, *Angelo* en 1958), ne peut être traitée comme une simple coïncidence.

Ce constat dissonant appelle une mise au point. S'il est vrai que Giono inaugure au lendemain de la guerre un type, un modèle ou un mythe du Hussard, il n'est pas inutile d'éclairer ses relations avec *les* Hussards – et en particulier avec Nimier, celui du groupe dont Giono a été le plus proche : c'est en partant d'une *archéologie* (d'où vient le Hussard gionien ?) que l'on peut préciser, du point de vue de Giono, la *généalogie* qui conduit peut-être d'un Hussard à l'autre (quelle parenté littéraire Giono-Nimier ?) et esquisser la *mythologie* par laquelle se singularise, en dernier ressort, l'essence du Hussard qu'incarne Angelo.

5 Ajout sur une carte postale de Roland Laudenbach, 8 août 1950 ; cité par Marc Dambre, *Roger Nimier, op. cit.*, p. 283.

6 Julien Gracq, *La Littérature à l'estomac* [1950], dans *Œuvres complètes*, Paris Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 543 et 551.

7 Marc Dambre, « Le moment des Hussards », dans *Mesure*, n° 2, Corti, 1989, p. 70.

Pourquoi cet intérêt de Giono, connu avant-guerre comme pacifiste militant, pour la figure militaire d'un hussard ? Le romancier a volontiers brodé sur l'origine d'Angelo, faisant remonter aux années trente la naissance d'un personnage qui a en réalité été conçu, Pierre Citron l'a parfaitement établi, en 1945⁸. Au début de la préface d'*Angelo*, en 1958, Giono assure que le récit présenté est « le début d'une première rédaction du *Hussard sur le toit* écrite en 1934 » (IV, 1190)⁹. C'est archifaux, mais l'affabulation n'est pas gratuite : il importe, consciemment ou non, de bien s'approprier le personnage, de l'enraciner dans une mythologie personnelle antérieure aux circonstances de la Seconde Guerre mondiale et à la concurrence des Hussards modernes. En redoublant la fiction de son histoire par la fiction de sa genèse, Giono accuse son irréalité, garantit précisément son existence romanesque comme *fausse* – j'y reviendrai.

Du *housard* au Hussard

Pourtant, il existe bien un hussard avant le Hussard – ou plutôt un *housard* avant le *hussard*, chez Giono comme dans l'histoire du mot. La forme *housard*, plus ancienne et plus rare, signale une provenance étrangère. « Les hussards, à l'origine, étaient Hongrois », rappelle Rita à Frédéric dans *Le Hussard bleu*¹⁰. De cette origine subsiste cette « hongroise d'argent sur le calot d'un hussard », mentionnée à titre de comparant dans les premières lignes du roman *Les Épées*¹¹. Giono rend au mot sa résonance étrangère quand il emploie *housard* comme adjectif, dans un sens vestimentaire. *Jean le Bleu* (1932) s'ouvre sur la route qui descend du mont Genève – par où le hussard Angelo, notons-le, entrera en France – et que parcourent, venus du Piémont, « ces groupes de terrassiers frisés qui marchaient à grands pas en faisant flotter des chansons et des pantalons housards » (II, 3). Il s'agit de pantalons amples aux cuisses et étroits aux chevilles, nous apprend le *TLF*¹², qui cite précisément, pour illustrer ce sens, un passage de *Triomphe de la vie* (publié en 1942) : c'est encore un terrassier qui « avait des pantalons housards comme ceux de son nouveau métier » (VII, 773). Tenue professionnelle, donc, bien loin d'un uniforme militaire, semble-t-il. Mais aussi tenue originelle, signe de la patrie grand-paternelle, le Piémont, comme le confirment des notes rédigées par Giono pour la préface d'*Angelo* de 1958 :

8 « Notice générale » du Cycle du Hussard, éd. cit., p. 1117.

9 Même affirmation, par exemple, dans les *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, op. cit., p. 292.

10 Roger Nimier, *Le Hussard bleu* [1950], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977, p. 324.

11 Roger Nimier, *Les Épées* [1948], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997, p. 13.

12 *Trésor de la langue française*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1981, article « hussard ».

J'entendais parler de Piémont. Je voyais des Piémontais. En plus de mes cousins germains qui arrivaient parfois à la maison et installaient brusquement un extraordinaire théâtre dans nos chambres et nos escaliers, je rencontrais dans les rues et dans les chemins des hommes maigres élargis de pantalons houzards. C'étaient des montagnards du versant oriental des Alpes (IV, 1123).

Le colonel de hussards du roi de Sardaigne n'est pas si éloigné qu'on pourrait le croire de ces vulgaires terrassiers : non seulement il est leur compatriote, mais après avoir franchi la frontière « en grand uniforme », au début d'*Angelo*, il ne tarde pas à revêtir, pour passer inaperçu, un « vieux costume de terrassier » (IV, 5-6), et savoure le sentiment de liberté qu'il lui procure : vive l'ampleur... Le Hussard gionien garde ainsi la mémoire du *housard* qui l'a précédé : il est par nature étranger, et son être est affaire d'*apparences*.

288

Étranger mais familier, intime, parent et double idéal du moi. Ce qui conduit Giono au Hussard, c'est d'abord un parcours intérieur, une généalogie personnelle. La trajectoire d'Angelo reproduit celle du grand-père carbonaro, Pierre Antoine, ou « Jean-Baptiste » Giono, venu lui aussi d'Italie au XIX^e siècle¹³, et dont Giono, qui ne l'a pas connu, s'est plu à recomposer la vie en un roman toujours recommencé, faisant notamment de lui le modèle d'Angelo : « Mon grand-père a quitté le Piémont, à peu près de la même façon. Il n'avait pas les qualités d'Angelo, cela va de soi (existent-elles seulement?) elles sont inventées » (IV, 1183). Giono ne s'est pas privé pourtant d'inventer tout autant, de démesurer son grand-père qui était, écrit-il dans *Triomphe de la vie*, « colonel, carbonaro, colossal, cruel, [...] un magnifique aventurier de légende » (VII, 711). Carbonaro luttant pour la liberté, réfugié en France, il aurait soigné les cholériques à l'hôpital d'Alger. Le Hussard tient de lui – et réciproquement : le portrait du grand-père sera lui-même redessiné à travers le filtre romanesque d'Angelo. L'invention du Hussard procède donc de cette quête de racines transalpines : aucune nostalgie de la grandeur française chez Giono, qui cherche à travers son Hussard à affirmer son identité, par ce décentrement italianisant, dans une différence idéalisée.

De Fabrice à Angelo

Encore a-t-il fallu, pour en venir à Angelo, que cette figure de colonel croise l'uniforme de hussard. Dans *Le Voyage en calèche*, « divertissement romantique » écrit en 1943 – cette « première pièce stendhalienne » de Giono, « insupportable et séduisante », dira Nimier dans ses *Journées de lectures*¹⁴ –, le héros, Julio, est

13 Voir Pierre Citron, *Giono (1895-1970)*, op. cit., p. 15-25.

14 Roger Nimier, *Journées de lectures*, Paris, Gallimard, 1965, p. 139.

un résistant italien dans la Lombardie occupée par l'armée française sous le Directoire (et c'est pourquoi la pièce a été interdite par la censure allemande), et le colonel de hussards est le chef des troupes françaises, son ennemi. En Angelo vont fusionner les caractéristiques des deux rivaux – la qualité hussarde de l'officier et la générosité romantique du révolté, l'uniforme et l'anarchisme, l'habileté au sabre et la noblesse des passions. *Le Voyage en calèche* montre que Giono redécouvre l'Italie stendhalienne quelque temps avant l'invention du Hussard Angelo. Il n'a pas attendu l'après-guerre pour entreprendre une plongée passionnée dans les romans de Stendhal, relus surtout depuis 1938, comme l'atteste son *Journal*¹⁵. Chercherait-il en Stendhalie des chemins de fuite, loin des troubles du temps ? Dans *La Nausée* qu'il lit en 1943, il apprécie ce passage où Roquentin, lisant *La Chartreuse*, cherche à trouver un refuge « dans la claire Italie de Stendhal » (VIII, 329). Le *Journal de l'Occupation*, où l'on peut lire ces remarques, révèle son désir d'écrire des pages « vives, romanesques, stendhaliennes » (VIII, 363) dans *Le Voyage en calèche*, et propose une belle lecture comparative des *Chouans* et de *La Chartreuse* (VIII, 338) qui confirme combien Fabrice del Dongo – « joli habillé en hussard » dans le texte de Stendhal¹⁶ – lui est familier. De même que Fabrice revêtait les habits d'un hussard mort pour faire bonne figure sur le champ de bataille, Angelo se coule dans cette tenue de hussard qui lui préexiste et qui porte avec elle le charme et la fierté, la jeunesse et la naïveté, la peur du ridicule et le goût du bonheur. Bâtard et noble comme son illustre prédécesseur, le Hussard gionien est bien un produit hybride, un faisceau de passions potentielles qui ne peut lui-même prendre corps qu'à la faveur d'une cristallisation magique : c'est chose faite quand Giono rencontre son personnage en plein Marseille, tel « un épi d'or sur un cheval noir », comme il le raconte dans *Noé* (III, 717). Si le roman exige que le Hussard, comme un ange, advienne là où il n'y avait rien, l'« épi d'or », on le voit, n'a pas vraiment surgi *ex nihilo* : Angelo naît effectivement comme personnage en 1945, peu après la sortie de prison de Giono, mais ses traits distinctifs héritent d'une histoire – cette lente germination d'un imaginaire personnel informé par la relecture de Stendhal.

15 À la date du 25 octobre 1938, on peut lire : « Depuis environ quinze jours je lis du Stendhal. J'ai reçu 60 volumes du Divan. C'est un homme bouleversant. C'est à mon avis le plus grand homme de lettres de France » (VIII, 286). C'est parce qu'il place Stendhal si haut que Giono refusera toujours d'écrire sur lui, malgré les demandes de Nimier notamment dans les années cinquante.

16 Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, éd. Michel Crouzet, Paris, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », 1981, p. 67.

GÉNÉALOGIE

Cette référence fonde aisément, trop aisément, la parenté Giono-Nimier. Entre hussards, on est en famille, tous descendants des héros de Stendhal et de Stendhal lui-même, ce « hussard romantique [...] brillant », « excellent à l'escarmouche » selon Sainte-Beuve¹⁷.

Stendhal, Giono, Nimier

« Dans les années cinquante, avec *Le Hussard bleu*, puis *Le Hussard sur le toit*, on se rappelle que Fabrice avait été Hussard, et que Stendhal avait été Dragon », notait Michel Crouzet au colloque Nimier de 1990¹⁸. Comment Nimier n'aurait-il pas été tenté de réduire *Le Hussard sur le toit* de Giono à un pastiche de Stendhal ? Il écrit, après avoir résumé le roman :

Les hussards font penser à Stendhal [...]. Il est certain qu'Angelo se conduit souvent en cousin de Fabrice del Dongo. Les circonstances et l'époque le veulent. L'Italie ne dit pas non¹⁹.

290

À Nimier, dès lors, le privilège de la nouveauté, de la vraie jeunesse. Le Hussard de la nouvelle génération donne une vision affadissante du roman de Giono ; c'est de l'« Alexandre Dumas », affirme-t-il : « Il circule dans *Le Hussard* une jeunesse, une générosité qui devraient en faire le livre-clé, le livre aimable, des jeunes gens d'aujourd'hui²⁰. » D'un même mouvement, Nimier rapproche *Le Hussard sur le toit* du lecteur contemporain (« l'expérience qu'il contient est actuelle ») et le met à distance (c'est l'Italie de *La Chartreuse*), désamorçant en tout cas sa puissance poétique propre – la symbolique ambiguë du choléra, les distorsions surréalistes du paysage, la décomposition baroque de l'ordre narratif²¹. Le critique d'aujourd'hui, plus lucide sur les ressorts intertextuels du *Hussard* gionien, notamment depuis les travaux de Jean-Yves Laurichesse sur Giono et Stendhal²², peut regretter ces simplifications hâtives de la réception immédiate. Quand *Le Hussard sur le toit* a été publié, écrit ainsi Jacques Chabot, « Roger Nimier “hussard officiel de service” enfourcha le dada et à son tour découvrit dans le “cousinage” de Fabrice et d'Angelo

17 Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, 2 janvier 1854, Paris, Garnier Frères, 3^e éd., t. IX, s. d., p. 303.

18 Michel Crouzet, « Du 6^e Dragons au 2^e Hussards : Roger Nimier et Stendhal », dans *Roger Nimier quarante ans après « Le Hussard bleu »*, Paris, Bibliothèque nationale de France/ Association des Cahiers Roger Nimier, 1995, p. 71.

19 Roger Nimier, *Journées de lectures*, op. cit., p. 137.

20 *Ibid.*, p. 136.

21 Voir plus haut le chapitre 3, « Contagion et abjection (*Le Hussard sur le toit*) ».

22 Jean-Yves Laurichesse, *Giono et Stendhal. Chemins de lecture et de création*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1994.

la preuve de la parenté de leurs pères²³ ». Nimier creuse sans nul doute le fossé des générations pour mieux souligner la modernité de ses propres hussards, ceux de 1945, qui ne connaissent de la guerre que la dérision et le désenchantement. Même si Saint-Anne, qui est « beau comme un ange²⁴ », partage avec Julien Sorel et Fabrice del Dongo, comme avec Angelo, les élans d'une âme sensible, la fin sanglante de l'ange donne le dernier mot, chez Nimier, à la désillusion.

Deux générations, deux hussards

Il ne s'agit pas de nier la relation d'amitié incontestable qui s'est rapidement établie entre Giono et Nimier. Mais chacun, précisément, apprécie chez l'autre cette différence de tempérament et d'esthétique qui est significative d'une différence de génération²⁵, et tire parti de cet écart pour mieux se situer lui-même, seul ou en groupe, dans le champ littéraire des années cinquante. Dans « Vingt ans en 45 », repris dans *Le Grand d'Espagne*, Nimier cite logiquement Giono parmi ceux qu'il appelle *nos pères*, la génération romantique des « garçons de 1925 » auxquels il compare la jeune génération dont il se promeut porte-parole : « Leur tourment est le nôtre, leur expérience nous grandit de vingt ans. [...] En comparaison, notre génération semble chargée de tous les péchés du monde²⁶. » Les « deux hussards » ne sont donc pas des frères jumeaux : les premières lettres de Nimier à Giono témoignent de son respect pour l'aîné, le grand romancier déjà consacré. L'auteur du *Hussard bleu* exprime ainsi sa reconnaissance, en 1950, après l'acceptation de son titre par Giono : « Merci beaucoup pour mon hussard. Il vous adresse un salut militaire de cavalerie (c'est un salut un peu poseur, la main tenue très haute et les doigts très écartés)²⁷. » Et si le jeune Hussard essaie de se hisser, de se hausser, il reconnaît la position éminente de son aîné :

Je ne vous ai pas admiré tout de suite, c'est-à-dire que je vous ai pas lu tout de suite : j'en étais gêné, en classe de première, par un voisin qui vous plaçait au niveau de Shakespeare. J'étais assez jaloux de cette admiration et pendant deux ans je me suis appliqué à ne rien lire de Jean Giono²⁸.

En retour, Giono peut féliciter Nimier pour le style d'*Histoire d'un amour* qui le place, écrit-il, « en tête de sa génération²⁹ ». Giono ne saurait certes remplacer

23 Jacques Chabot, Préface de Jean-Yves Laurichesse *Giono et Stendhal*, op. cit., p. 5.

24 Roger Nimier, *Le Hussard bleu*, op. cit., p. 411.

25 Voir Marc Dambre, *Roger Nimier. Hussard du demi-siècle*, op. cit., p. 283.

26 Roger Nimier, *Le Grand d'Espagne* [1950], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, p. 135.

27 Lettre non datée de Nimier à Giono, à en-tête de *La Table ronde*.

28 *Ibid.*

29 Lettre de Giono à Nimier, octobre 1953.

Jacques Chardonne dans le rôle du père : il joue plutôt au parrain qui, après avoir été associé au baptême du titre de « Hussard », suivrait avec bienveillance les réussites de son jeune filleul.

292 Mais la relation joue aussi dans l'autre sens. Car, en 1950, Giono est encore loin d'avoir retrouvé l'audience d'avant-guerre. En raison des calomnies prononcées à son encontre et de l'ostracisme du Comité national des écrivains, il reste isolé : ses premières *Chroniques* – *Un roi sans divertissement*, *Noé*, *Les Âmes fortes* – ainsi que *Mort d'un personnage*, qui raconte la mort de la vieille Pauline de Théus alors que les lecteurs ne connaissent pas encore ses aventures de jeunesse avec le Hussard, n'ont rencontré que peu d'échos. Or Nimier, de son côté, à *La Table ronde*, au *Nouveau Femina*, chez Gallimard, occupe dans le champ littéraire une position qui ne peut qu'aider précieusement le grand romancier d'avant-guerre à reconquérir un public et une légitimité. Les Hussards profitent à Giono : par l'intermédiaire de Nimier il donnera même des textes à l'hebdomadaire *Elle* (certains des *Récits de la demi-brigade*, dont « Une histoire d'amour ») ; à la demande de Michel Déon il écrira même pour *Marie-Claire*³⁰ ; il suivra l'affaire Dominici pour l'hebdomadaire *Arts* en 1954 ; il publiera dans *La Parisienne*, en 1956, certains textes repris plus tard dans *Bestiaire* ; etc. L'accueil critique que Nimier réserve à Giono, pour superficiel qu'il puisse paraître – mais c'est la loi du genre –, est très favorable. Dans *Le Bulletin de la NRF* de 1951, au moment de la publication du *Hussard sur le toit*, Nimier présente le roman comme « le chef-d'œuvre de Jean Giono (deuxième édition) » :

Giono parvient à la grandeur à tout instant. Ici, la nature et l'homme sont profondément mêlés [...]. L'air qu'on respire dans *Le Hussard sur le toit* est de ceux qu'on n'oublie pas. Prodiges de ses dons, Jean Giono est un des deux ou trois écrivains français d'aujourd'hui les plus « présents », les plus « en forme », pour voler des expressions à l'argot du théâtre ou à celui du sport. S'il existait une coupe Davis de la littérature, il ferait certainement partie de notre équipe, cette année, aux côtés de Malraux [...]³¹.

Il est peu probable que Giono ait goûté cette image, concession à la vulgarité moderne, qui projette sur sa personne, farouchement individualiste, l'esprit de groupe des futurs Hussards – ou mousquetaires... Mais de tels articles contribuent à son retour au premier plan de la scène littéraire : c'est alors Nimier qui donne de l'air à Giono en participant à sa consécration. Le Hussard et les Hussards se sont ainsi assuré une publicité mutuelle : l'entente Giono-Nimier se scelle dans cette légitimation réciproque.

³⁰ Une version abrégée de *Une aventure ou la Foudre et le sommet*, en 1954.

³¹ Cité par Pierre Citron, *Jean Giono (1895-1970)*, op. cit., p. 449.

Le cousinage stendhalien ne doit donc pas tromper : d'un hussard l'autre, deux générations, deux appropriations différentes de Stendhal. Le stendhalisme de Giono est *régressif* : il se tourne, en amont, du côté de l'Arioste, de Cervantès, de Machiavel ; celui de Nimier est *progressif*, orienté vers l'après-Stendhal, barrésien, « bardéchien » et « maurassien » – pour suivre l'analyse de Michel Crouzet³². Si les héros de Stendhal offrent à Giono un refuge personnel, ils servent chez Nimier une posture stratégique. Le mythe du Hussard assume pour ce dernier, selon l'expression de Marc Dambre, « un mal du siècle dont l'an 1945 est la blessure³³ », tandis que le Hussard de Giono, prédisposé aux « combles du bonheur » comme aux combles des greniers manosquins, demeure plus aérien, plus idéal – plus *hussard* en somme, si l'on admet que le Hussard, pour Giono, ne saurait avoir d'existence que romanesque.

MYTHOLOGIE

À chacun sa mythologie : la position d'Angelo sur les toits de Manosque, si elle ne correspond qu'à une partie du roman, métaphorise la distance prise à l'égard du vulgaire. Le Hussard gionien est au-dessus de la mêlée, loin de l'agitation des foules médiocres et agressives, à l'abri des miasmes du choléra – physique et psychologique. Par sa pureté et sa naïveté, il semble planer sur les hauteurs : comme Lucien Leuwen, Angelo – note Giono dans un carnet préparatoire – « tend ses filets trop haut » (IV, 1122), pêche dans ses jugements par excès d'optimisme. Relégué dans un ailleurs temporel (la monarchie de Juillet) et spatial (les racines italiennes), il appartient aussi à un ailleurs moral.

Hussard « dans l'âme » ?

« Il suffit à un cavalier d'appartenir aux Hussards, pour posséder toutes les vertus³⁴ » : ce qui est ainsi énoncé ironiquement dans *Le Hussard bleu* semble pouvoir s'entendre chez Giono au premier degré. De sorte que le chaste et pur Angelo ne saurait correspondre jusqu'au bout à cette autre définition, de Sanders celle-là : « Hussard, militaire du genre rêveur, qui prend la vie par la douceur et les femmes par la violence³⁵ » – ou à sa reformulation critique par Bernard Frank, qui prête au Hussard bleu « cette [...] coquetterie d'avoir du panache, de la moustache et de la fesse³⁶ ».

32 Michel Crouzet, « Du 6^e Dragons au 2^e Hussards : Roger Nimier et Stendhal », art. cit., p. 93-94.

33 Marc Dambre, *Roger Nimier. Hussard du demi-siècle*, op. cit., p. 208.

34 Roger Nimier, *Le Hussard bleu*, op. cit., p. 210.

35 *Ibid.*, p. 112.

36 Bernard Frank, « Grognaards et Hussards » [*Les Temps modernes*, 1952], dans *Mon siècle, chroniques 1952-1960*, Paris, Julliard, 1996, p. 52.

À la différence des Hussards, Giono affiche dans son refus de l'érotisme un parti-pris de l'inactuel – préférant les mouvements du cœur, dit-il, aux « parties de jambes en l'air d'une certaine littérature dite moderne » (IV, 1187). Son Hussard à lui « n'est Hussard que dans l'âme », ainsi qu'il l'écrit à Nimier³⁷ pour éviter toute confusion avec les hussards bien charnels de la Première Armée. Partant du même constat d'un monde désenchanté, Nimier et Giono y réagissent différemment, le premier exposant ses hussards, en première ligne, à la réalité cruelle et désespérante du désastre, le second recréant pour le sien le monde enchanté des chevauchées de l'Arioste où la danse des morts elle-même prend des allures mythiques. La distance entre Paris et Manosque, entre les bureaux de Gallimard et le « Paraïs » où réside Giono, sépare le réel du merveilleux, l'amertume politique des illusions romanesques : pour Nimier qui réclame des textes à Giono, Manosque, c'est « la caverne d'Ali Baba³⁸ ».

294

Le « côté gouffre » d'Angelo

Mais je grossis les traits : n'exagérons pas l'angélisme d'Angelo et l'idéalisme de Giono. Dans les romans du Cycle, le Hussard est plus complexe qu'il n'y paraît. Sans doute commence-t-il symboliquement sa carrière romanesque par une victoire contre le mal, représenté par le baron Schwartz qu'il tue en duel (IV, 3), de même qu'il éliminera, pour clore *Le Bonheur fou*, ce double *noir* qu'est Giuseppe. Mais il lui arrive d'être lucide sur les profondeurs obscures de l'être, quand il traverse un paysage qui rend « sensibles certaines possibilités peut-être horribles de l'âme », s'apercevant qu'il pourrait lui-même « jouir du plus vif bonheur au sein de la lâcheté, du déshonneur et même de la cruauté » (IV, 510). Du haut des toits, il doit dominer une attirance de l'abîme que connaît également Pauline, pour qui la séduction de la mort prend les traits d'un corbeau. Vers la fin du *Hussard sur le toit*, le discours d'un vieux médecin éclaire Angelo et Pauline sur les forces du désir qui pousse les cholériques vers l'« autre côté » de la mort (IV, 618). Et quand Angelo sauve Pauline du choléra, c'est en un corps à corps décrit comme « une sorte d'état ambigu » (IV, 628), où les gémissements et spasmes de la jeune femme réintroduisent la tension érotique au cœur du combat contre la mort. Le Hussard est moins un cavalier alerte qu'un explorateur des grands fonds : rien d'idéaliste dans cette connaissance par les gouffres. Dans la symbolique des couleurs qui se déploie dans *Noé*, la métaphore première de l'« épi d'or sur un cheval noir », appliquée au Hussard, réunit l'élan ouranien et l'obscurité de la terre, les formes lumineuses et le

37 Cité par Marc Dambre, *Roger Nimier. Hussard du demi-siècle*, op. cit., p. 283.

38 Lettre de Nimier à Giono, 1954.

« côté gouffre », le « côté fond des choses » (III, 676), qui signifie la passion de la perte³⁹. La générosité elle-même, loin d'être une vertu ordinaire, peut devenir chez Giono une dangereuse démesure.

Il faut également relativiser l'éloignement spatio-temporel du Hussard. L'action du *Hussard sur le toit* se déroule bien en grande partie à Manosque, et Giono se venge indirectement de l'hostilité de ses compatriotes à la Libération en les faisant mourir par centaines dans le choléra de la fiction. Le Hussard étranger pris comme bouc émissaire, accusé à tort d'empoisonner les fontaines, rappelle de toute évidence la situation subie par l'écrivain. Dans *Le Bonheur fou*, qui annonce dès l'épigraphe empruntée à Mérimée un choléra « constitutionnel » (IV, 639), le récit des soulèvements révolutionnaires de l'Italie du Nord au XIX^e siècle se lit comme une critique des appareils politiques qui manipulent les masses au nom de la liberté : Giono y règle ses comptes, par Hussard interposé, avec le comportement des communistes à la Libération⁴⁰. L'histoire toute récente est d'autant moins oubliée dans les romans du Cycle qu'ils devaient initialement former une vaste décalogie, construite sur le principe d'un va-et-vient entre le XIX^e siècle et l'époque contemporaine de la Seconde Guerre mondiale. Il en reste des traces dans *Mort d'un personnage*, qui a pour narrateur le petit-fils du Hussard, « Angelo III ». Giono avait pensé exposer ce personnage aux dangers de la dernière guerre, le faire traquer par les Allemands, et mettre en scène à ses côtés un personnage de *poète*, ce qui était une façon de s'identifier lui-même à une figure de hussard moderne : « Le poète est une sorte de *Angelo 1840* en 1940 », peut-on lire sur un carton préparatoire (IV, 1131). C'eût été réduire la distance entre l'auteur et son personnage, entre l'image du Hussard et la réalité contemporaine. Quant au premier Angelo, celui de la monarchie de Juillet, le romancier le promettait à un sort tragique en imaginant son suicide dans un soleil de feu d'artifice. Ce sera finalement le sort de Langlois dans *Un roi sans divertissement*.

Car Giono va effectivement contenir ces tentations, et réduire dans le Cycle du Hussard la part de la monstruosité intérieure, du pessimisme lucide, de la crise morale de l'après-45 et de la crise narrative qui l'accompagne, pour l'investir dans les *Chroniques romanesques* qu'il écrit à la même époque – plus troublantes par l'ambiguïté de leurs « âmes fortes » comme par leur poétique

39 L'or renvoie à l'*étendue* marine, « vineuse et glacée d'or » (III, 675), associée au thème des narcisses, tandis que le noir évoque les sombres profondeurs du thème des mollusques – la synthèse ne pouvant aboutir qu'à ces « sentiments épais et mordorés comme du goudron qui changent brusquement les êtres vivants en flambeaux » (III, 674).

40 Voir Robert Ricatte, Notice du *Bonheur fou*, IV, 1538-1540 ; et André-Alain Morello, « Angelo et la révolution », dans *Dix-neuf/Vingt. Revue de littérature moderne*, n° 5, « Le dernier Giono », mars 1998, p. 145 sq.

de la polyphonie et de l'ellipse⁴¹. Ce n'est pas dans le Cycle du Hussard que Giono est le plus proche des Hussards – mais dans *Le Moulin de Pologne* par la figure d'un narrateur cynique, dans *Les Grands Chemins* par la désinvolture du monologue et les désordres du picaresque, dans *Ennemonde* par la référence ironique aux gloires accélérées de la Libération (VI, 306-307). Ce n'est pas donc un hasard si Nimier est plus inspiré dans les *Journées de lectures*⁴² pour évoquer les « ombres » d'*Un roi sans divertissement*, le « mystère » des *Âmes fortes* ou les ruses du récit dans *Le Moulin de Pologne*, que pour célébrer les « sentiments vrais » du *Hussard sur le toit*.

Les différences : rythme, voix, fiction

296

Il semble ainsi que Giono, au cours de la genèse du Cycle, se soit efforcé de dégager son Hussard des risques de contamination de l'actualité et d'atténuer sa part la plus sombre. Mais il s'agissait moins par là de préserver une pureté morale du personnage que de garantir à travers lui une esthétique. Le mythe gionien du Hussard est inséparable d'une mythologie du roman. Car la singularité du Hussard de Giono ne tient pas tant, en définitive, à son caractère ou à son rôle dans l'action qu'à son statut littéraire, au modèle romanesque qu'il représente et qui interdit, dans son cas, l'extension de la métaphore militaire du personnage à l'auteur. Trois caractéristiques majeures distinguent en ce sens le Hussard gionien de ses homonymes.

D'abord une différence de rythme, de *tempo*. Giono n'écrit pas plus son *Hussard* à la hussarde qu'il n'intervient dans le champ littéraire comme un cheval-léger. À la hâte de vivre et d'écrire de Nimier, il oppose le *pas à pas* d'un fantassin des lettres. Au mythe de la vitesse, l'éloge de la lenteur. Le romancier Hussard roule en Jaguar, Giono en 4 CV, par exemple lors de son voyage en Italie de 1951... Et encore, Giono se fait conduire : il ne sait pas plus tenir un volant que monter à cheval. Il appréhende, en 1954, un voyage en Bretagne dans la voiture de Nimier, à qui il écrit : « La voiture rapide, ça peut aller doucement si on le veut vraiment⁴³. » Ces données biographiques seraient anecdotiques si elles ne confirmaient une différence radicale entre deux *régimes* existentiels et esthétiques : Giono entend donner à son œuvre le souffle d'une épopée.

41 Jacques Chabot a mis en lumière ce clivage générique, et psychique, entre *Le Hussard* et les *Chroniques* : « Tandis que Giono restaure et compose dans le *Hussard* son moi idéal en forme d'ange, son imagination plus monstrueuse que le choléra, ce mauvais objet absolu face auquel Angelo s'édifie dans sa belle intégrité de son objet, se livre au plaisir malin, sadique et pervers de la décomposition romanesque. » (« Le manuscrit et son double » [décembre 1983], dans *Giono. L'humeur belle*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1992, p. 94).

42 Roger Nimier, *Journées de lectures*, *op. cit.*, p. 134-138.

43 Cité par Pierre Citron, *Jean Giono (1895-1970)*, *op. cit.*, p. 475.

La concurrence de jeunes romanciers aux productions plus courtes, soumises au rythme des saisons littéraires, loin d'avoir sur lui un effet mimétique, l'incite à se distinguer davantage encore par l'ampleur et la lenteur : *Le Bonheur fou* sera son plus grand roman⁴⁴. Déjà en retard, et doublé par *Le Hussard* de Nimier au temps du *Hussard sur le toit*, Giono tarde à achever *Le Bonheur fou*, que réclament Nimier et Gallimard. « J'écris lentement », reconnaît Giono à cette occasion dans une lettre à Nimier, et il insiste alors sur ce qui les sépare :

J'ai écrit tout ce livre volontairement encore plus lentement que d'habitude. [...] je suis habitué à un ordre de lenteur qui vous ferait rire, qui est ma raison de vivre et les sources de mon bonheur⁴⁵.

À quoi Nimier répond, compréhensif : « Bien sûr, vous ne pouvez pas écrire, ni bâcler comme Alexandre Dumas. » Quand Giono approche de la fin du roman, en 1956, il résume non sans humour en une phrase les derniers épisodes projetés, comme pour adopter le point de vue de son ami Hussard, capable, lui, de condenser, d'accélérer : « Il ne me reste plus qu'à décrire une guerre, un bal, un duel, une mort et une fuite *aléatoire*⁴⁶. » Le Hussard Nimier, quand l'intrigue se complique au détriment de la vitesse narrative, est désarçonné : « On est un peu perdu dans les aventures d'Angelo, quand on arrive au chapitre 8⁴⁷. » Ce paradoxe gionien d'un Hussard au ralenti a tout autant déconcerté, bien plus tard, le réalisateur Jean-Paul Rappeneau, qui s'est cru obligé de commencer au galop son film adapté du roman de Giono en 1995, ce qui était à l'évidence trahir le texte, prendre *le Hussard* pour un hussard.

Une deuxième différence importante concerne la voix narrative : alors que Nimier donne la parole à ses hussards dans *Le Hussard bleu*, le discours intérieur d'Angelo, chez Giono, est toujours médiatisé par une conscience narrative supérieure. Clairement distinct du personnage, le narrateur tient le Hussard à distance, et ne saurait se confondre avec lui. Le seul Angelo qui soit narrateur est le petit-fils du Hussard, « Angelo III » dans *Mort d'un personnage* ; et la distance des générations suffit alors à remplacer la distance narrative qui est

44 À l'opposé, Giono prétendait avoir écrit *Angelo* en six jours, à la hussarde donc (préface d'*Angelo*, IV, 1191). Mais la rédaction de ce texte est antérieure à la logique de distinction qui va contribuer à ralentir la marche du Hussard gionien, laissant les *Chroniques* prendre en charge la fascination de la vitesse, attribuée à des personnages d'amateurs de vertige.

45 Lettre à Nimier de fin 1955 ou début 1956. Robert Ricatte, dans la Notice du *Bonheur fou*, a remarqué ces divergences : « Il avait été [...] question à plusieurs reprises de présenter aux lectrices du *Nouveau Femina* (devenu en 1956 *Femina Illustration*) une large tranche du roman ; mais les négociations menées à cet effet avec Roger Nimier du 29 septembre 1953 au 30 avril 1956 échouèrent : d'après les lettres de Giono, on croit comprendre que Nimier voulait donner une idée d'ensemble du livre moyennant des coupures auxquelles l'auteur se refusa » (IV, 1508-1509).

46 Lettre à Nimier du 3 avril 1956. Cité par Robert Ricatte, Notice du *Bonheur fou*, IV, 1494.

47 Lettre à Giono du 27 avril 1956.

maintenue dans les trois autres textes. Aucun risque d'assimilation, donc, entre l'auteur et son personnage : une frontière étanche sépare l'écriture et la fiction. Les romanciers Hussards, à l'inverse, jouent sur l'ambiguïté des limites entre la vie et l'œuvre.

Enfin, le Hussard appartient, chez Giono, à un autre monde, parce qu'il incarne la fiction à l'état pur. Pour reprendre une formule de *Noé*, il relève d'un « système de références » (III, 620) radicalement différent de la réalité vécue. Angelo est le comble du Hussard parce qu'il est complètement faux : il figure le contre-monde de la fiction et non la contre-attaque des luttes politico-littéraires. Dans *Noé*, publié avant les romans du Cycle en 1947, on assiste à la naissance du personnage comme pure forme, poésie gratuite, potentiel imaginaire :

J'avais déjà rencontré ce cavalier au cours de l'après-midi, dans l'avenue Flotte.
[...] Mais il n'avait fait que me frôler comme une fumée. À peine avais-je eu le temps d'apercevoir *les arabesques et les trèfles de galons qui escaladaient le dolman, et le casque d'or emplumé de faisannerie* sous lequel était un très pur et très grave visage (III, 718).

298

On retrouvera les mêmes phrases dans *Angelo* : c'est cet aspect étincelant qui fascine le douanier à la frontière du mont Genève, comme toute belle œuvre d'art, au seuil de sa découverte, saisit son spectateur – ou son lecteur. Giono pensait d'abord appeler sa décalogie *Romanesque* : il célèbre dans le Hussard ce plaisir esthétique éminent de la fiction en tant que telle. Le Hussard est alors un fantôme, une forme sans contenu, le roman comme épure ; et Giono peut rassurer Nimier, dont les hussards sont certes autrement ancrés dans la réalité du temps :

Mon Hussard, lui, [...] n'est [...] que hussard du Roi de Sardaigne et, au surplus, Colonel dont on a acheté la charge, rien donc du vrai hussard. Disons comme on le dit des châteaux, que c'est un hussard en Espagne⁴⁸.

Quand Giono dit : « un hussard ! », musicalement se lève, idée même et suave, l'absent de toute armée... Que l'on se reporte aux « suavités printanières » qui accompagnent, au début d'*Angelo*, la première apparition du héros qui monte au mont Genève et *s'envole* par-dessus la barrière (IV, 5-6) ; et que l'on songe à son étonnante présence-absence au cœur de *Mort d'un personnage*, récit centré sur le vide laissé par sa disparition : le Hussard gionien est d'abord un *effet*, mais un effet de poésie, non un « effet-personnage » réaliste. Le récit

48 Lettre à Nimier du 29 juin 1950. Cité par Marc Dambre, *Roger Nimier. Hussard du demi-siècle*, op. cit., p. 283.

de sa rencontre, dans *Noé* où « tout est faux » (III, 611), fonde une « vérité » tout imaginaire :

En arrivant à la maison, comme tous les soirs, Nini et Gaston m'attendaient avec leur bon sourire. Je dis : « Nini, je viens de rencontrer un type épatant. — Nous le connaissons ? dit-elle. — Pas encore, dis-je, mais vous le connaîtrez sans aucun doute. — Vous trouvez toujours des types épatants, Jean, dit-elle ; je ne sais pas comment vous faites. — Je n'en sais rien non plus, lui dis-je. En tout cas, cette fois, il n'y a pas à s'y tromper. C'est un cavalier qui semblait un épi d'or sur un cheval noir. À mieux le regarder, j'ai reconnu que c'était un officier des hussards du roi de Sardaigne en grand uniforme. — Où l'avez-vous rencontré ? dit-elle. — Là, sur le boulevard, le long du mur des Repenties. — Est-ce que c'est vrai ? dit-elle. — Bien sûr, dit Gaston. — C'est tellement vrai, lui dis-je, que c'est peut-être même la seule chose vraie de tout Marseille ce soir » (III, 717).

Une relation féconde

Giono n'est pas un Hussard : on s'en doutait. Par son âge, par sa position effectivement déglagée – quand les Hussards, quoi qu'ils en disent, sont bien davantage *en situation* –, par la distance qui le maintient loin de l'actualité critique parisienne, par son itinéraire politique personnel (qui l'a conduit du pacifisme militant à un certain scepticisme de la désillusion), il se distingue très nettement de la jeune droite littéraire des années cinquante. Il a cependant su vivre et écrire, avec Roger Nimier, l'histoire d'un *malentendu fécond*. De fait, la ressemblance des titres a conduit à rapprocher deux romans très différents par leurs techniques narratives, par leur production imaginaire et par leur portée idéologique. Mais le mot *Hussard* fut un mot de passe, qui aida Giono à se rapprocher d'un réseau éditorial dont il avait besoin pour reconquérir le public, et les Hussards à renforcer leurs positions avec la caution d'un nom déjà célèbre – et le parrainage indirect d'un héros de roman positif. Dans ses rapports avec Roger Nimier, Giono a instauré cette relation de complémentarité bénéfique entre homme mûr et jeune homme, sédentaire réfléchi et nomade actif, si souvent représentée dans son œuvre (Toussaint et Antonio dans *Le Chant du monde*, le procureur et Langlois dans *Un roi sans divertissement*, le médecin et Angelo dans le chapitre XIII du *Hussard*...) et qui suppose, pour porter ses fruits, que chacun affirme sa différence. C'est ainsi que le Hussard Angelo, issu d'une représentation personnelle de l'Italie originelle, nourri de la fréquentation des œuvres de Stendhal, apparu comme sursaut du romanesque au lendemain de la guerre, a achevé de se structurer, *lentement* mais sûrement, en mythe de la fiction libératrice.

LA POLITIQUE À DEMI-MOT
(LES RÉCITS DE LA DEMI-BRIGADE)

« Vous êtes orléaniste... », dit à Martial la jeune marquise de Théus, qui proclame son adhésion au « roi légitime » (V, 111). Capitaine de gendarmerie, le héros-narrateur des *Récits de la demi-brigade* sert en effet le régime politique de son temps, et lutte à sa manière contre des forces de contestation qui menacent par la ruse ou par la violence le pouvoir établi. L'enjeu des récits, *a priori*, est donc politique selon l'acception la plus élémentaire du terme : il concerne l'appareil d'État, les institutions qui représentent le pouvoir et les forces qui s'y opposent. En ce sens, les aventures de Martial sont des aventures politiques, qui peuvent nous éclairer non tant sur la vision gionienne de la politique autour de 1960, à l'époque où ces récits paraissent dans l'hebdomadaire *Elle*, que sur l'articulation du politique et du romanesque dans des récits de fiction. Car notre gendarme n'est pas seulement un agent du pouvoir. C'est une âme sensible, un amateur d'abîmes¹. Il aime les « mystères », avec lesquels il fait « bon ménage » (V, 85), surtout quand ces mystères ont quelque chose à voir avec de troublantes figures féminines (*Une histoire d'amour*, *La Belle Hôtesse*). Comment cette part romanesque de la fiction peut-elle donc faire « bon ménage » avec sa composante politique ? La chose ne va pas de soi, tant ces deux pôles peuvent paraître antinomiques.

Il arrive en effet que le mélange ne *prenne* pas. Les premières esquisses des *Récits de la demi-brigade*, dans les années cinquante, sont contemporaines du vaste chantier de ce roman éminemment politique qu'est *Le Bonheur fou*². Or, sans aller jusqu'à considérer avec Pierre Bayard que *Le Bonheur fou* soit une « œuvre ratée », on peut se demander si une telle impression ne peut être en partie justifiée par l'inflation du politique qui étouffe le romanesque, dans cet ample roman privé des ressorts de la mort et de l'amour qui scandaient l'action

1 Selon la « belle formule » que le narrateur de *Noé* emprunte à Samivel pour se l'appliquer à lui-même (III, 719).

2 Pour l'enchaînement des deux œuvres dans le temps, voir Janine et Lucien Miallet, Notice des *Récits de la demi-brigade*, V, 870-871. Pour l'importance du politique dans *Le Bonheur fou*, voir André-Alain Morello, « Angelo et la révolution », dans *Dix-neuf/Vingt. Revue de littérature moderne*, n° 5, mars 1998, « Le dernier Giono », p. 145 sq.

du *Hussard sur le toit*³. Giono n'aurait-il pas cherché, dans *Les Récits de la demi-brigade*, à corriger intuitivement ces déséquilibres du *Bonheur fou* en explorant d'autres relations possibles entre le romanesque et le politique? L'idée d'une série de courtes aventures, construite autour de personnages reparaissants, ouvre de nouvelles possibilités. Le récit bref crée un rythme particulier dans la conduite de l'intrigue politique. La forme de la nouvelle fournit au romancier un laboratoire⁴ qui lui permet d'imaginer des *combinaisons* inédites, à partir d'emprunts diégétiques au Cycle du Hussard (la participation de la famille de Théus à des complots légitimistes) et à *Un roi sans divertissement* (les enquêtes d'un Langlois devenu narrateur). C'est peut-être pour ces différentes raisons que le politique, dans *Les Récits de la demi-brigade*, ne s'oppose pas simplement au romanesque, contrairement à ce que pourraient faire croire les oppositions les plus apparentes qui structurent l'action racontée. Il arrive même que le thème politique, par la grâce de sa mise en fiction, devienne *soluble* dans le romanesque – pour le plus grand profit, conjointement, et de l'invention romanesque et de la réflexion politique.

MYSTIQUE ET POLITIQUE

Le dialogue entre Martial et la marquise, dans *L'Écossais ou la Fin des héros*, situe clairement l'action sous la monarchie de Juillet, et non sous la Restauration comme l'indique par erreur la quatrième de couverture de l'édition « Folio ». Le premier des récits dans l'ordre du recueil, *Noël*, avait certes pour titre, initialement, *La Nuit du 24 décembre 1826*. Mais le contexte d'une agitation légitimiste contre « la maison d'Orléans » (V, 111), explicite dans quatre des six nouvelles⁵, ne peut évidemment se comprendre qu'à partir de 1830. Quelques indices tendent à confirmer que ces histoires se déroulent vers 1832. Dans *L'Écossais*, il est question d'une attaque qui a eu lieu « en août 1831 » (V, 89), et de l'arrivée du choléra en France qui date de 1832 (V, 106)⁶.

3 En racontant « la participation d'Angelo à la guerre d'indépendance italienne », Giono est « loin de retrouver le souffle qui animait le premier roman » : *Le Bonheur fou*, selon Pierre Bayard, s'enliserait ainsi dans « une intrigue incompréhensible, mais surtout interminable et sans rythme », l'action n'étant plus portée par la tension narrative qu'assurent dans *Le Hussard* la présence de l'épidémie et la rencontre avec Pauline (Pierre Bayard, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, *op. cit.*, p. 28-29).

4 Sur cette fonction expérimentale des nouvelles pour Giono, voir plus loin le chapitre 22, « Le "100 mètres haies" d'un coureur de fond », p. 397 sq.

5 Dans *Noël* et dans *La Belle Hôtesse*, cette dimension politique est en effet absente.

6 L'action racontée peut bien se situer en février 1832 et l'épidémie de choléra se déclencher plus tard la même année : ce n'est pas un anachronisme, contrairement à ce qu'indiquent Janine et Lucien Miallet (V, 932, n. 2 de la p. 106), puisque l'allusion au choléra est le fait du narrateur. Mentionnée dans le récit rétrospectif, l'épidémie n'est pas supposée être contemporaine de l'histoire.

La première phrase du récit précisait, dans le manuscrit : « Dans la nuit du 6 au 7 février 1832⁷ ». Le texte définitif sera plus vague : « [...] 18.. » (V, 87). Mais peu importe la date précise : il suffit que l'on reconnaisse dans cette période troublée qui sert de cadre historique à la fiction les débuts de la monarchie de Juillet. Même si l'atmosphère de brigandage et de complots royalistes rappelle plutôt le Directoire et le Consulat, Giono tient à lier l'action de ces récits au tournant de 1830, moment de rupture qui voit la bourgeoisie accéder aux affaires, bien loin des temps héroïques de la Révolution et de l'Empire, bien loin aussi des valeurs aristocratiques que la Restauration avait prétendu un moment faire revivre.

Avec l'avènement de Louis-Philippe sur le trône, on le sait, la droite monarchiste se scinde en deux courants hostiles qui vont durablement diviser le camp conservateur : le légitimisme et l'orléanisme seront deux des grandes composantes, avec le bonapartisme, des droites françaises analysées par les historiens⁸. Les partisans d'un « roi légitime » (V, 111) de droit divin, exclus du pouvoir après la révolution de juillet 1830, s'opposent résolument aux adeptes du nouveau régime, une monarchie constitutionnelle fondée sur la loi des hommes. C'est ce conflit que mettent en scène *Les Récits de la demi-brigade*, comme on le voit par exemple dans *La Mission*. Sur le territoire qui relève de la juridiction de la demi-brigade commandée par Martial, « on conspire beaucoup » :

Toute la noblesse joue la fleur de lys et le sang ; je la connais comme ma poche et je sais tout sur les tenanciers et clients sur lesquels elle s'appuie. Ils n'ignorent pas grand-chose de moi, non plus. De là un équilibre où je fais ma vie [...] (V, 49).

D'un côté, les nostalgiques de l'Ancien Régime attachés aux « règles de l'honneur » (V, 112) ; de l'autre, les forces de l'ordre qui agissent au nom de la loi. D'un côté la morale aristocratique, la fidélité mystique à un roi « désigné par Dieu » (V, 111) ; de l'autre l'acceptation pragmatique des lois écrites, en ces temps *politiques* de calcul et de compromis. Antinomie que la marquise résume en ces termes : « Vous avez vos lois, nous avons les nôtres [...] » (V, 112). La nostalgie romanesque des causes perdues serait-elle radicalement incompatible avec le réalisme politique de l'adaptation au présent ?

Martial ne se fait pas d'illusions – pas plus qu'Achille, son colonel, qui constate : « On devient moderne ! » (V, 120). Anciens combattants des guerres napoléoniennes, tous deux prennent leur parti de la « fin des héros », conséquence logique du mouvement de l'Histoire. « Nous croyons toujours

7 Voir Janine et Lucien Miallet, Notice citée, V, 879.

8 Notamment René Rémond dans son ouvrage fondateur publié lors de sa première édition sous le titre *La Droite en France de 1815 à nos jours. Continuité et diversité d'une tradition politique*, Paris, Aubier, « collection historique », 1954.

être à l'époque où Marthe filait » (V, 120), dit Achille, au nom ironiquement homérique, alors que les temps épiques où l'on pouvait encore *faire la loi* par l'action, sabre au clair, sont bel et bien révolus (V, 8) : « Savez-vous comment on ferait la campagne de France de nos jours ? Autour d'une table, avec de petits papiers » (V, 120). La monarchie de Juillet marque précisément l'entrée dans ces temps politiques qui sont aussi les temps modernes. La loi des hommes peut très bien protéger des puissants sans scrupules, comme M. Gaspard l'usurier dans *Noël*. Les préfets du nouveau régime peuvent très bien s'entendre en secret avec des opposants ultras, par manœuvre ou par intérêt, comme dans *La Mission*. C'est politique, et c'est moderne – aux antipodes d'une morale de l'honneur et de l'héroïsme devenue anachronique. Le « petit verdet » d'*Une histoire d'amour*, Joseph Costa dans *Le Bal*, Macdhuil dans *L'Écossais* incarnent les derniers sursauts d'une mystique condamnée par la politique. Le goût de l'absolu, exclu d'une vie sociale où règne la médiocrité, ne débouche plus que sur le meurtre ou le suicide. L'éclat du romanesque est l'apanage de ces personnages inadaptés aux temps modernes et aux compromis de la politique : c'est de leur côté que se trouvent les « monstres de passion, de séduction, de romanesque » si chers au romancier de *Noé* (III, 725). Plutôt qu'un conflit *politique*, interne aux nouvelles règles du jeu social et institutionnel, le conflit entre légitimisme et orléanisme représenté dans *Les Récits de la demi-brigade* serait alors un conflit *entre* le romanesque et le politique, entre le passé et le présent, entre ceux qui refusent ces règles et ceux qui s'y conforment.

« [...] la politique s'est substituée à la mystique, la politique a dévoré la mystique » : c'est ce que dira Péguy⁹ – dans un autre contexte certes, celui de l'érosion des valeurs républicaines après l'affaire Dreyfus, dans les années 1900, mais avec une vision de l'évolution historique bien proche de celle de Giono. La *dégradation* de la mystique en politique, chez ces deux *antimodernes*, peut être comprise comme un phénomène cyclique, comme une loi de l'Histoire. Mais le choix des lendemains de 1830 ajoute à cette représentation générale, dans *Les Récits de la demi-brigade*, la vision plus précise d'un *désenchantement* propre à l'époque romantique. C'est Balzac qui, dans une de ses *Lettres sur Paris*, a parlé le premier d'une « école du désenchantement » pour regrouper plusieurs romans de l'année 1830 – dont *Le Rouge et le Noir* – particulièrement sensibles selon lui à « la senteur cadavéreuse d'une société qui s'éteint¹⁰ ». Cette période de l'après-1830 en France est significative à la fois d'une redéfinition du *romantisme* et d'une renaissance du *roman*, autour de Balzac et de Stendhal

9 Charles Péguy, *Notre jeunesse* [1910], dans *Œuvres en prose complètes*, éd. cit., t. III, p. 28.

10 Balzac, *Lettres sur Paris*, XI (9 janvier 1831), dans *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1996, p. 937.

notamment. Giono place les aventures de Martial à ce moment historique précis où le romanesque tire une *aura* inédite des menaces que fait peser sur lui la société la plus anti-romanesque qui fût, à ce moment de désenchantement où la perte des valeurs rend plus aiguë que jamais cette discordance entre les vastes aspirations de l'âme et l'étroitesse de la réalité présente dans laquelle Lukács voyait le « romantisme de la désillusion¹¹ ».

DEMI-POLITIQUE DE LA DEMI-BRIGADE

En tant qu'hommage désenchanté au passé perdu, le romanesque est donc l'antithèse du politique. En tant que dégradation de la mystique, la politique au temps de Louis-Philippe paraît anti-romanesque en ce qu'elle oppose d'une part le *mélange* à la *pureté*, d'autre part la *réduction* à la *grandeur*. Dans les deux cas, les connotations associées au thème politique font écho au sémantisme inclus dans le titre du recueil, où il est question de *moitié*: une *demi-brigade*.

Bien sûr, la demi-brigade constitue une unité militaire historiquement attestée. Sous la Révolution, en vertu d'une loi de 1793, ce nom est donné à un corps de troupe qui est l'équivalent d'un régiment commandé par un colonel. Le détachement des Bleus décrit par Balzac au début des *Chouans* est commandé par un « chef de demi-brigade », dénomination qui « remplac[e] le titre de colonel, proscrit par les patriotes comme trop aristocratique¹² ». Il n'est d'ailleurs pas indifférent que le dénomination soit d'origine révolutionnaire – comme si la diminution induite par le préfixe, « demi », correspondait effectivement au refus d'une certaine grandeur aristocratique. Mais pourquoi donc Giono flanque-t-il son Martial de 1832 d'une telle « demi-brigade » ? « Le mot pose un problème », comme les critiques l'ont remarqué¹³. La troupe commandée par Martial, lequel n'est que capitaine, ne dépasse jamais quelques dizaines d'hommes. Et Martial agit le plus souvent seul : la demi-brigade en tant que telle n'intervient pratiquement pas dans l'action. C'est donc bien que le nom vaut plus que son signifié. L'importance accordée à cette dénomination, que Giono lui-même envisageait de faire figurer dans le titre du recueil même si ce projet n'a pas vu le jour de son vivant, peut se prêter à diverses interprétations : étrangeté romanesque d'une appellation vaguement archaïque ; paronomase qui suggère une parenté entre la *demi-brigade* et les *brigands* qu'elle est censée combattre ; mise en valeur du thème de la *moitié*, avec la position centrale du

11 Georg Lukács, *La Théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye [1968], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989, p. 115 sq.

12 Balzac, *Les Chouans*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. VIII, 1977, p. 908.

13 Janine et Lucien Miallet, Notice citée, V, 876.

mot *demi* dans le titre. On retiendra ici cette dernière hypothèse, la plus féconde pour l'analyse.

Puisque la demi-brigade s'assimile au fond, métonymiquement, à celui qui la commande, c'est bien Martial qui est « demi », héros diminué et conscient de l'être¹⁴. Et d'abord parce qu'il n'est qu'à moitié orléaniste et ne représente qu'à demi le régime qu'il a pour fonction de servir. C'est Pauline de Théus qui lui attribue cette étiquette d'« orléaniste ». Lui-même est plus mitigé, malgré l'uniforme qu'il porte : « Il y a bien longtemps que je ne sais plus pour quelle maison je suis » (V, 111). C'est qu'en lui cohabitent le héros de l'Empire et le serviteur de Louis-Philippe, *moitié-moitié* : « Tu parles comme le capitaine de dragons que tu n'as jamais cessé d'être ; et pas du tout comme le capitaine de gendarmerie que tu es » (V, 8). Achille a beau lui faire ce reproche, il est tout aussi divisé, mi-orléaniste mi-bonapartiste – si l'on en croit son mobilier : « [...] malgré les Orléans que nous servons, son bureau ministre est Empire » (V, 17). Ce mélange des styles et cette réduction des principes pourraient apparaître comme la confirmation de l'opportunisme propre aux partisans du régime en place, donc comme l'illustration de la politique « moderne¹⁵ », s'ils n'étaient au contraire, pour Martial, le signe de la distance qu'il sait préserver à l'égard du rôle compromettant qu'on cherche plus d'une fois à lui faire jouer. Martial n'est qu'à demi gendarme comme il n'est qu'à demi politique ; il ne se laisse pas complètement *embrigader*, et garde heureusement en lui cette part héroïque héritée de son passé militaire qui l'incite malgré tout à « faire la loi » à sa façon (V, 16), comme lorsqu'il se rend complice de l'élimination de M. Gaspard, dans *Noël*, ou qu'il provoque le limogeage d'un préfet dans *La Mission*.

Il y a dans la demi-brigade de Martial quelque chose de la grandeur déchue qui caractérisait les *demi-solde* de l'Empire : la gloire militaire est de l'histoire ancienne ; le terrain d'action s'est rétréci, des champs de bataille de l'Europe (Wilno, Dresde, Waterloo) à quelques cantons de Provence ; au temps où ils étaient prisonniers sur les pontons anglais, Achille et Martial ont appris à occuper une place réduite dans le monde quand l'un prêtait à l'autre « [l]a

14 Martial le reconnaît : « Ce n'est pas que je sois un héros. Je ne les aime guère et je m'arrange fort bien de la vie ordinaire » (V, 101).

15 La combinaison de l'héroïsme épique des guerres de l'Empire avec l'opportunisme politique de la monarchie de Juillet est bien représentée par l'itinéraire du maréchal Soult : dans *Les Récits de la demi-brigade*, son nom n'évoque que la grandeur des batailles d'autrefois (V, 8 et 16). Or Soult siège au gouvernement de Louis-Philippe au moment de l'action, en 1832. Rallié aux Bourbons en 1814, à Napoléon pendant les Cent-Jours, puis à la Restauration, puis à la monarchie de Juillet, c'est lui qui, en tant que ministre de la Guerre, a écrasé en 1831 l'insurrection de Lyon. Il y a quelque ironie, en 1831-32, à ne voir en lui qu'un héros de l'Empire. Martial ne glorifie donc pas autant qu'on pourrait le croire l'époque où il chargeait « à la gauche de Soult », expression qu'il reprend comme un cliché à la suite d'Achille.

moitié de [s]on lit » (V, 100). Mais l'acceptation d'un rôle semi-politique n'est pas si négative. Elle laisse du champ libre au romanesque, et ce mélange du politique et du romanesque profite en définitive à notre demi-héros, qui sait en tirer parti dans les limites qui sont désormais les siennes : « Rien que sur le parcours de la grand-route, j'ai des espions dans cinq auberges, demi-espions ou même quarts ou huitièmes, qui mangent à divers râteliers... [...] » (V, 33). Loin d'une morale idéaliste de la pureté, Martial est parfaitement lucide sur la nécessité politique de recourir à la ruse et au calcul. Et on aura remarqué à quel point Giono, en jouant sur les fractions, peut insister sur le sens du mot *demi*, lié ici à tous les doubles et troubles jeux de l'action politico-policière...

Or cette même logique de la réduction et du mélange affecte tout autant le camp légitimiste, lui-même corrompu par cela même que sa mystique de la pureté prétendait combattre. En témoignent, à l'évidence, les « verdetts » d'*Une histoire d'amour* :

C'était [...] une bande semi-politique, semi-ecclésiastique, semi-tout ce qu'on voudra. Il s'agissait, en gros, de complots contre rien et contre tout, d'une sorte de terreur blanche bâtarde et attardée ; et en détail, d'une couverture à beaucoup de noirs desseins, si noirs qu'il fallait de bons yeux pour arriver à distinguer, au fond, les bas violets de l'évêque (V, 23).

La cause légitimiste se discrédite en se *mêlant* de politique : elle s'abâtardit en se faisant demi-brigande. Elle aussi, en somme, « devient moderne » (V, 120). Mais alors le romanesque n'est pas le contraire, le dehors du politique : il se déploie dans ce mélange même, qui est le propre des temps modernes.

LE POLITIQUE ET LE MONSTRUEUX

Il est une première catégorie de « monstres » dans *Les Récits de la demi-brigade*, on l'a vu : ce sont ces êtres d'exception, ces « monstres de romanesque » qui ne peuvent survivre à l'avènement des temps politiques. Quand Martial dit au préfet, M. de Ramusat, à propos des monstres d'un certain « genre » : « Je ne vous cache pas qu'ils m'ont été souvent sympathiques » (V, 50), c'est à ces monstres-là qu'il pense – le « petit verdet », qui est comme son « reflet » (V, 25) ; ou Macdhui, dont le sacrifice découle d'une « raisonnement » qu'il « compren[d] » (V, 119). Mais la conversation avec le préfet, qui charge Martial d'une mission particulière, glisse vers une tétatologie d'un autre type :

« Vous aurez affaire à un monstre, dit-il.

— [...] Celui-ci est de quel genre ?

[...]

— Politique », dit-il (avec une certaine emphase).

Mais j'étais décidé à aplatir sa baudruche :

« Ce qui tient du prodige, à votre avis ? » (V, 50-51).

Autrement dit : qu'il y ait des monstres en politique, c'est pour Martial chose bien naturelle. La politique appelle la monstruosité morale. Le préfet peine à démontrer le contraire : « [...] il essaya de me persuader que la politique était parfois faite par autre chose que par des monstres. Il s'essouffla vite » (V, 51). Alors que M. de Ramusat voulait donner à son interlocuteur de bonnes raisons d'éliminer un « monstre politique » présenté comme une dangereuse exception, Martial ironise sur la banalité du monstrueux en politique. D'ailleurs, quand il découvrira le « monstre » au terme de sa poursuite, après avoir été pris pour cible, il découvrira un jeune couple romanesque aussi éloigné de la politique que de la monstruosité : « Le monstre politique ? (Mais ce coup de pistolet ne sentait pas le monstre, surtout politique.) Je ne fus pas trop surpris de voir à la place du monstre deux enfants terrifiés » (V, 52).

308

Sans doute la politique engendre-t-elle des monstres. Et l'on peut voir dans ces remarques de Martial une forme de condamnation morale. Le préfet lui-même, prêt à tout pour obtenir « l'usage de pouvoirs spéciaux » (V, 62), peut au demeurant être compté au nombre de ces monstres, dont il est un bon spécimen. Cependant, si la politique est affaire de *combinaisons* en tous genres, elle n'est pas seulement condamnable. L'alliance des contraires que le double jeu rend possible, *moitié-moitié*, les formations composites que suscite l'exercice du pouvoir, les assemblages hétérogènes propres aux « monstres politiques » présentent un intérêt intellectuel et esthétique bien au-delà de leur *défaut* éthique. C'est pourquoi Martial – et avec lui Giono – peut éprouver de la « sympathie » même pour cette sorte de monstre. L'expression de cette sympathie est toutefois plus oblique : elle passe par le détour de l'image.

L'auteur des *Récits de la demi-brigade* a lu et commenté Machiavel, à qui il a consacré plusieurs textes dans les années cinquante. Pour Machiavel, l'homme qui gouverne doit savoir combiner la loi et la force. Il y a un bon usage de la cruauté, et le Prince doit y recourir pour asseoir son pouvoir. La bonne politique est logiquement monstrueuse : elle est un art du mélange entre la force animale et le sens humain de la loi. Le Prince doit savoir « bien pratiquer la bête et l'homme¹⁶ », c'est-à-dire recourir à la force autant qu'aux lois. Il est donc « Centaure », « demi-bête et demi-homme¹⁷ », monstruosité nécessaire pour

16 Machiavel, *Le Prince*, dans *Œuvres complètes*, trad. Edmond Barincou, introduction de Jean Giono, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 341.

17 *Ibid.*

gouverner une humanité elle-même monstrueuse. Tel est, pour Machiavel, le bon usage du monstrueux dans le gouvernement de la Cité. Or non seulement Giono ne rejette pas cette tétatologie politique, qui résulte selon lui d'une réflexion lucide sur le cœur humain, mais il ne peut qu'être séduit par une représentation hybride qui parle à son imagination romanesque. Car, dans *Noé*, le romancier ne procède pas autrement que le penseur politique quand, perché sur son olivier, il forme des personnages par assemblage de *moitiés* :

Et j'entends voleter, à travers le feuillage de l'olivier dans lequel je ramasse des olives, d'autres ombres, attirées par mon avarice toute fraîche [...]. Des ombres semblables à celle du cireur de bottes, ou composées d'abord à la façon des monstres : moitié du cireur de bottes et moitié de cet allumeur de réverbères qu'il rencontre, moitié du cireur de bottes et moitié de ce mécanicien du chemin de fer qui regagne le dépôt du P.-L.-M. [...], moitié du cireur de bottes et moitié de tel homme couché dans ses draps [...] (III, 663).

Parfois même, ajoute le romancier, ces personnages de roman en train de naître sont « des monstres composés moitié de moi et moitié d'eux-mêmes » (III, 663). Conformément à la « méthode des bâtons rompus¹⁸ », l'imagination fonctionne donc par divisions avant de combiner des formes neuves. La diminution (le *demi*) précède la recomposition. S'il est vrai que le politique produit du monstrueux selon une arithmétique analogue, comme on l'a vu, on conçoit que ses combinatoires se prêtent aux jeux de l'imagination romanesque en vertu de leurs inépuisables possibilités formelles.

La figure du centaure, dans laquelle Machiavel voit l'emblème du politique, réapparaît dans *Les Récits de la demi-brigade* sous des traits fort sympathiques. C'est Martial lui-même qui se projette en elle lorsqu'il ne fait plus qu'un avec son cheval, Clara, à la fin du *Bal* :

J'en étais à cet exercice qui consiste à mélanger le cavalier à sa monture de telle sorte qu'ils n'existent plus séparément mais composent un monstre : le cavalier pensant cheval pendant que le cheval raisonne comme un homme (ou comme une femme) ; à quoi Clara répondait à merveille. C'est un état qui donne des dimensions divines ! Je fus brusquement rappelé sur terre en voyant une ombre à côté de moi. [...] je laissai un instant Clara se débrouiller toute seule dans les arcanes du centaure [...] (V, 46).

Nulle allusion politique, en apparence, dans ce passage. Et pourtant, le capitaine de la demi-brigade va ainsi jusqu'au bout de la logique de *réduction* et d'*assemblage* qui est celle de ces *Récits* mi-politiques mi-romanesques : il faut se

¹⁸ Voir notre Épilogue, « La méthode des “bâtons rompus” », p. 453.

défaire d'une part de soi pour former ce « monstre ». Telle est la loi du politique selon Machiavel ; telle est la loi du romanesque selon *Noé*. C'est ce qui permet à Martial d'atteindre modestement et provisoirement des « dimensions divines », grâce à un heureux compromis symbolique qui permet de vivre (et de se divertir) avec le monstrueux. Dans *Un roi sans divertissement*, Langlois¹⁹ avait recours à une méthode plus explosive pour rejoindre au prix de sa vie « les dimensions de l'univers » (III, 606). Le Martial des *Récits de la demi-brigade*, lui, sait jouir de sa condition dans ses limites, acceptant ses échecs comme il accepte les *demi-mesures* d'un jeu politique où l'absolu n'existe plus. Avec lui, le centaure n'est plus une figure du pouvoir, mais du *style* ; le mélange hybride n'est plus moyen de vaincre, mais de « composer ». Les caractéristiques du politique (la diminution, l'hybridation) peuvent être ainsi converties en sources de plaisir esthétique, donc en vertus expansives et productives, dès lors qu'elles sont ressaisies et transfigurées par l'imagination romanesque.

310

PARLER/ÉCRIRE À DEMI-MOT

Cette conversion du politique au romanesque n'est effective qu'en raison du langage que l'auteur prête à Martial, langage qui est en parfait accord avec la forme brève de la nouvelle. Car la logique paradoxale de la *réduction créatrice* est à l'œuvre jusque dans les paroles et dans les récits de Martial – comme personnage et comme narrateur. Dans l'un et l'autre cas, notre demi-héros maîtrise l'art du *demi-mot* : « Le personnage qui se trouvait dans la bergerie [...] était manifestement de taille à tout comprendre à demi-mot. Je ne suis moi-même jamais aussi heureux que lorsque j'économise les moyens ; la moindre insistance de ma part me déconsidérerait » (V, 104). Parler à demi-mot, manier l'ellipse et la litote, ménager des silences, c'est d'abord prolonger le combat politique par d'autres moyens : ruser pour connaître les atouts de l'adversaire sans se dévoiler soi-même, peser sur un rapport de force par les sous-entendus ou l'ironie voilée²⁰. Le demi-mot est donc la règle discursive de la demi-brigade. Et cet art de la semi-conversation politique, Martial en fait preuve autant avec l'aristocrate de *La Mission* qu'avec le marquis et la marquise de Théus dans

19 C'est-à-dire Martial encore, si l'on admet que *Les Récits de la demi-brigade*, écrits après *Un roi sans divertissement*, remontent dans le passé du même Langlois quelques années plus tôt. Martial est assimilé à Langlois dans un passage de *La Belle Hôtesse* (V, 84), ce qui assure la jonction entre le monde des *Chroniques* et le Cycle du Hussard (représenté par Laurent et Pauline de Théus).

20 Dans *Le Hussard sur le toit*, l'éloge du demi-mot se trouve aussi bien sous la plume de la très romanesque duchesse qui écrit à son fils Angelo (« On ne peut parler de ces choses-là qu'à demi-mot » [IV, 439]) que dans la bouche du très politique Giuseppe, le frère de lait du héros (« Tu me comprends à demi-mot, dit Giuseppe. C'est comme ça que je t'aime » [IV, 448]).

L'Écossais. Même à Achille, bien sûr, il ne dit pas tout (V, 64) : sa réticence verbale est la condition de sa liberté de mouvement.

Or le même principe d'économie se retrouve au niveau de la narration, dans les non-dits de l'histoire, dans les ellipses terminales — qualité non plus politique mais romanesque cette fois. La critique s'est déjà intéressée à ces « vides du récit²¹ ». On peut les comprendre ici comme une extension de la loi du *demi-mot* qui prévaut dans les intrigues politiques et policières où règnent les combinaisons inavouables. Les vides narratifs ne correspondent pas seulement alors à une pratique gionienne du récit de fiction en général, mais à l'image que Giono donne de la politique, dans ces *Récits*, à travers la personnalité qu'il prête à ce narrateur particulier qu'est Martial. Quand la narration laisse dans l'ombre l'identité du « petit verdet » (*Une histoire d'amour*), les motivations de la « Belle Hôtesse » et la nature de ses liens avec les « gros bonnets », ou le rôle exact joué par le « solide vieillard » dans *La Mission*, elle montre que le *fin mot* de l'histoire est hors d'atteinte parce que les réalités politiques sont aussi ténébreuses que les abîmes de la passion. La conscience mi-politique mi-romanesque de ce gendarme sensible ne saurait tout mettre en lumière, parce qu'elle est elle-même personnellement impliquée dans ces intrigues où la poésie du cœur interfère avec la prose des missions policières. C'est pourquoi, en dernière instance, le lieu textuel où le politique et le romanesque se rejoignent dans *Les Récits de la demi-brigade* est ce point obscur où l'intrigue demeure non résolue, dans les silences du récit, parce qu'elle ne peut jamais se dénouer qu'à demi.

21 Voir Robert Ricatte, « Les vides du récit et les richesses du vide », dans *Études littéraires*, vol. 15, n° 3, Presses de l'université Laval, 1982, p. 291 sq. ; et, plus loin, les chapitres 21, « Silences de la nouvelle », p. 387 et 22, « Le “100 mètres haies” d'un coureur de fond », p. 397 sq.

CHRONIQUES ANACHRONIQUES : GIONO CHRONIQUEUR DE PRESSE

Les chroniques journalistiques de Giono n'ont pas bonne presse. La critique s'interroge sur la pertinence du choix éditorial qui a conduit à les réunir dans des publications posthumes¹. Fallait-il vraiment faire connaître durablement ces articles considérés comme disparates et faciles, issus d'une commande extérieure et non d'une nécessité intérieure, voués à une existence aussi éphémère que leur support trivial, dominés par le refrain superficiel d'un discours passéiste qui résiste mal à l'épreuve du temps ? Selon ce point de vue assez répandu, la chronique journalistique telle que Giono l'a pratiquée serait l'envers médiocre du génie, une face négative qu'il eût mieux valu laisser cachée. L'édition des chroniques en volumes, loin de servir l'image du romancier, aurait eu pour effet de lui nuire.

On ne peut pourtant ignorer cette part de l'œuvre, et d'abord parce qu'elle est loin d'être négligeable. On dénombre environ cent cinquante chroniques², publiées dans de grands quotidiens régionaux et rassemblées pour la plupart, après la mort de Giono, dans quatre volumes : *Les Terrasses de l'île d'Elbe* (1976), *Les Trois Arbres de Palzem* (1980), *La Chasse au bonheur* (1988), *Les Héraclides* (1995)³. À travers ces textes, de fait, Giono s'est pleinement livré à la pratique régulière d'un genre, la chronique de presse, dont il a accepté les conventions et exploité les possibilités. Il n'est donc pas interdit de penser qu'il a su mettre cette pratique d'écriture en accord avec sa voix et son imaginaire propres. En ce sens, les chroniques journalistiques de Giono ne sont pas marginales, condamnées à être oubliées au profit des seules œuvres consacrées et dignes de l'être, celles que l'édition de la Pléiade a d'ores et déjà panthéonisées. Elles méritent au contraire

- 1 Jacques Chabot, par exemple, estimait qu'on avait rendu un très mauvais service à Giono en publiant ces textes (discussion dans le cadre du colloque de Toulouse, « Giono, la mémoire à l'œuvre », mars 2008).
- 2 Je renvoie à l'inventaire très détaillé établi par Jean Morel pour l'Association des Amis de Jean Giono : *Bibliographie & Médiagraphie*, numéro hors série du *Bulletin Jean Giono*, printemps 2000, p. 144-59.
- 3 Les trois premiers chez Gallimard, le dernier aux éditions Quatuor. Ce chapitre porte sur les quatre-vingt-treize chroniques rassemblées dans les trois premiers volumes, dont les titres seront abrégés ainsi : *TE* (*Les Terrasses de l'île d'Elbe*, pagination de l'édition Gallimard, coll. « Blanche », 1976), *AP* (*Les Trois Arbres de Palzem*, pagination de l'édition Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2006), *CB* (*La Chasse au bonheur*, pagination de l'édition Gallimard, coll. « Blanche », 1988).

d'être considérées dans leur spécificité, et l'analyse de leur statut textuel doit précisément permettre de réévaluer leur intérêt littéraire.

Il convient donc d'abord de situer ces chroniques dans le parcours de Giono, pour examiner dans quelles conditions il en est venu à s'approprier ce *genre* paradoxal et fluctuant, dont l'*appellation* même est riche d'enseignements. Il sera possible alors de mieux comprendre comment la critique du progrès, leitmotiv de ces textes, ne nourrit pas seulement des topiques prévisibles mais une vision lucidement *anachronique* du présent. Il en résulte une véritable *poétique* de la chronique, genre dont la brièveté et la souplesse favorisent chez Giono, comme on le verra dans une dernière étape, les aveux d'une sensibilité, les jeux de miroir d'une écriture en acte et l'autoportrait d'un artiste qui compense l'agressivité antimoderne par la sagesse de l'humour.

LE CHOIX DE LA CHRONIQUE

314

Premier constat : Giono écrit des chroniques dans les dernières années de sa vie. Ce sont pour lui des *écrits de vieillesse*, comme on dit des *écrits de jeunesse*. Écrivain reconnu, il n'a plus rien à prouver. Il peut à loisir évoquer ses souvenirs et convoquer son expérience, comme un vieil homme qui porte un regard détaché sur son temps et qui a perdu depuis longtemps ses illusions sur la nature humaine. Ce « dernier Giono⁴ » n'en est pas moins – et il est même plus que jamais... – curieux de formes inédites et de défis nouveaux : s'il écrit moins de romans dans les dix dernières années de sa vie, c'est pour élargir toujours davantage l'éventail de ses productions écrites et cinématographiques. Et les commandes venues du dehors satisfont précisément ce goût de l'aventure créatrice qui rompt avec les habitudes acquises : c'est pourquoi Giono n'a jamais dédaigné ce type de contrainte féconde. Toujours en quête de divertissements, il se plaît à explorer de nouveaux exercices de style pour *se distraire*, car « faire des romans qu'on sait écrire ne présente plus beaucoup d'intérêt pour le vieil homme⁵ ». Les chroniques répondent pour une part à ce besoin de distraction par la nouveauté qui, loin de s'émousser, s'aiguise avec l'âge.

Les premières chroniques de presse datent des années cinquante. Giono publie plusieurs articles dans *Combat* en 1950-51, donne un texte au *Dauphiné libéré* en 1953, trois autres à *L'Aurore* en 1957. Mais c'est surtout à partir de 1962 que

4 Pour reprendre le titre donné à un ensemble d'études consacrées aux œuvres des deux dernières décennies, mais qui laissent de côté les chroniques journalistiques (« Le dernier Giono (1952-1970) », études réunies par Denis Labouret et André-Alain Morello, *Dix-neuf/Vingt, Revue de littérature moderne*, n° 5, 1998).

5 *Arts*, 8 décembre 1965. Les remarques relatives au projet en cours de *Dragoon* sont citées par Henri Godard dans sa Notice de *Dragoon*, VI, 1120).

la collaboration avec des quotidiens devient systématique, à la demande d'abord du *Dauphiné libéré*, puis de l'Agence parisienne de Presse, qui répartit les articles dans divers quotidiens de province et de pays étrangers francophones. De quels journaux s'agit-il ? Pierre Citron en a fait un inventaire non exhaustif :

Ce seront ainsi plusieurs centaines de milliers de lecteurs que Giono pourra toucher, par l'intermédiaire du *Dauphiné libéré*, de *La Dépêche du Midi*, de *Nice-Matin*, du *Midi Libre*, du *Méridional*, de *Sud-Ouest*, de *La Montagne*, de *L'Écho de Lyon*, de *La République du Centre*, d'*Ouest-France*, d'*Est-Éclair*, du *Soir* de Bruxelles, de *La Feuille d'avis* de Neuchâtel [...] ⁶.

Cette liste laisse imaginer l'ampleur du public visé. Dans ces chroniques, Giono atteint de très nombreux lecteurs, bien au-delà du cercle des amateurs de littérature qui connaissent ses romans. On comprend qu'il soit séduit par la possibilité d'une communication rapprochée avec un vaste public, sans les médiations lentes et pesantes de l'édition. Les textes mettent en scène cette communication par des adresses directes au lecteur et par des figures dialogiques qui miment une conversation prolongée. Le chroniqueur apostrophe son lecteur, lui dit « vous », l'associe à sa réflexion par des formes interrogatives et injonctives : « Vous croyez que vous resteriez vingt et un jours sans curiosité, satisfaite ou non ? » (*CB*, p. 108) ; « Et si nous ne sommes pas à la poursuite du bonheur, à la poursuite de quoi sommes-nous, s'il vous plaît ? » (*AP*, p. 77).

Parce qu'il s'agit le plus souvent de textes publiés dans la presse quotidienne, on pourrait croire à un très faible écart, dans le temps, entre moment de l'écriture et moment de la lecture. En réalité, le parcours de ces textes est plus complexe. Un même article, par exemple « Le persil » (*CB*, p. 69-72), peut paraître une première fois dans *Sud-Ouest* en octobre 1967, être repris trois mois plus tard dans *Le Dauphiné libéré*, puis neuf mois plus tard dans *Nice-Matin*... La relation entre l'auteur et ses lecteurs n'est donc pas si serrée dans le temps. Et même si le rythme des textes publiés par *Le Dauphiné libéré* est soutenu et régulier, à raison d'une chronique par quinzaine en moyenne, Giono n'apparaît pas comme le chroniqueur d'un journal unique, fidèle à un unique lectorat. N'étant pas lié à un titre particulier, il peut d'autant mieux parler en son propre nom. N'étant pas tenu de suivre l'actualité au jour le jour, il peut choisir d'autant plus librement ses sujets de réflexion.

Ces journaux sont pour la plupart des quotidiens de province : Giono ne s'exprime pas dans la presse nationale, parisienne, mais dans la presse périphérique, excentrée, voire étrangère (belge ou suisse). En plein essor des Trente Glorieuses, en pleine expansion centralisatrice de la France gaullienne,

6 Pierre Citron, *Giono (1895-1970)*, op. cit., p. 540.

il n'est pas surprenant qu'il choisisse de parler depuis la province profonde, pour s'adresser à ses semblables tout aussi éloignés du centre de l'État-nation et de la modernité triomphante. Le contenu des textes est bien sûr en accord avec ce *provincialisme* assumé. La chronique intitulée « Paris », parue dans *Le Dauphiné libéré* en 1963, parle moins de Paris que du charme de la province retrouvée ; après un séjour dans la capitale, le bonheur est sur le petit sentier qui mène à la maison, bien plus qu'aux Champs-Élysées : « Je suis surpris que Paris se prenne tellement au sérieux » (*TE*, p. 82). Giono raille le discours dominant qui méprise la province, la « hideuse province » (*CB*, p. 159) ; vive la hideuse province, réplique-t-il, si l'on y trouve un air respirable et un silence habitable : « Le silence ! Comment en parler ? On ne sait plus ce que c'est, à la capitale » (*CB*, p. 162). Sur ce terrain, le chroniqueur suit la pente naturelle de ses lecteurs. Le genre de la chronique de presse est propice à la connivence, voire à la confiance.

316

LE NOM DU GENRE

En exaltant « les vraies richesses » (*AP*, p. 40) d'une vie simple, libérée des contraintes de la machine et de l'argent, Giono renoue dans ces textes avec les thèmes de prédilection de ses essais d'avant-guerre. La chronique partage d'ailleurs avec l'essai des traits génériques communs : expression directe de l'énonciateur, arguments étayés par l'expérience vécue, composition libre d'énoncés *doxologiques* (d'opinion) et non *épistémiques* (de savoir). L'essayiste et polémiste des années trente, cependant, était encore porté par une ambition didactique et une ferveur prophétique⁷ qui sont totalement étrangères au chroniqueur des années soixante. Ce dernier a renoncé depuis longtemps aux « messages », et il est conscient de la modestie du genre : « [...] j'écris [...] cette petite chronique » (*TE*, p. 50), dit-il quand il se représente en train de rédiger l'un de ces articles. La chronique de presse est toujours « petite », par ses dimensions et par sa portée.

Le nom du genre se charge cependant pour Giono d'un réseau de sens particulier. Au lendemain de la guerre, il a appelé *chroniques* la série des récits de fiction qu'il a engagée à partir d'*Un roi sans divertissement*. Le mot rappelle alors l'usage qu'en faisait Stendhal. Giono s'en explique ainsi dans un texte de 1962, contemporain du début de la collaboration aux quotidiens de province :

7 Sur les essais des années trente, voir plus haut les chapitres 10, « Jean le Rouge : Giono polémiste », p. 219 sq. et 11, « Le temps de l'utopie, des *Vraies Richesses* à *Recherche de la pureté* », p. 235 sq.

Il s'agissait pour moi de composer les chroniques, ou la chronique, c'est-à-dire tout le passé d'anecdotes et de souvenirs de ce « Sud imaginaire » dont j'avais, par mes romans précédents, composé la géographie et les caractères [...]. [...] je voulais, par ces *Chroniques*, donner à cette invention géographique sa charpente de faits divers [...]»⁸.

« Anecdotes », « souvenirs », « faits divers », c'est aussi la matière des chroniques journalistiques, héritières à cet égard des *Chroniques romanesques*. Deux chroniques de presse ont pour titre « Faits divers », l'une de 1962 (*TE*, p. 42-48), l'autre de 1965 (*AP*, p. 161-167). Dans la première, Giono raconte l'histoire d'un personnage qui rappelle les êtres d'exception des *Chroniques romanesques* : un amiral dont on découvre, à sa mort, qu'il avait tout donné à une femme qu'il n'avait jamais vue – destin inexplicable qui ouvre sur des « abîmes » (*TE*, p. 42). Même s'il quitte le pacte fictionnel, Giono reste dans ces articles un conteur d'histoires, un amateur de « caractères » et un chroniqueur de faits divers. Ce qu'il apprécie dans le fait divers, ce sont ces « troubles de la causalité », tels que Barthes les a analysés dans un article célèbre de 1962⁹.

Outre la chronique romanesque, le nom du genre évoque aussi pour Giono la chronique historique. C'est encore en 1962 qu'il publie dans le *Tableau de la littérature française* une notice sur Froissart, le chroniqueur médiéval dans lequel il voit « moins un historien qu'un metteur en scène¹⁰ », un artiste qui recourt autant à l'imagination qu'aux souvenirs. C'est toujours en 1962 qu'il publie dans *Le Dauphiné libéré* « Bâtons rompus », chronique dans laquelle il cite « un petit morceau de chronique » de l'histoire chinoise (*TE*, p. 27) : le « chroniqueur chinois » (*TE*, p. 33), qui se contente du « point et virgule » entre les faits bruts qu'il relate, séduit le chroniqueur Giono par son « économie de moyens d'expression » (*TE*, p. 27) qui fait l'ellipse sur tout lien de causalité. Dans la chronique « De certains parfums », dernier texte écrit par Giono avant sa mort et qui sera publié en 1971 dans la revue d'une société de parfumerie, il se réfère aux « chroniques » japonaises de l'an mille, à propos de l'usage des parfums à la cour des Fujiwara (*CB*, p. 226-227). Ce type de chronique historique, fort éloigné de la démarche rationnelle de l'historiographie occidentale, n'est pas sans rapports, là encore, avec l'économie discursive de la chronique gionienne.

8 Préface aux *Chroniques romanesques* (1962) (III, 1277).

9 Roland Barthes, « Structure du fait divers » [*Médiations*, 1962], *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 191.

10 « Froissart », Notice du *Tableau de la littérature française*, t. II, Gallimard, 1962, texte repris dans *De Homère à Machiavel, Cahiers Giono*, n° 4, Paris, Gallimard, 1986, p. 117.

La chronique journalistique selon Giono garde donc la trace et des chroniques romanesques de naguère, et des chroniques historiques d'antan et d'ailleurs. Loin d'apparaître comme un simple sous-genre journalistique qui réduirait les perspectives et n'imposerait que des contraintes, elle se présente ainsi comme un creuset générique, où l'auteur mêle et condense des formes de discours et des types textuels variés : récit et argumentation, histoire et fiction, dialogue et apologue, souvenirs et portraits... Pour lier ces diverses composantes, il n'est pas d'autre logique que celle des « bâtons rompus » : la digression est revendiquée comme principe de composition, parce qu'elle offre, par définition, les possibilités les plus *divertissantes*. « [...] parlons à bâtons rompus » (IV, 615) : telle était l'option – poétique et non médicale ou scientifique – du médecin poète qui donnait sa vision du choléra dans *Le Hussard sur le toit*¹¹. Refuser la marche en avant d'un procès discursif structuré, c'est pour le chroniqueur un choix conforme à la critique d'une société moderne qui fonde précisément son orgueil sur les illusions d'une marche en avant toute-puissante. Or « [l]a notion de progrès est une vue de l'esprit, elle n'existe pas dans la nature » (*TE*, p. 90).

DES CHRONIQUES ANTIMODERNES

Le rejet d'un monde moderne défiguré et déshumanisé par les techniques envahissantes est sans doute le fil conducteur de ces libres propos. Giono ironise sur le progrès « à rebours » qui mène des allumettes au briquet (*TE*, p. 10-12), met dans la bouche d'un Huron reparaisant une critique faussement naïve de la télévision (*AP*, p. 58), fait l'état des lieux de notre « civilisation de la conserve » qui perd le contact direct avec les choses et les arts pour ne produire plus que des simulacres (*CB*, p. 69). Il s'en prend aussi aux constructions monstrueuses qui enlaidissent les paysages (*CB*, p. 129-131), et déplore les effets du progrès technique sur la nature humaine, tels que le comportement des automobilistes les illustre :

Essayez de froisser l'aile de M. Dupont ou, plus exactement (mais cela revient au même), l'aile de l'auto de M. Dupont, et vous verrez à qui vous avez affaire. Jusque-là M. Dupont était un bon gros et il allait à la messe. Le voilà tel qu'en lui-même l'automobile le change : c'est un Zoulou de la plus belle eau (*AP*, p. 163).

À ces transformations du monde et de l'âme, Giono oppose la société d'autrefois, la lenteur de la vie rurale, la civilisation paysanne et artisanale qu'il a connue dans son enfance.

¹¹ Sur cette « méthode des “bâtons rompus” », voir notre *Épilogue*, p. 453 sq.

Ces chroniques ont donc en commun d'exprimer une même « nostalgie du passé », comme l'a noté Pierre Citron¹². Et c'est en cela qu'elles s'exposent au risque de reproduire des clichés platement réactionnaires, sur le mode : « C'était le bon temps... ». On retrouve là les accents d'une thématique antimoderne – au sens le plus large – qui traverse tout le xx^e siècle. Or on peut s'étonner que cette vision anachronique du monde présent se déploie dans des chroniques journalistiques, genre que l'on pourrait croire plus sensible par nature aux rythmes de l'actualité. Comment Giono assume-t-il ce paradoxe ? D'abord en admettant qu'il écrit dans des journaux pour des lecteurs de journaux. Le chroniqueur partage avec ses lecteurs cet espace de référence. Il puise lui-même dans le journal des sources d'information, des exemples révélateurs des mœurs actuelles, parfois le point de départ de ses réflexions : « Je lis le journal et je suis frappé par une photographie [...] » (*TE*, p. 55) ; « J'ai lu dans un hebdomadaire un petit article [...] » (*TE*, p. 57) ; « Les faits divers des journaux nous parlent chaque jour de commis voyageurs ou d'électriciens [...] qui se font passer pour médecins [...] » (*TE*, p. 142). Écrivant pour des journaux, Giono lit le journal – et avoue qu'il le lit – comme il ne l'a jamais fait... Et pourtant, l'actualité proprement dite n'occupe dans ces textes qu'une place très restreinte : ici une allusion à l'assassinat de Kennedy, mais plusieurs mois après les faits (*AP*, p. 67) ; là un mot sur le concile Vatican II (*AP*, p. 162) ; des allusions aussi à la conquête spatiale, mais sans référence à une mission précise (*AP*, p. 164). Rien n'est dit de l'actualité politique : le nom du général de Gaulle n'est jamais prononcé.

Autrement dit, tout en prenant place dans l'espace du journal, la chronique se distingue nettement du discours journalistique dominant qu'elle côtoie. Car le journal, globalement, est soumis à la dictature de l'actualité et contribue au flot des informations qui s'abattent sur le lecteur, anéantissent sa liberté de réflexion individuelle et diffusent l'idéologie aliénante du progrès tout-puissant. Giono prend clairement ses distances avec la presse de masse quand il écrit par exemple : « Si on en croit la nouvelle quand elle s'étale à la première page des journaux, entre une femme coupée en morceaux et une révolte de paysans, nous avons “bondi dans les étoiles”, et à partir de ce bond on commence tout de suite à bondir d'étoile en étoile » (*TE*, p. 92). Ou encore : « [...] nous allons voyager dans le cosmos, disent les journaux [...] » (*AP*, p. 164). Ce sont eux, les journaux, qui propagent donc le mythe du progrès que la chronique s'efforce au contraire de démystifier – comme si la principale cible de la chronique était l'organe de presse où elle se donne à lire. Les journalistes eux-mêmes sont pris

¹² La section de sa biographie consacrée aux chroniques s'intitule : « Les chroniques journalistiques et la nostalgie du passé » (Pierre Citron, *Giono (1895-1970)*, *op. cit.*, p. 540).

à partie, pour peu que l'un des leurs ait évoqué « l'avenir des chemins de fer dans la Lune » :

Les journalistes précités ont eu [...] beaucoup de succès, leurs articles ont été traduits en une soixantaine de langues, y compris le quiché, et on imagine aisément le pêcheur des bords du lac Titicaca (où cette langue est parlée) hypnotisé par ces trains ronronnants sur la Lune (*AP*, p. 75).

320 L'excès d'information, pour Giono, est en outre un symptôme de notre époque « politique » dont il stigmatise la médiocrité : « Cette chose politique dont nous voyons le monde entiché, que nos postes de télévision ressassent à longueur de journée, que nos journaux impriment à tire-larigot, qui domine notre vie et neuf fois sur dix la joue aux dés, nous voyons bien qu'elle est faite par des médiocres et uniquement par des médiocres » (*AP*, p. 54). La presse écrite et la télévision combinent leurs effets pour imposer une masse d'informations qui écrasent l'individu : la Chine et l'Afrique entrent dans la vie du moindre cireur de bottes, qui s'en serait bien passé (*AP*, p. 120-121) ; Giono représente cette mondialisation des esprits comme il représentait dans *Noël* l'emprise du monde imaginaire sur la conscience du romancier :

Maintenant, j'ai des Néo-Zélandais plein ma cuisine, la grand-place d'Oulan-Bator s'élargit dans mon lit entre ma femme et moi, Dallas fait claquer ses coups de feu autour de ma charrue, poussé à coups de baïonnette, le landau de mon dernier-né dégringole les escaliers d'Odessa, et il suffit que je me mette à table pour que cinq ou six Premiers ministres d'Europe, d'Asie, d'Afrique, d'Amérique (Sud, Nord et milieu) se mettent à papoter par-dessus mon bœuf mironton (*AP*, p. 125-126).

La presse enlaidit le monde, c'est le Huron imaginé par Giono qui le dit : « Si ce n'est pas le livre, c'est le journal ; si ce n'est pas le journal, c'est la télévision [...] ; toute la laideur du monde se déverse par tombereaux à mes pieds, à chaque instant et où que je sois » (*AP*, p. 158). Dès lors, la chronique apparaît comme un contre-journal au sein même du journal : elle est le lieu où peut être le plus efficacement contestée, de l'intérieur, la collusion de la presse avec la modernité conquérante. Loin de se soumettre aux lois de la presse (l'actualité, la politique, les nouvelles du monde), elle en est le miroir critique, la conscience distanciée. Contre la laideur d'une vie sociale déformée par la tyrannie de l'actualité, elle dit la possibilité d'un autre regard sensible au contraire à la beauté du monde. Elle témoigne en faveur d'un art de vivre qui est aussi un art poétique.

« Je ne cherche pas à comprendre, je cherche à sentir [...] » (*CB*, p. 193) : l'enseignement des chroniques journalistiques de Giono est moins idéologique que sensible, – *esthétique* au sens plein du mot. Car notre chroniqueur fait partie de ces « vieillards qui sav[ent] vieillir », pour reprendre une formule d'*Un roi sans divertissement* (III, 504)¹³ : la vieillesse aiguise les sens, elle rend plus intense la « chasse au bonheur¹⁴ » ; et l'écriture tire profit de la sagesse épicurienne qui accompagne cette expérience sensible. Dans « L'art de vivre », Giono septuagénaire montre comment il a pu convertir des privations en sources de nouvelles jouissances : se priver pour raisons médicales de tabac et de sel, c'est découvrir que « l'ambrosie est ailleurs », dans l'odeur de réséda retrouvée, dans de « nouveaux goûts » jusqu'alors inconnus (*CB*, p. 213-215). D'où cette affirmation paradoxale : « Il est très agréable de vieillir. La diminution des forces physiques est un enchantement. C'est l'apprentissage de la mesure : l'eau que l'on est obligé de mettre dans son vin délivre le goût de l'habitude de la violence » (*TE*, p. 52-53). La vieillesse ne cède donc pas tout entière à la nostalgie passiste ; elle reconnaît la valeur et la saveur du présent, contre l'apologie du progrès que l'on célèbre au nom des « générations futures » et des « lendemains qui chantent » : « Notre seul bien c'est le présent, la minute même [...] » (*CB*, p. 34). Giono n'oppose pas tant au monde moderne l'âge d'or d'un passé idéalisé qu'un art de vivre et de jouir au présent. Ce qui est *actuel* est un présent trompeur : le vrai présent est *inactuel*, parce qu'il se situe ailleurs que dans les fausses valeurs que prônent ici et maintenant la presse et la politique.

Dans « Apprendre à voir », Giono oppose *voir* et *compter*. Notre civilisation ne pense qu'à calculer ; or « [c]e sont les sens qui rendent heureux, et non l'esprit spéculatif » (*TE*, p. 24). Jean-François Durand a montré comment les chroniques de Giono refusaient ainsi une vision « cartésienne » du monde, fondée sur la maîtrise technique de l'espace, au profit d'un « regard artiste » qui traduit un « désir de réenchantement idyllique¹⁵ ». C'est en effet ce regard poétique sur le monde qui relie l'âge d'or des souvenirs d'enfance aux bonheurs présents d'une vieillesse en accord avec le monde. L'auteur des chroniques, cependant, prend ses distances à l'égard d'un modèle « virgilien » sur lequel il lui arrive d'ironiser (*AP*, p. 107). Son art poétique porte la trace d'une vision de

13 Sur l'art de savoir vieillir, voir le chapitre 13, « La mémoire contre l'histoire dans les *Chroniques romanesques* », p. 275 sq.

14 Titre d'une chronique de 1967, repris comme titre du recueil de 1988 où sont rassemblés les tout derniers articles de Giono, écrits entre 1966 et 1970.

15 Jean-François Durand, *Giono. Le jeu du condottiere*, Aix-en-Provence, Édisud, 2007, p. 92 et 94.

l'homme plus sombre et plus tragique qu'idyllique, celle qu'avaient développée les *Chroniques romanesques* autour de 1950. Les premières chroniques journalistiques des années cinquante, « Le sang » et « Un peu de franchise », prolongent le climat moral d'*Un roi sans divertissement* ou du *Moulin de Pologne* : le sang est « le *divertissement* par excellence » (AP, p. 11) ; la chasse au bonheur requiert tous les moyens, même les moins avouables (AP, p. 23) ; la cruauté est la chose du monde la mieux partagée : « Je suis toujours surpris d'être cruel, et d'une cruauté qui va de soi » (AP, p. 19). La lucidité pessimiste du moraliste amer fait alors penser à Montaigne, à La Bruyère ou à La Rochefoucauld, plus qu'à une image virgilienne ou romantique du monde.

Le portrait du « quidam », paru dans *Le Dauphiné libéré* en 1964, est un savoureux pastiche des *Caractères* :

Je connais un quidam qui veut tout régler, tout ordonner, tout soumettre.

Si on l'écoutait, on ne pourrait plus décapuchonner un stylo, tourner les pages d'un livre ou se racler la gorge sans que ces activités ne soient planifiées et ne deviennent en quelque sorte « compétitives » : c'est son grand mot (TE, p. 157).

322

Et l'on trouve dans maintes chroniques des maximes comme celle-ci, à la frappe tout classique : « Il n'est pas jusqu'à la bonté [...] qui ne blesse à l'occasion et tue quand on la manie comme une arme. Beaucoup, et des meilleurs, l'emploient comme un filet » (AP, p. 20). Mais, dans leur ensemble, ces textes rappellent surtout les *Essais* de Montaigne, à la fois par leur liberté de composition – cheminant à « bâtons rompus », on l'a vu, comme à *sauts et à gambades* – et par l'omniprésence d'un « je » qui porte sur le monde et sur lui-même un regard informé par l'expérience et par les sens, par la culture et par l'humour. L'art de vivre, comme chez Montaigne, se nourrit de la connaissance de soi :

Ce qui me bouscule force mon attention. J'ai peur ? La peur me distrait.

Du moment que je ne suis pas trop à mon aise dans les fauteuils de la civilisation, je ne m'ennuie pas. Il me faut lutter contre moi, tout va bien (TE, p. 70).

Les chroniques, comme les *Essais*, livrent un autoportrait. Or cet autoportrait est celui d'un artiste qui fait partager au lecteur son art poétique en le faisant entrer dans l'atelier de sa création. Quand il parle de peinture, Giono dévoile sa poétique : « Quoi qu'il fasse, [l'artiste] fera toujours son portrait » (CB, p. 218). Pour lui, il n'est d'art que subjectif : « Je ne comprends l'artiste que libre [...] ». Il n'est ni pour ni contre quoi que ce soit, il fait simplement apparaître la vérité, c'est-à-dire le non-sens de l'histoire » (CB, p. 179). Cette « vérité » n'a rien de commun, bien sûr, avec l'esthétique réaliste ou naturaliste ; elle postule au contraire un art du mensonge :

La réalité est difficile à manier. Les naturalistes prétendent qu'il faut l'employer nue et crue. Oui, si on veut faire du document ou du journalisme ; non si on veut faire du roman ou simplement un récit.

Raconter une histoire est un art ; il faut donc mentir ne serait-ce que par omission puisque l'art est un choix (CB, p. 135).

Le romancier chroniqueur fait remonter son lecteur aux sources de la création, là où « le roman commence » (CB, p. 137). Et les plus belles chroniques sont peut-être celles qui dévoilent le charme originel de l'invention narrative. On pense à « La lecture¹⁶ », ce récit de souvenirs qui présente la découverte de la littérature comme une expérience initiatique saisissante dans la maison-livre de l'enfance. On pense aussi, dans un autre registre, à la chronique intitulée « Le laitier », dans laquelle Giono fait du livreur de lait un porteur de nouvelles vers lequel tous se précipitent pour savoir, pour apprendre, pour se repaître d'histoires et de « chroniques ». À travers cette figure du laitier, c'est en effet le chroniqueur qui se représente en miroir, lui qui cherche aussi à raconter des histoires pour lutter contre l'ennui, « la vraie malédiction » (CB, p. 109) :

Voilà de nouvelles clientes. Elles viennent s'approvisionner : de lait, oui, bien sûr, mais surtout de chroniques. Le lait, il n'y a pas tellement à discuter, c'est du lait, comme vous et moi, c'est très simple, mais la chronique, ça n'est pas simple du tout [...]. La chronique passe avant le lait [...] (CB, p. 105).

Raconter des histoires et écrire des chroniques, cela n'a donc rien d'anodin ni de léger : « Nous avons tellement besoin de matières spirituelles » (CB, p. 108), plus vitales que du lait ! La brièveté des chroniques de presse, leur caractère aussi circonstanciel que celui des faits divers que colporte le laitier, n'atténuent en rien leur nécessité profonde, qui tient à cette fonction existentielle.

Chez cet auteur qui s'est toujours plu à expérimenter les genres les plus divers, surtout pendant ses vingt dernières années, les chroniques de presse apparaissent donc bien en définitive comme un creuset où se mêlent très librement les styles et les tons. Giono n'écrit pas dans des quotidiens pour obéir aux impératifs de l'actualité immédiate. Il cherche bien plutôt à mettre à profit le mode de communication propre à la grande presse populaire pour opposer aux évolutions du monde moderne une sagesse familière et souriante. En réfléchissant sur le pouvoir des mots et sur son travail d'artiste, il propose de puissants antidotes aux maux du jour (le progrès) et aux maux de toujours (l'ennui), au cœur même d'une presse quotidienne qui est en réalité complice de ces maux.

¹⁶ Chronique parue dans *Le Dauphiné libéré* du 26 janvier 1969, rééditée non avec les autres chroniques mais dans *De Homère à Machiavel, op. cit.*, p. 17-21.

De ce genre souple et hybride de la chronique, il fait ainsi le lieu et le moyen d'une contestation qui préfère à la vitupération d'un « mécontemporain¹⁷ » la juste distance de l'humour, ce qui est la meilleure façon de concilier chasse au bonheur et critique des mœurs : il faut imaginer cet antimoderne heureux.

¹⁷ Pour reprendre ce mot-valise forgé par Péguy (voir le chapitre 13, « La mémoire contre l'histoire dans les *Chroniques romanesques* », p. 284).

TROISIÈME PARTIE

Discordances du récit

ÉCLATS DE VOIX : L'INVENTION NARRATIVE DANS LES *CHRONIQUES ROMANESQUES*

[...] [l]e thème même de la chronique me permet
d'user de toutes les formes du récit, et même d'en
inventer de nouvelles [...].

Jean Giono¹

Les *Chroniques romanesques* naissent en 1946 avec *Un roi sans divertissement*. Quelques années avant le Nouveau Roman, c'est le roman nouveau à la manière Giono. Est-ce la naissance d'un « genre » inédit ? Plutôt celle d'un projet ouvert, riche en récits d'un style rapide, proche de la langue parlée, avare en images et en descriptions². « Seconde manière », a-t-on souvent dit, au risque d'accuser à l'excès la rupture avec les œuvres antérieures, et d'exagérer simultanément l'unité d'une création qui s'épanouit pourtant, à la même époque, dans la geste d'Angelo, et qui, à l'intérieur même des *Chroniques*, témoigne d'une prodigieuse diversité. Quoi de commun entre *Noé*, roman qui met en scène le romancier en train d'écrire ou d'imaginer, et *Les Âmes fortes*, histoire d'une vie tumultueuse et passionnée racontée en partie, au cours d'une veillée funèbre, par la femme qui l'a vécue ? Quel principe autorise le regroupement d'*Un roi sans divertissement*, centré sur une série de crimes commis par un même assassin, puis sur la dérive individuelle de l'homme qui a su les comprendre, avec *Le Moulin de Pologne*, qui s'intéresse au destin tragique d'une famille entière sur plusieurs générations ? Ce qui rapproche ces textes, c'est sans doute précisément ce qui fonde la singularité de chacun d'eux : la liberté dans l'innovation de la forme, l'ouverture aux techniques narratives les plus originales, la découverte du roman comme discours.

¹ Jean Giono, préface aux *Chroniques romanesques* [1962], III, 1278.

² Sur la définition de la *Chronique* et les flottements du « genre », voir Robert Ricatte, Notice sur « Le Genre de la chronique », III, 1279 sq., ainsi que les observations complémentaires de Pierre Citron dans son article : « Peut-on opposer les Chroniques et le cycle du Hussard ? », *Bull.* 21, p. 59 sq.

« [L]e thème même de la chronique me permet d’user de toutes les formes du récit, et même d’en inventer de nouvelles », dit Giono, à condition qu’elles soient « nécessaires », « exigées par le sujet³ » – ce en quoi il entend bien se distinguer des amateurs de l’expérimentation gratuite, autrement dit du Nouveau Roman. Raconter est toujours un plaisir à ses yeux, mais ce n’est plus une évidence. Le roman nouveau s’interroge sur les modalités de la narration, mais ne cesse pas de narrer. Bien au contraire : les conditions de production du récit, devenant elles-mêmes objet d’attention, renouvellent les perspectives et les ressources de la création romanesque. Crise du roman et fête du roman, les *Chroniques* gioniennes sont ces « livres de braise » à l’extrémité flamboyante du cigare que compose l’œuvre entière⁴. Se consumant à exploiter l’une après l’autre les formes narratives les plus variées, elles s’illuminent de toute la gerbe étincelante de leurs innombrables histoires. Comment Giono peut-il donc, tout en transformant profondément la technique romanesque, rester si proche du romancier dit « traditionnel », soucieux de raconter pour donner l’illusion de la vie ? Cette apparente contradiction, on comprend qu’elle s’exprime de façon privilégiée – et qu’elle se résolve peut-être – dans le choix des instances narratives.

L’auteur lui-même attire l’attention sur la question de la voix narrative, mais en réduisant sa portée novatrice. Sans pitié pour la littérature qui « se rue dans la rhétorique » au temps du Nouveau Roman, il souligne au contraire l’importance du « sujet » à traiter. Si la diversité des instances narratives dans les *Chroniques* est évoquée dans la préface de 1962, c’est comme un problème second, subordonné en tout état de cause à l’histoire :

On ne trouvera pas grande innovation dans les ouvrages qui constituent ce premier ensemble. Ce sont des récits à la première personne : le récitant étant, suivant les cas, le héros (*La Nuit du 24 décembre 1826*, *Une histoire d’amour*, *Les Grands Chemins*), ou moi-même (*Noé*), ou n’importe qui (*Un roi sans divertissement*), ou un médiocre (*Le Moulin de Pologne*), ou tout le monde (*Les Âmes fortes*) (III, 1278).

Il est cependant aisé de démontrer que les modalités de l’énonciation narrative dans les *Chroniques*, beaucoup plus complexes et ambiguës que pourrait le laisser croire cet inventaire, constitue précisément l’innovation majeure du « genre ». Il révèle un changement capital par rapport aux œuvres d’avant-guerre, presque toutes des récits à la troisième personne. Le passage d’une *voix*

3 Jean Giono, Préface aux *Chroniques romanesques* (1962), III, 1278.

4 L’image est de Giono (*ibid.* [III, 1282]). Mireille Sacotte en a fait le beau titre de sa préface aux *Chroniques romanesques* dans l’édition « Quarto » (Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2010, p. 11 sq.).

dominante à l'autre, s'il n'est qu'un aspect partiel de la structure narrative, ne saurait cependant être sous-estimé. Avec la relation du narrateur à la « vérité » des faits qu'il rapporte, avec la présence même d'un récitant qui s'interpose entre les événements relatés et le destinataire du récit, avec l'importance accordée aux modalités de l'énonciation aux dépens de la transparence de l'énoncé, c'est la totalité du régime narratif qui se trouve affectée. Quoi qu'en dise Giono, il y a bien là une « grande innovation »...

Un de Baumugnes était le seul des romans d'avant-guerre à être clairement pris en charge par un narrateur impliqué dans l'histoire⁵. La pratique systématique d'une narration « subjective », désormais, accentue les lacunes et les zones d'ombre. Le *je* qui raconte n'est pas omniscient : il ne peut livrer que des bribes de vérité. Il prétend encore moins à l'impartialité : l'enjeu de son récit est tributaire d'une visée personnelle. Le personnage de Saucisse accompagne sa narration, dans *Un roi*, de reproches adressés à son entourage ; le récitant du *Moulin de Pologne* met en valeur son rôle auprès des Coste ; la Thérèse des *Âmes fortes* satisfait, en parlant, son goût du romanesque. Peut-on les « croire » de la même façon que l'on adhère aux histoires de *Colline* ou de *Que ma joie demeure* ? La relation des faits se double d'une stratégie discursive : raconter, c'est raconter pour – et c'est le narrateur de *Noé* qui revendique l'originalité de sa « vision du monde » (III, 705) – ou raconter contre – et c'est l'interlocutrice de Thérèse, dans *Les Âmes fortes*, contestant la version que le personnage a donnée de son existence passée⁶. Déléguer la fonction narratrice à un *récitant*, c'est accepter du même coup qu'il soit *récitent*, que son histoire se fragmente, s'obscurcisse, se contredise, se heurte aux limites plus ou moins volontaires de son savoir, de sa mémoire ou de sa bonne foi.

« CE SONT DES RÉCITS À LA PREMIÈRE PERSONNE... »

Les *Chroniques romanesques* ou le narrateur problématique. Dans sa préface de 1962, Giono tend pour le moins à atténuer la complexité de sa propre révolution. Sa présentation demande à être nuancée, textes à l'appui. Un « héros », le récitant de *La Nuit du 24 décembre 1826* et d'*Une histoire d'amour*, ou celui des *Grands Chemins* ? L'auteur le démentira lui-même à sa façon lorsqu'il joindra aux deux premiers textes, dans les *Récits de la demi-brigade*, la nouvelle *L'Écossais*

5 Encore le narrateur y gardait-il une « transparence » qui disparaît après-guerre. Si l'on compare le récit à la première personne d'*Un de Baumugnes* avec celui des *Grands Chemins*, force est de constater avec Robert Ricatte une « différence essentielle » : « [...] le premier nous mettait de plain-pied avec tous les actes et les sentiments d'Albin, tandis que dans le second l'Artiste reste masqué. L'intervention d'un narrateur, maintenant, fait écran et le récit prend une allure d'hypothèse » (« Notice » sur « Le Genre de la chronique », III, 1294).

6 « Vous n'étiez pas à Châtillon. [...] Voilà la vérité » (V, 259-260).

ou la *Fin des héros*, au titre éloquent. Pour Martial, capitaine de la gendarmerie royale, il ne s'agit pas en effet de hauts faits, de luttes glorieuses contre les ennemis de la loi, mais de réflexions subtiles, non dépourvues d'estime pour l'art de l'adversaire⁷ ou de compréhension pour les hors-la-loi (*Noël*). Martial est tout au moins le « héros » au sens où il est le principal actant, ce qui n'est pas le cas du narrateur des *Grands Chemins*, témoin souvent passif entraîné sur les pas de l'Artiste, au pouvoir bien limité sur le cours des événements, excepté lorsqu'il abat son ami devenu un « assassin » à la fin du roman (V, 633). Nul « héroïsme » dans ce geste, accompli par sympathie plus que par justice. Le *je* des *Récits de la demi-brigade* et celui des *Grands Chemins* nous introduisent au plus près du crime et du mensonge, présentés par des témoins qui ont pu apprécier l'art qu'ils recèlent ou comprendre les passions qui y conduisent, non par des « héros » qui n'auraient vu en eux que des manifestations du mal. Il n'aurait guère été original de faire raconter par le protagoniste les exploits auxquels il aurait pris part ; il est beaucoup plus intéressant d'accorder la position de narrateur à un officier de gendarmerie confronté plus d'une fois à l'échec, complice au besoin de ceux-là mêmes qui le dupent, ou à un homme qui bave de plaisir devant la savoir-faire d'un tricheur (V, 490) et dont rien n'interdit de penser qu'il est lui-même un dangereux « prédateur »⁸.

Est-ce plus simple dans *Noé*? Le narrateur, ce serait « moi-même », moi Jean Giono, « l'auteur » se racontant, personne bien réelle prenant la parole en son nom. La première page du texte suffit cependant à éveiller des doutes. La déclaration liminaire, assurant que « [*l*]es héros de ce roman appartiennent à la fiction romanesque » (III, 611), inclut le *je* du narrateur dans la même sphère que les autres personnages. Quelle que soit la dimension autobiographique, indéniable, que la connaissance de la réalité extratextuelle conduit à admettre – la vie réelle de Giono à Marseille après la fin de la guerre, par exemple –, l'instance narrative de *Noé* ne prend sens qu'en relation avec le discours singulier qu'elle déploie dans les limites de l'œuvre : « Rien n'est vrai. Même pas moi » (*ibid.*). Ce « moi », ne nous empressons donc pas de l'appeler Giono : ses expériences ne valent pas par leur authenticité – douteuse quand le romancier narrateur expose la superposition parfaite des paysages et personnages du roman qu'il vient d'achever avec les murs de la salle de travail où il écrit –, mais par leur mise en scène romanesque de la création romanesque. « Récitant » bien complexe, une fois encore, qui ne s'identifie pas simplement avec l'auteur vivant, mais qui s'inscrit lui-même *dans* le roman.

7 « J'étais en face de mon propre reflet » (V, 25).

8 C'est l'hypothèse de Mireille Sacotte, Notice des *Grands Chemins*, dans Jean Giono, *Chroniques romanesques*, éd. cit., p. 495.

Giono se soucie tout aussi peu d'exactitude lorsqu'il attribue la narration d'*Un roi sans divertissement* à « n'importe qui ». Avant le personnage singulier de Saucisse, déjà cité, le narrateur primaire, qui engage ses recherches sur l'affaire de M. V., un siècle après les faits, ne manque pas de personnalité. Et s'il lui arrive de déléguer ses fonctions de « récitant » à des narrateurs-relais, ceux-ci sont soigneusement définis: d'une part Frédéric II, le contemporain de Langlois et de M. V.; d'autre part les « vieillards » témoins qui parlent sous les tilleuls, longtemps après les faits (III, 504). Il n'est en aucun cas indifférent de savoir *qui* parle, et l'enchaînement des récits-gigognes prend place dans une structure rigoureusement agencée⁹.

Un « médiocre », le narrateur du *Moulin de Pologne*? Ce serait ramener un peu vite à une interprétation réductrice une figure heureusement plus riche. Sans doute est-ce surtout par intérêt que le personnage entre au service de la famille Coste, après l'avoir raillée et dénigrée comme tout « médiocre » ne supportant pas la grandeur. Mais en consignait par écrit un « destin » dont il reconnaît précisément la nature exceptionnelle, – en se faisant, autrement dit, narrateur d'une tragédie inoubliable qui lui doit d'être écrite, ne reçoit-il pas lui aussi une part de cette *démésure* dont il se plaît à retranscrire les paroxysmes? Lorsque son récit s'achève, il n'a pas tout dit de lui-même: le sombre bossu de la dernière page (V, 753), par son inquiétante lucidité, est plus qu'un « médiocre ». Partagé tout au long de son récit entre le souci de la vérité et l'aveu de ses partis-pris, il reste jusqu'au bout ambigu¹⁰.

Quant au récit des *Âmes fortes*, il ne résulte pas d'une énonciation collective (« tout le monde »), ce qui est parfois le cas encore dans *Un roi sans divertissement* ou dans *Le Moulin de Pologne*, quand le « je » se dissout dans un « nous » ou un « on » qui représente, ici, le groupe des villageois attentifs à Langlois, là, les habitants de la petite ville où se déroule la tragédie des Coste. Dans *Les Âmes fortes*, après une vingtaine de pages de dialogue entre des interlocuteurs mal déterminés, la position de « récitant » s'établit avec une parfaite netteté lorsque le *récit* trouve son objet: l'histoire de Thérèse et des Numance. Dès lors, deux narratrices s'imposent, Thérèse d'une part, et d'autre part une autre femme moins âgée, anonyme. Les deux narrations alternent, chacune développant un récit relativement autonome, sans conciliation possible entre les deux versions qu'elles proposent de la vie de Thérèse: aucune vérité absolue ne se fait jour au terme de ce duel narratif. Les débats ou incertitudes que le récit traditionnel prend soin de résoudre, au moins lorsqu'il s'achève, la scission de la voix narrative les maintient en suspens dans *Les Âmes fortes*, faisant de l'aporie son principe structurel.

9 Voir Philippe Arnaud, « Le Lecteur apprivoisé. Narrateurs et narrataires dans *Un roi sans divertissement* », *Bull.* 23, p. 97 sq.; et, dans ce volume, le chapitre 19, « Jeux de roi. *Un roi sans divertissement* », p. 357 sq.

10 Voir plus loin le chapitre 24, « “Voilà la fin” », p. 429 sq.

Dans tous ces récits, les formes narratives associées au *je* imposent une présence, construisent une situation de communication, organisent une énonciation en acte. Comparées aux romans d'avant-guerre, dépouillés pour la plupart des traces de l'énonciation narrative, les *Chroniques romanesques* instaurent une tension beaucoup plus aiguë, qui implique le lecteur dans l'histoire tout en rendant plus opaques les contenus, événements et caractères. Le savoir limité ou les contradictions internes des narrateurs, la liberté donnée à des narrateurs seconds ou, dans les dialogues, à des personnages devenus « récitants » partiels, suffisent à indiquer le passage d'un roman *monologique* à un roman *dialogique*, si l'on reconnaît avec Bakhtine, dans cette dernière catégorie, « l'absence d'une conscience narrative unifiante, qui engloberait la conscience de tous les personnages¹¹ ». Changement de perspective important, que l'on peut considérer comme un tournant dans l'œuvre de Giono : devenue singulière, identifiable, située dans un contexte qui se livre au présent – début d'*Un roi*, commentaires du *Moulin*, conversation des *Âmes fortes*, etc. –, la voix qui raconte se définit avec une précision d'autant plus grande que ses pouvoirs se réduisent ; les personnages, symétriquement, acquièrent une autonomie nouvelle, une opacité à laquelle le romancier prétend lui-même se heurter : « Thérèse, c'est le personnage que je ne connais pas¹². »

Réduire ainsi l'emprise du narrateur sur ses personnages, c'est au fond accroître l'effet de vérité, « faire croire » d'autant plus à l'existence réelle de ces purs produits de la fiction. Mais l'invention demeurerait bien timide si elle se contentait d'entretenir par ce biais l'illusion référentielle. Les *Chroniques* présentent en fait un intérêt plus remarquable. Il faut, pour le saisir, revenir à l'étonnant dialogue narratif des *Âmes fortes*. À première vue, deux voix alternent, d'égale valeur, aussi crédibles l'une que l'autre. Leur statut, cependant, fait apparaître une dissymétrie capitale : lorsqu'une voix s'élève pour contester le premier récit de Thérèse, c'est pour dissocier, chez celle qui vient de parler, le *tu* de l'interlocutrice présente du *elle* du personnage réel. On change donc de régime narratif pour passer de la première personne à la troisième, d'une focalisation interne à une focalisation variable. La seconde narratrice, hétérodiégétique, n'occupe pas la même position que la première : tout en s'appuyant sur des témoignages précis, elle est extérieure à l'histoire qu'elle raconte. Son savoir

11 C'est ainsi que Tzvetan Todorov résume la définition bakhtinienne du dialogisme dans *Poétique (Qu'est-ce que le structuralisme ?, vol. 2)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1968, p. 100. Il arrive cependant que Bakhtine donne une définition très large du dialogisme, qui s'appliquerait à tout discours romanesque : voir notamment Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier [1978], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987.

12 Entretien avec Robert Ricatte, août 1955. Cité par Robert Ricatte, Notice sur « Le Genre de la chronique », III, 1295.

est considérable, puisqu'elle est capable de rapporter de dialogues entiers, voire les pensées des personnages. Elle va jusqu'à entrer dans la conscience de Firmin, pour dire ce qu'il ressent lorsqu'il est contraint de partager la couche d'une Thérèse qui le terrifie : « Il se disait : "Bon Dieu, qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce qui a bien pu la changer comme ça ? Ce n'est pas possible. C'est un rêve" » (V, 444). Ce pouvoir exorbitant tient à la fonction romanesque de cette narratrice, fonction qui explique également son anonymat : la place qu'elle occupe, c'est celle du romancier. Les deux récits ne sont donc pas équivalents : ce qui alterne dans *Les Âmes fortes*, c'est l'hétérodiégèse et l'homodiégèse, la tentation de l'omniscience et les limites du témoignage subjectif, le pôle du romancier tout-puissant et le pôle du narrateur-personnage.

Ce déséquilibre ne signifie pas que l'on doive trancher en faveur d'une version, reconnue comme seule vraie aux dépens de l'autre. L'originalité du texte est précisément d'insérer le récit hétérodiégétique à l'intérieur de la narration de Thérèse. C'est Thérèse qui aura le dernier mot, de même qu'elle avait eu l'initiative de se raconter (V, 247). Incarnée par la narratrice anonyme, la position du romancier perd donc ses privilèges pour devenir la source d'une version parmi d'autres. La structure du roman remet en question ses prétentions à un pouvoir absolu. Ce que le dialogue met en présence, ce sont bien deux *voix*, mais au sens narratologique du terme : façon pour l'auteur de combiner deux positions d'ordinaire incompatibles, le *dedans* du personnage engagé dans la diégèse et le *dehors* du chroniqueur à visée unifiante.

Or ce dédoublement de la fonction de narrateur, on le retrouve ailleurs dans les *Chroniques*, tout particulièrement dans *Un roi sans divertissement* et dans *Noë*¹³. Le récit d'*Un roi* associe également le « dehors » et le « dedans », la position initiale d'un chroniqueur extérieur aux faits et les récits homodiégétiques de personnages qui ont participé au drame de près ou de loin. Le narrateur primaire lui-même est ambigu, puisqu'il est à la fois proche des lieux de l'action et distant de l'époque où elle s'est accomplie¹⁴, soucieux de vérifier l'authenticité des faits en se référant à des sources précises et désinvolte dans l'affirmation de principes

13 On pourrait aussi revenir à la narration du *Moulin de Pologne*, dont on a indiqué plus haut le double caractère, à la fois « objectif » et « subjectif », d'une chronique historique mêlée de commentaires ironiques. Sur ce sujet, voir Jean-Claude Coquet, « Le discours de la vérité dans *Le Moulin de Pologne* », dans *Revue de sciences humaines*, n° 169, 1978, p. 23 sq. Dualisme moins net dans *Les Grands Chemins*, quoique Christiane Kègle y ait relevé, à côté des manifestations claires du narrateur-personnage itinérant, la présence d'un « narrateur implicite » supérieur, l'interférence entre les deux instances aboutissant à un « processus narratif dualiste » (« Présent de narration et instances énonciatives dans *Les Grands Chemins* », dans *Giono aujourd'hui*, Aix-en-Provence, Édisud, 1982, p. 50 sq.).

14 Gérard Genette a été amené par la lecture de Giono, sur les excellents conseils de Robert Ricatte, à revenir sur ses concepts d'« homodiégèse » et d'« hétérodiégèse », moins rigoureusement exclusifs l'un de l'autre qu'il ne l'avait précédemment affirmé (*Nouveau Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 71).

fort subjectifs : « Ce qui est arrivé est plus beau, je crois » (III, 458). Dans *Noé*, la scission du « moi » s'accomplit entre ces deux « mondes » superposés qui se partagent l'existence du narrateur-romancier, tantôt tout occupé à vivre au milieu des siens, à reconnaître sa liberté d'écrivain, tantôt absorbé par ses créatures, voyant M. V., rencontrant Angelo, croisant Adelina White. Le « moi » qui converse avec cette dernière est-il bien le même que le romancier qui admet qu'il invente, brisant ainsi l'illusion ? Le narrateur de *Noé*, même s'il sait l'art de réunifier les deux aspects de son « moi » lorsqu'il s'agit, par exemple, de présenter la rencontre d'Angelo comme une « chose vraie » à ses amis Nini et Gaston (III, 717), avance dans deux directions difficilement conciliables : d'un côté, il dit croire en l'existence de ses personnages, les laisse s'imposer à lui ; de l'autre, il reconnaît qu'il ne s'agit que de « vision ». D'un côté, il prend plaisir à raconter, cultivant allègement l'illusion de réalité ; de l'autre, il laisse ses histoires en suspens, conteste leur vraisemblance, propose plusieurs épilogues possibles... C'est le même narrateur qui éprouve, dans le même discours, la tentation de succomber au charme de ces personnages qui paraissent « vivre », et le sursaut d'un retour libérateur au « réel » qui permette d'échapper à l'emprise de l'illusion. Il n'est pas étonnant qu'il en vienne, d'entrée de jeu, à s'interpeller lui-même :

La tête de Langlois venait à peine d'éclater sur mon papier que je me suis dit (et très violemment) : « Tu as mené ce personnage jusqu'au bout de son destin. Il est mort, maintenant. [...] Termine vite et va donc te promener un peu dans l'automne [...] » (III, 611-612).

Cette tension « violente » qui habite le narrateur explique son caractère instable, imprévisible, voire contradictoire : l'instance narrative, loin d'assurer la cohésion du récit, est le noyau éclaté d'où jaillissent ses fragments disparates. La structure bigarrée de *Noé* tient à la distance intérieure qui travaille l'énonciation à sa source : le *je*, c'est à la fois l'illusionniste qui parvient à donner réalité à Empereur Jules ou au dynaste de l'Ouvèze, et l'imagination toute subjective qui dévoile ses artifices et étale au grand jour ses mécanismes – l'adhésion « du dedans » aux plaisirs de la fiction et la distance ironique du « dehors ».

*

Les instances narratives des *Chroniques* ne sont donc ni aussi simples ni aussi disparates que la préface du 1962 pouvait le laisser entendre. Leur nouveauté s'accompagne d'une profonde cohérence, due à la permanence de cette *tension* qui pouvait apparaître, au premier abord, comme une contradiction. « Cadre traditionnel du roman français + modernisme » (III, 1284) : telle est l'opération qui devait, selon Giono, aboutir à l'« opéra bouffe » des *Chroniques*. Le système

des voix narratives répond à ce projet en jouant sur les deux « plans » de la production romanesque. Le romancier *épique* porté à s'effacer devant les actions et le *il* du héros ne disparaît pas pour laisser le champ libre à un romancier *ironique* prompt à se démasquer et à remettre en question ses pouvoirs : tous deux s'associent pour échanger leurs effets, superposer leurs rôles, confronter leurs tendances divergentes. Dialogue intérieur entre le créateur tout-puissant et le sujet critique, entre le plaisir de vivre – et de faire vivre – la fiction de l'intérieur, et le désir de prendre ses distances pour en révéler les rouages : ce déchirement de la puissance narrative partagée entre l'attrait de l'omniscience et la conscience de ses limites, sur lequel je reviendrai à propos d'*Un roi sans divertissement*¹⁵, voilà d'où les *Chroniques* tirent leur humour, leur fécondité, leur dynamisme – entrée paradoxale dans une ère du soupçon... créateur.

15 Voir le chapitre 19, « Jeux de roi (*Un roi sans divertissement*) », p. 357 sq.

ENTRE PARENTHÈSES

Les parenthèses [...] tiennent de leur propriété d'être ouvertes et fermées à la fois un essentiel cousinage avec le seuil. En elles ce qui est dit n'est pas adjacent, mais décisif.

Michel Foucault¹

OUVERTURES

« Les parenthèses s'emploient pour intercaler dans la phrase quelque indication, quelque réflexion non indispensable au sens, et dont on ne juge pas opportun de faire une phrase distincte. » Voilà ce qu'enseigne *Le Bon Usage*² : la parenthèse, c'est l'accessoire – deux signes pour signifier l'insignifiant, une excroissance syntaxique superflue, voire encombrante. « Les longues parenthèses obscurcissent le discours », disait Vaugelas³. Et plus près de nous les professeurs de style mettent en garde contre les « dangers des parenthèses », qui trahissent dans un énoncé la lourdeur de l'exposé scientifique ou le relâchement de la langue parlée, et qui risquent de détourner l'attention de « l'objet principal » de la phrase⁴. Jacques Drillon, dans son *Traité de la ponctuation française*, semble plus nuancé : « [...] dire qu[e] [la parenthèse] n'est pas indispensable au sens de la phrase restreint son champ d'emploi » ; mais il ajoute que bien souvent on ne peut en faire l'économie « comme un général de ses lieutenants⁵ », confirmant ainsi, métaphore militaire à l'appui, une hiérarchie décidément incontestable.

On se doute que la parenthèse dans les romans de Giono ne se laisse pas embrigader de la sorte. Elle est même si peu conforme à ces lois restrictives que l'on peut se demander s'il n'y aurait pas précisément là, dans une poétique singulière de la parenthèse, une forme de contribution originale à l'évolution du roman au xx^e siècle. Car l'évolution de Giono lui-même, sur ce point en tout cas,

1 Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1963, p. 197.

2 Maurice Grevisse, *Le Bon Usage. Grammaire française* [1936], Bruxelles, Duculot, 1969, p. 1149.

3 Charles Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue française* (1647). Cité dans le *Dictionnaire universel du xix^e siècle* de Pierre Larousse (1874), article « Parenthèse ».

4 Marcel Cressot, *Le Style et ses techniques*, *op. cit.*, p. 278-279.

5 Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 257.

est indiscutable : si l'on ne relève aucune parenthèse dans *Colline* et à peine plus d'une vingtaine dans *Un de Baumugnes* et *Regain* réunis, si l'on en compte vingt-deux dans *Le Chant du monde* et trente-six dans *Que ma joie demeure*⁶, on est frappé de la prolifération des parenthèses dans *Un roi sans divertissement* (plus de deux cents) et dans *Noé* (près de cinq cents), et de leur fréquence soutenue dans les *Chroniques* et romans d'après-guerre : autour de cent cinquante occurrences dans *Le Moulin de Pologne* comme dans *L'Iris de Suse*. Les indications chiffrées sont certes insuffisantes et doivent être relativisées : il faudrait, pour une analyse comparative plus rigoureuse, cerner les différences entre brèves incisives et longs énoncés autonomes, prendre en compte les différences de sens et de valeur, se demander si le décompte doit être étendu aux tirets, qui équivalent souvent à des parenthèses (même si la différence d'aspect graphique, comme on le verra, ne doit pas être négligée), se demander enfin si la parenthèse, en tant que cloisonnement textuel, ne se rencontre pas en dehors de la présence des deux signes démarcatifs qui logiquement la signalent. Mais la précision statistique m'importe moins, pour commencer, que l'évidence d'une loi tendancielle : l'expansion de la parenthèse dans les romans de Giono s'accélère très nettement au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, avec la naissance des *Chroniques romanesques*. Cette inflation ne saurait être un hasard : par ses implications syntaxiques, stylistiques, narratives, thématiques, la parenthèse affecte toutes les strates du texte romanesque, et n'est donc pas indépendante de ses orientations majeures. Si la parenthèse est à peine plus grosse qu'un *grain de sel*, voilà un détail (deux minuscules courbes inversées) qui ouvre sur l'œuvre entière, et qui éclaire sa situation dans une histoire personnelle marquée par l'histoire – voire dans l'histoire du roman. L'écriture parenthétique relie un fait de style à la trajectoire d'une existence.

Sans doute Giono recourt-il souvent aux fonctions les plus communes de la parenthèse : c'est en partant de ces emplois très ordinaires que l'on pourra évaluer des usages plus productifs qui contribuent à construire – ou à déconstruire – le roman de façon décisive. S'il faut admettre que la parenthèse apparaît souvent comme un énoncé second, son statut n'est pas toujours inférieur au reste de l'énoncé : il lui arrive même (filons la métaphore, pour mieux la retourner) d'inverser la hiérarchie imposée pour être le général qui détermine la stratégie du discours romanesque.

6 J'entends bien sûr par « parenthèse », pour ce décompte, le segment textuel délimité par les deux arcs typographiques des parenthèses-signes.

PRÉCISIONS

Quand une parenthèse s'ouvre dans le texte romanesque, le narrateur peut naturellement y poursuivre son activité proprement narrative, mais il peut aussi y exercer très librement bien d'autres fonctions qui demeurent habituellement discrètes dans le cours principal du récit. Une première approche des parenthèses permet ainsi de distinguer, à côté de la parenthèse narrative, une parenthèse « de régie », une parenthèse informative-explicative, enfin une parenthèse que je qualifierai de « testimoniale ».

Parenthèses narratives

La parenthèse proprement narrative contient une ou plusieurs séquences qui composent à l'arrière-plan un récit second, généralement très bref – sous la forme d'un résumé, d'une courte analepse, d'un complément d'information sur des actions de moindre importance. Dans *Un roi sans divertissement*, c'est une parenthèse qui complète ainsi le récit de la visite de Langlois à la cure : « Là ils restèrent, mettons à peu près vingt minutes (et on sait ce qu'ils y firent : M. le Curé ouvrit le tabernacle et lui montra l'ostensoir : un point c'est tout. Langlois regarda et, après avoir regardé, s'en alla). Vingt minutes, puis Langlois sortit de l'église et, un peu après, M. le Curé aussi » (III, 513). Si le narrateur raconte l'épisode sous cette forme, c'est parce que l'événement est nul à ses yeux : « Cette visite si spectaculaire à la cure [...], zéro et triple zéro. » Dans *Le Moulin de Pologne*, le Casino passe au second plan et le récit de l'événement se réduit à une parenthèse, quand Julie n'est plus là et que la tension se relâche :

Je poussai la porte qui y conduisait et me trouvai brusquement de nouveau dans notre beau Casino [...], mais, de toute évidence, il ne s'agissait plus de bal ou de quadrille (du moins pour le moment, car je crois savoir que, vers les quatre ou cinq heures du matin, sous l'impulsion de l'orchestre de la Musique municipale – l'Orphéon déclara forfait – on recommença cahin-caha à danser devant un public clairsemé, en tout cas sans les *grandes familles*) (V, 711).

L'événement raconté présente alors un intérêt mineur, et la parenthèse témoigne de cette hiérarchie dans la répartition des informations narratives.

La parenthèse peut également intégrer dans le récit, sans trop le ralentir, des faits éclairants qu'elle condense à l'extrême, comme dans cet extrait de la seconde partie d'*Ennemonde et autres caractères* : « Le propriétaire (qui avait changé – ce n'était plus Adolphe Émeric ; il était *décédé* – c'était son fils aîné Jules, et il avait eu pas mal d'ennuis pour le partage des biens avec ses sœurs et ses beaux-frères), le propriétaire du troupeau n'apprit la mort du vieux qu'en juillet » (VI, 341). On n'entre pas dans le détail de ces « ennuis », qu'un très rapide sommaire suffit à suggérer. Quand on quitte ainsi momentanément le devant de la scène

narrative pour s'informer d'événements qui lui sont extérieurs, antérieurs, inférieurs, et qui parviennent souvent de manière indirecte et elliptique, la parenthèse, comme le remarquait Leo Spitzer à propos du style de Proust, « est l'équivalent linguistique de la coulisse⁷ ».

Parenthèses informatives

340 La parenthèse narrative est toutefois moins fréquente que la parenthèse informative ou explicative, qui ne se limite évidemment pas aux textes romanesques. Quand un auteur, écrit Jacques Drillon, « éprouve un besoin passager de préciser, d'expliquer, d'ajouter une information, un commentaire⁸ », il suspend sa phrase et place une parenthèse. La précision apportée occupe alors la position subordonnée d'un complément grammatical, qu'il s'agisse de l'expansion d'un nom (au moyen d'une relative ou d'un syntagme nominal apposé) ou des circonstances d'une action (lieu, temps, cause, moyen, manière, comparaison...). Dans *Un roi sans divertissement*, le narrateur parle d'« un laquais (qui était le fils d'Onésime de Prébois) vêtu de bleu », d'« une domestique femme (qui était la petite-fille de la vieille Nanette d'Avers) vêtue de zinzolins et de linge blanc » (III, 519) : il ouvre la parenthèse pour décliner le « parentage » (III, 526). Certaines précisions de lieu, dans *Noé*, annoncent le souci d'exactitude topographique que l'on rencontrera dans les parenthèses de Robbe-Grillet : « [...] la pièce où je me tiens pendant que j'invente a deux fenêtres, une en face de ma table (sud), une à ma droite (ouest) » (III, 613). Et l'on trouve de nombreux exemples de parenthèses explicatives introduites par *car*.

La fréquence des parenthèses est révélatrice d'une manie de la précision chez certains narrateurs ou personnages : le goût du détail, de l'indice significatif, de la source exacte, ressemble à un tic professionnel chez le juriste du *Moulin de Pologne* – « (je cite mes auteurs : M^{me} T. *dixit*) » (V, 686) –, comme le souci de rigueur et d'objectivité peut provenir, chez le médecin du *Hussard sur le toit*, de la pratique de son métier : « Voici un homme (ou une femme) [...] – l'homme (ou la femme) [...] – Or cet homme (ou cette femme) [...] » (IV, 613) : la répétition de l'alternative confère au propos la précision mais aussi la lourdeur de l'exposé scientifique. À force d'en user, Giono exhibe le procédé ; il défamiliarise, rend insolite la parenthèse. Dans *Les Âmes fortes*, la narratrice répète « (en bois) » dans la description du *Village nègre* : « des tables (en bois) », « une salle (en bois) », « un petit salon (en bois) » (V, 301)... L'ajout finit par

7 Leo Spitzer, *Études de style*, trad. Éliane Kauholz, Alain Coulon et Michel Foucault, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1970, p. 417.

8 Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, op. cit., p. 257.

apparaître, non comme une greffe discrète, mais comme un décrochement qui rompt la continuité narrative, comme une rupture dysphonique qui fragmente l'énoncé. Telle est l'habitude plaisante du narrateur de *Noé*: « J'ouvrais la fenêtre pour crier à Sylvie: "Mets ton chapeau" (de paille, à cause du soleil très mauvais en septembre) [...] » (III, 627).

Parenthèses de régie

La parenthèse « de régie⁹ » renferme des indications scéniques qui accompagnent le discours rapporté et précisent, à la manière d'incises ou de didascalies, qui parle, à qui, comment. Elle informe sur le ton, les gestes, le comportement du personnage locuteur. Comme les didascalies dans le texte théâtral, ces informations restent en retrait, laissant la première place aux paroles des personnages. Une simple incise peut être utile pour rappeler la source de la narration: la répétition de la parenthèse « (dira Frédéric II) » dans le récit de la poursuite et de l'exécution de M. V. (III, 500, 501) relève de cette régie élémentaire. Cet emploi ordinaire de la parenthèse est fréquent dans les romans d'avant-guerre. Ainsi, dans *Naissance de l'Odyssee*: « Là-bas, Antinoüs, là-bas (elle montrait le verger d'oliviers au-delà du portail, là-bas » (I, 84). Ou dans *Le Chant du monde*: « Et qu'est-ce que tu te crois d'être? (Elle parlait à l'enfant) parce que tu arrives dans la forêt, tu gueules pas comme les autres. Ouvre-la cette bouche, ouvre-la (elle le secouait), pleure, mon gars » (II, 218). Habituelle pour introduire des précisions dans le discours direct, la parenthèse-didascalie est plus amusante quand elle segmente un propos rapporté au discours indirect – comme dans *Noé*: « Elle me dit qu'elle ne louait pas de chambres, mais que ce soir (et elle appuya sur *ce soir*) elle avait une (et elle appuya sur *une*) chambre à louer » (III, 731) – ou au discours indirect libre. C'est encore l'épisode de la Thébaïde:

Les rentes régulièrement versées leur donnaient droit à l'usage d'une chambre (chacune, ajoutèrent-elles) et d'un réfectoire (commun), là-bas, au château (elles tendirent toutes ensemble l'index du côté de la fenêtre, vers les au-delà nocturnes du bassin aux grenouilles). Elles étaient huit. Les sept qui étaient ici (elles se regardèrent entre elles) et M^{me} Donnadiou qui était là (elles pointèrent toutes ensemble l'index vers le lit – mon lit) (III, 739).

M^{me} Donnadiou, morte, a bien perdu de sa corpulence depuis la veille; on passe alors au discours direct: « Nous sommes en juillet (dirent-elles avec un petit rire bref en casse-noisettes) et la chaleur, humide au surplus à cause du bassin et des feuillages épais, n'est pas à conseiller pour la bonne conservation des cadavres

9 *Ibid.*, p. 268.

corpulents » (III, 739). De simple indication scénique, la parenthèse de régie peut donc aisément évoluer en moyen d'invention romanesque, être le point de départ d'une notation plus expressive, comme dans la suite du même passage :

[...] après cette deuxième nuit (ce matin donc) elles avaient prévenu Eugénie que, si l'on continuait à attendre le neveu de l'Ardèche, il faudrait transporter M^{me} Donnadiou à sa dernière demeure dans des seaux. (Elles parurent assez satisfaites de cette image et marquèrent un temps pendant lequel je sentis monter le long de ma gorge un effroyable haut-le-cœur) (III, 739-740).

Parenthèses testimoniales

342 Enfin, toujours selon un emploi courant, la parenthèse marque une insistance, une évaluation, un jugement du narrateur qui prend position, formule un sentiment. Telle est la parenthèse testimoniale – au sens où Gérard Genette parle de « fonction testimoniale » du narrateur : « celle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle : rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel¹⁰ ». Un simple « je crois » entre parenthèses, à deux reprises dans *Noé* (III, 674, 683), introduit une modalisation qui rejaillit sur le contexte. Dans *Les Grands Chemins*, le narrateur souligne le mot de l'Artiste, à qui il vient de dire qu'il joue avec le feu : « Il me répond : "Naturellement ! (Je retiens ce mot-là) Avec quoi veux-tu qu'on joue ?" » (V, 615). La parenthèse attire l'attention, confirme ou renforce parfois l'italique, avertit, signale : « (faites très attention à la chose comme je fis) », glisse en passant le narrateur du *Moulin de Pologne* (V, 721). Par elle se dévoile la subjectivité :

Il faut croire qu'à force d'avoir peur des bruits (et tout en continuant soigneusement à en avoir peur, c'est là, j'estime pour ma part, qu'il faut chercher l'origine de ce pouvoir mystérieux qu'elle [Julie] eut ensuite sur les sons) elle finit par les aimer (V, 685).

Louiset, dans *L'Iris de Suse*, fait ainsi souvent apparaître son point de vue, son appréciation personnelle : « Ils sont peut-être vingt ou trente là-bas dans les cabanes, en train de faire vingt ou trente cafés, tous mauvais (je les connais) » (VI, 394). Ou plus loin : « À une certaine époque, [le baron] voulait se lancer (une lubie) dans le troupeau » (VI, 407). Et c'est encore par des parenthèses que le romancier offre la garantie de son témoignage, dans *Noé* : « Et c'est en tâtonnant de cette façon qu'il arriva juste au-dessus du cheval noir et qu'après avoir tâté il se dit (je l'entendis fort bien) : "C'est là-dessus qu'il faudra construire le *bongalove*" » (III, 626).

10 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 262.

Retenons cette aisance avec laquelle le *je* se loge et se love dans la parenthèse. Plus encore que le reste du récit, celle-ci manifeste un acte de parole et présente les caractéristiques du discours oral. Les incidentes sont propres à l'improvisation de la langue parlée, portent la marque d'un conteur vivant. Phénomène très net dans *Un roi* : « Pierre le Brave se posta (ça valait le coup) pour sonner une vue magnifique qu'il répéta deux fois [...] » (III, 534). Les villageois regardant (et sentant) Delphine commentent : « Parfum qu'à travers nos pipes (c'est tout dire) nous pouvions renifler » (III, 544). Par la parenthèse le narrateur ajoute son *grain de sel*, donne au récit saveur et relief. *Un de Baumugnes*, qui diffère de *Regain* et de *Colline* par la présence d'un narrateur-personnage, est logiquement le seul des trois romans à contenir un nombre significatif de parenthèses : « Dans le matin, si tu arrivais, au bout de ton pas, sur le rebord de Baumugnes (c'est guère possible, mais admettons), si tu arrivais, dans le matin, ce serait dix maisons et le poids silencieux de la forêt » (I, 229).

Marque de la langue parlée, la parenthèse introduit nuances et corrections qui rectifient une pensée, dépassent un lieu commun, ajustent l'expression. Le narrateur d'*Un roi* semble ainsi plus d'une fois revenir en arrière : « D'habitude (enfin quand je l'ai vu, moi), il lit, il lisait Gérard de Nerval [...]. C'est un V. Il est (enfin il était) à l'École Normale, de peut-être Valence, ou Grenoble » (III, 456). Cette pratique de la parenthèse brève, incisive, familière, permet de mesurer toute la distance qui sépare la parenthèse gionienne, par exemple, des amples arabesques de la parenthèse proustienne. On est avec Giono plus près du « style vertical » que Barthes prête à Michelet à la suite de Sainte-Beuve : ici, « point d'étalement, point de glissement horizontal de l'écrivain le long de sa phrase, mais de courtes plongées fréquentes, des ruptures d'euphorie rhétorique¹¹ ».

POLYPHONIE

Cette fragmentation n'est pas sans conséquences sur les constructions narratives. De même que le monologue de Sosie, au début de l'*Amphitryon* de Molière, tire toute sa force narrative et théâtrale des parenthèses qui le traversent en diversifiant les positions énonciatives, le roman gionien doit en grande partie sa variété et sa richesse aux multiples voix qui se croisent et se côtoient à la faveur des parenthèses. Pour Bakhtine¹² le roman est un *hybride*, où se juxtaposent et se confrontent *des* langages. De toute évidence la parenthèse gionienne, liée à une pluralité de locuteurs, contribue à cette hétérogénéité du discours romanesque.

¹¹ Roland Barthes, *Michelet*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1954, p. 22.

¹² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 182.

Facteur de polyphonie et de polyfocalisation, la phrase parenthétique est par excellence composite, hybride : elle introduit un corps étranger, un segment d'énoncé extérieur à la chaîne des dépendances syntaxiques. Mélange propice à l'alternance et à la superposition de différentes voix, de différents points de vue, de différents moments.

Emboîtements énonciatifs

344 Pour reprendre des catégories commodes, la parenthèse peut introduire soit un discours dans le discours, soit un récit dans le discours, soit un discours dans le récit. L'insertion du discours dans un autre discours caractérise notamment la relation entre les différents niveaux narratifs d'*Un roi* : « Taisez-vous, cria Saucisse (je dis qu'elle cria parce qu'elle avait une voix éraillée qui détonnait dans l'aigu quand elle forçait), c'était un homme comme les autres ! » (III, 546). Enchâssée dans le discours de Saucisse, la parenthèse introduit le commentaire de l'instance narrative enchâssante, le villageois qui assure le relais entre le narrateur primaire et le témoignage de Saucisse. Même jeu d'emboîtement dans *Mort d'un personnage*, quand le discours de la grand-mère – « Je vous aime. Venez que je touche votre joue. » – est suivi d'une parenthèse d'Angelo III : « (Je crois que jamais personne n'a pu résister à une caresse de ma grand-mère [...]) » (IV, 171). On trouve aussi dans *Mort d'un personnage* des exemples de récit dans le discours, et il peut s'agir simplement de didascalies développées, par intrusion du narrateur dans le discours du personnage : « — Rien, dit grand-mère (elle hésita comme à un carrefour de mots), rien ne m'enlèvera mon poignet » (IV, 233). Ou de discours dans le récit – quand la grand-mère demande sa canne à la fin du roman : « Et je dis non (ah ! quel remords !). Elle se détourna de moi » (IV, 235-236). Suit alors le bref récit de sa mort. Grâce à la parenthèse la coexistence des deux tons, des deux états de conscience, creuse la distance, accuse l'expression de l'irréversible, souligne la tension et l'émotion.

La superposition de deux positions énonciatives correspond donc fréquemment à la superposition de deux moments, l'instant de l'histoire passée et celui de l'énonciation présente qui perturbe l'ordre chronologique du récit. On en trouve de nombreux exemples dans *Un roi sans divertissement* : « On voyait encore très bien l'auberge (cette bâtisse que maintenant on appelle Texaco parce qu'on fait de la réclame pour de l'huile d'auto sur les murs) [...] » (III, 458). Le genre gionien de la *chronique* joue en grande partie sur ce développement parallèle des événements d'hier et des réflexions d'aujourd'hui : la parenthèse facilite ce va-et-vient. Il est moins habituel que l'ajout de la parenthèse dans la phrase mime la superposition d'un monde sur l'autre, quand dans *Noël* l'univers de la fiction se superpose au « monde dit réel » (III, 621). Le romancier décrit

l'espace inventé : « [...] à gauche, de biais, j'aperçois le porche de l'église », puis mentionne la réalité entre parenthèses : « (à peu près à l'endroit où, dans la soi-disant réalité, se trouve la *villa*) [...] » (III, 615). Même jeu plus loin : « Quand M. V. [...] est descendu du hêtre (qui est dans le coin, en face de moi, entre la fenêtre sud et la fenêtre ouest [...]) [...] » (*ibid.*). Alors que la fiction *engloutit* le réel, la parenthèse figure les quatre murs entre lesquels le romancier est en train d'écrire. L'invasion de l'imaginaire vient bousculer le déroulement unilinéaire de la narration. L'hybridité du discours parenthétique est l'expression parfaite de ce monde double qui fait alors de l'écrivain un monstre.

Anticipations et retours en arrière

La parenthèse correspond donc à l'emboîtement de différents niveaux de parole, de temporalité, de réalité. Et par ce statut singulier qui la place dans un contexte sans la soumettre à ses contraintes, parce qu'elle est à la fois dans le récit et hors du récit, elle peut étendre sa fonction de régie, au-delà de didascalies ponctuelles, à l'organisation de la narration. Elle exerce une fonction métanarrative lorsque le narrateur s'y exprime sur la conduite du récit ou y établit des connexions entre des moments éloignés dans le temps. La parenthèse annonce ponctuellement les intentions du narrateur, fût-ce en termes très vagues – dans *Un roi* : « (mais nous en parlerons plus tard) » (III, 479), ou dans *Noé* : « Il y a quelques mois, en septembre dernier (je n'en ai pas parlé mais maintenant je vais en parler), j'étais à ma ferme, à la Margotte, près de Forcalquier » (III, 849). Elle suscite l'intérêt narratif par des allusions : « Il y avait des bruits pas catholiques (vous comprendrez tout à l'heure) » (III, 463) ; ou elle anticipe sur une information à venir. La parenthèse permet de circuler librement dans le temps. Elle relie entre eux des éléments dissociés dans le temps de l'histoire ou dans l'ordre de la narration dominante, pour mettre en valeur des correspondances, des symétries : « C'était un homme comme les autres ! Même, je vous le répète, il avait un air familier. (C'était en effet, comme il le sut plus tard, celui avec lequel, pendant l'orage, il était resté accroupi dans le cagibi aux engrenages.) » (III, 503).

La parenthèse accueille le retour en arrière autant que la projection dans le futur. En elle se recomposent les images du souvenir : une longue parenthèse-anamnèse, dans *Noé*, s'étend sur l'odeur de la poudre de riz maternelle (III, 724). Et à propos d'une lecture, c'est encore une parenthèse qui ramène le narrateur « à l'époque de [s]es vingt ans » : « ([...] La nuit, je rêvais de vergues, de vent, de voltiges au-dessus des vagues et d'abîmes) » (III, 650). Par ce jeu d'anticipations et de retours en arrière, la parenthèse, malgré les ruptures qu'elle provoque localement, assure la cohésion du récit sur un autre plan. Comme chez Proust, les parenthèses sont « à la fois éléments retardants dans la phrase et CHEVILLES

dans la composition¹³ ». Elles se conforment en cela au fonctionnement de l'imagination qui rapproche précisément ce que la réalité disjoint : « Et même (comme pour le marronnier, tout à l'heure visible sous le château de Saint-Baudille, qui me suggérait les cors et les cristalleries ; et le ciel qui me faisait composer l'âme secrète des filles de M^{me} Tim) ce verger de pêcheurs *réel* fait partie du *Café de la Route* inventé [...] » (III, 623). Des articulations peuvent même voir le jour, hors des limites d'une œuvre, d'un texte à l'autre. *Noé* présente plusieurs « chevilles » intertextuelles en forme de parenthèses – une référence à *Regain* (III, 668), une autre au *Voyage en calèche* (III, 714), une autre au *Hussard* (III, 735), à propos de cette « odeur si belle » que l'on retrouvera en réalité dans *Angelo*. La parenthèse assure un mode de circulation dans le texte, voire dans la bibliothèque, qui déjoue les impératifs de la chronologie comme les obligations de la réalité immédiate pour obéir à une logique plus profonde.

La confiance et l'ironie

346

Les jeux de la polyphonie narrative expliquent en outre la communication particulière que le narrateur s'efforce d'établir, au moyen de la parenthèse, avec son narrataire. L'aparté de la parenthèse crée un espace d'intimité, de proximité. « Les parenthèses, écrit encore Spitzer, sont les judas par lesquels le romancier regarde son action et ses lecteurs, leur fait des signes, des clins d'œil – et par où les lecteurs peuvent le regarder à leur tour¹⁴ ». Écrire entre parenthèses, c'est parler « entre nous », entretenir une connivence, partager un secret. Dans *Un de Baumugnes* : « [...] et puis, les deux autres, bon Dieu, ça sera (ça, entre nous et si tu le veux bien), eh bien ça sera [...] : ça sera Angèle et M. Pancrace qui va sur ses dix mois » (I, 292). « Entre nous » : la même formule revient dans une parenthèse des *Âmes fortes* (V, 289), dans une autre du *Moulin de Pologne* (V, 650)... Le ton de la confiance apparaît souvent dans les parenthèses de *Noé* : évoquant « un très joli petit parc sauvage, entre parenthèses », qui se trouve dans une propriété voisine de la sienne (III, 616), le romancier fait entrer son lecteur dans l'intimité de son bureau. Dans *Un roi sans divertissement*, le narrateur primaire pose une relation de communication personnelle – « cette histoire n'est pas l'histoire d'un homme qui buvait [...] le sang (Je n'aurais pas pris la peine, à notre époque, de vous parler d'un fait aussi banal) » (III, 480) – analogue aux confidences du narrateur relais : « Et (on la buvait des yeux, vous comprenez) elle ne fut pas indifférente... » (III, 527). Par les parenthèses, qui séparent du reste du texte et du reste du monde, se tissent des liens privés.

¹³ Leo Spitzer, *Études de style*, op. cit., p. 412.

¹⁴ *Ibid.*

L'intervention du narrateur peut alors être ironique : la parenthèse rend d'autant plus le lecteur complice qu'elle marque une distance par rapport aux faits relatés, ou aux paroles d'autrui – ne serait-ce que par un simple *sic*, comme dans *Les Grands Chemins* : la petite bonne politisée, raconte le narrateur, « me fait un tableau général de la situation des forces antagonistes dans le monde (*sic*). J'avoue que j'en suis baba ! » (V, 563). On peut lire dans *Noé* cette appréciation ironique des pratiques d'un commissariat de police : « [...] peut-être qu'on vous y tord les naseaux, là comme ailleurs, d'une façon fort classique ; je ne sais pas (je ne sais pas *encore*, pourrions-nous dire dans ces temps élogiques) » (III, 713). En prenant du recul par rapport aux personnages, dans *Le Hussard* en particulier, le romancier pratique un usage de la parenthèse ironique qui rappelle Stendhal. La naïveté d'Angelo est ainsi mise en évidence :

[...] il croyait à la sincérité des hommes qui faisaient partie de la même conspiration que lui, dont certains se cachaient dans les contreforts des Abruzzes ; dont quelques-uns avaient été fusillés (et même on leur avait écrasé les doigts, ce qu'il considérait naïvement comme une certitude absolue de sincérité) (IV, 342).

Dans un autre passage, Angelo regarde Lavinia : « Quelle fidélité ! Qu'elle est belle et comme son cœur est pur ! (Il ne voyait pas certaines positions des lèvres très voluptueuses et même parfois un peu canailles.) » (IV, 450).

Les intrusions du narrateur

Il n'est certes pas surprenant qu'un narrateur personnage puisse mesurer en lui-même l'écart entre la parole et la pensée, entre les mots et le réel. Le narrateur des *Grands Chemins* ment parfois à l'Artiste. Une parenthèse vient alors démentir le contenu du propos avant même qu'il ne soit rapporté : « J'ajoute (et ça n'est pas vrai) [...] » (V, 606). Quand le narrateur du *Moulin de Pologne* souligne qu'il dit la vérité – « C'était (en plus) l'absolue vérité » (V, 714) –, il sous-entend par là même que la chose ne va pas de soi. Mais un narrateur extérieur à l'histoire peut également, en observant ses personnages par le « judas » de la parenthèse, atteindre leurs consciences et dévoiler leurs pensées secrètes. Dans un passage d'*Angelo*, on apprend alternativement ce que le héros *dit* (au discours direct, sans parenthèses) et ce qu'il *se dit* (entre parenthèses), et l'on sait ainsi ce qu'il cache : « (Ne lui disons pas, se dit-il, que le Marquis se prenait au sérieux [...]) » (IV, 90). Le narrateur du *Hussard* en vient même à démasquer le discours intérieur du médecin inspecteur de la marine qui se ment à lui-même :

Il se disait : « [...] je connais mon métier. J'ai découpé du Chinois, de l'Hindou, du Javanais et du Guatémaltèque » (ce n'était pas vrai, il n'avait jamais fait de service actif que dans les mers orientales. Il n'était jamais allé au Guatemala, mais ce mot plaisait à un petit surplus d'absinthe qu'il éliminait comme ça, avec des mots à grands rayons d'action) (IV, 262).

La parenthèse livre ainsi le non-dit. Le narrateur d'*Un roi sans divertissement* peut atteindre l'inconscient, formuler ce qui est informulable pour Frédéric II lui-même : « Heureux d'une nouvelle manière extraordinaire ! (Ça, il ne le dira pas. D'abord il ne le sait que confusément ; mais, le saurait-il très exactement, il ne le dirait pas, il le cacherait pour toujours [...].) » (III, 494).

348

Les indiscretions des parenthèses peuvent être ainsi l'apanage d'un romancier amateur d'âmes au pouvoir sans limites. Sartre l'avait remarqué en critiquant un certain « style de théâtre » dans des romans du début du siècle où l'auteur, tout en prétendant laisser la parole à ses personnages, « ne se privait pas pour autant d'entrer dans [leur] conscience et d'y faire entrer son lecteur » : « Simplement il divulguait le contenu intime de ces consciences entre parenthèses [...] »¹⁵. « Faut-il en déduire que Giono se contenterait, en reprenant un procédé analogue, de reproduire l'illusion idéaliste et l'artifice romanesque d'une vérité claire et distincte ? On en est loin, car le narrateur qui juge et interprète, et dont une parenthèse nous livre le point de vue, ne voit pas toujours juste. Quand le procureur d'*Un roi sans divertissement* invite Langlois à se méfier de la vérité, « vraie pour tout le monde », le narrateur qui le rapporte ne comprend pas, et la parenthèse – « (Pas besoin d'aller à l'école jusqu'à vingt ans pour trouver ça.) » (III, 515) – manifeste moins le dévoilement d'une psychologie que l'opacité de l'existence. Il arrive que l'aveu d'une vérité, loin de lever tout mystère, suscite de nouvelles interrogations, comme à la dernière page du *Moulin de Pologne*, quand le narrateur révèle incidemment sa disgrâce physique : « (Ai-je dit que je suis bossu ?) » (V, 753). La bosse de la parenthèse, cette difformité stylistique propice à la confiance, *déforme* rétroactivement l'ensemble du récit.

Où donc situer la vérité, dans le roman parenthétique ? Le propre du récit hybride est d'opter pour l'instabilité dialogique, non de déterminer le sens et l'essence des êtres. Le plus significatif de la « vérité » de Langlois, ce sont ses silences, eux-mêmes parfois indiqués à l'aide de parenthèses – comme ces signes « (oui) » ou « (non) » qui répondent aux questions de Saucisse sans qu'il prononce le moindre mot (III, 591). Loin de garantir la confiance dans les mots, la parenthèse est le lieu de leur mise en question. Quand elle précise, développe

15 Jean-Paul Sartre, *Situations, II. Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 199-200.

ou discute le sens d'un mot ou d'une expression, sa visée métalinguistique aboutit à jeter le soupçon sur l'usage du langage. La « civilisation », c'est dans *Promenade de la mort* « un mot commode » (III, 293) ; dans *Le Hussard sur le toit*, le médecin parle de « bas ventre météorisé (notez le mot) » (IV, 617) et dit ailleurs en évoquant des remèdes possibles : « On administre (le mot est joli) de l'hydro-chlorate de soude ou de l'acétate de plomb » (IV, 620). Dans *Noé*, il est question d'un nom d'amiral anglais : « [...] un amiral qui devait s'appeler Lancaster, car mon père l'appelait Langaste (qui est le nom en provençal de la tique du chien et du mouton) » (III, 656). La parenthèse met les noms à distance, souligne leur arbitraire ou leur étrangeté : le langage se développe dans son autonomie, loin du réel. Le choix des mots dépend d'un système de références : avec l'épidémie de choléra, « un nouvel ordre (qui pour l'instant s'appelait désordre) organisait brusquement sa vie dans de nouveaux horizons » (IV, 385). La parenthèse interrompt le procès de la phrase pour mettre le lexique en procès.

Si la parenthèse contient l'essentiel et non l'accessoire, c'est rarement sur le mode de l'affirmation. Elle révèle et recèle à la fois. Rien de plus *intér-essant*, littéralement, que ce qu'elle contient, mais le sens demeure objet de questionnement, comme dans la parenthèse d'*Un roi* : « en quête de (en quête de quoi, en réalité?) » (III, 465). Le débrayage syntaxique de la parenthèse enclenche le « démarrage » – au sens où il arrive au narrateur, et pas seulement à un personnage comme le Bergues d'*Un roi*, de dire des « choses bizarres » : « (Je pense à Perceval hypnotisé, endormi ; opium ? Quoi ? Tabac ? aspirine du siècle de l'aviateur-bourgeois hypnotisé par le sang des oies sauvages sur la neige.) » (III, 465). Enseignement décisif, mais en forme d'association onirique, à *bâtons rompus*, et non d'explication logique.

EXPANSION

Il est temps d'accorder à la parenthèse un grade supérieur : elle n'est pas seulement un énoncé de second plan ; et il n'est pas même suffisant de la rehausser au même niveau que l'énoncé qui se développe au dehors d'elle. Michel Foucault l'avait remarqué : « Les parenthèses [...] tiennent de leur propriété d'être ouvertes et fermées à la fois un essentiel cousinage avec le seuil. En elles ce qui est dit n'est pas adjacent, mais décisif¹⁶. » Sans doute Giono ne va-t-il pas aussi loin que Raymond Roussel dans les *Nouvelles Impressions d'Afrique* auxquelles Foucault consacre ces lignes : il y a chez Roussel des parenthèses dans les parenthèses jusqu'au cinquième degré... Mais ce que Foucault appelle à ce sujet la « forêt

16 Michel Foucault, *Raymond Roussel*, op. cit., p. 197.

concentrique des parenthèses¹⁷ » n'est pas étranger au texte gionien, qui a autant de mal à contenir la poussée de ses branches que Langlois mort, au début de *Noé*, à contenir la « forêt » qu'il porte en lui (III, 612). C'est surtout dans *Noé* que se multiplient bosses, bulles et boursouflures de parenthèses qui gonflent le texte jusqu'à menacer l'équilibre des phrases – et du discours romanesque. Au mépris de la règle qui veut que la parenthèse soit seconde dans l'ordre du discours (« On ne peut pas antéposer une parenthèse¹⁸ »), *Noé* s'ouvre sur une parenthèse : le « (Dieu parle) » de l'épigraphe (III, 609). Il est vrai que resurgira plus loin dans le texte une voix qui « semblait émaner de Dieu » (III, 635) : c'est la poussée même de l'inspiration qui bouscule l'ordonnance habituelle du langage.

Le refus de la ligne narrative

350 En principe marginale, la parenthèse devient dans *Noé* hypertrophie monstrueuse : son volume démesuré peut être supérieur à celui du reste de la phrase, et son bloc homogène attire alors plus l'attention que les deux segments qu'elle sépare. Un exemple parmi beaucoup d'autres :

Et maintenant que je les ai tous sous les yeux (l'astuce du photographe m'ayant placé derrière le prêtre, face à toute l'assistance, comme si j'étais Dieu et que je regarde par le trou de la serrure du tabernacle), je n'en perds pas une miette de toutes ces *Noces* (III, 853).

La parenthèse passe au premier plan, et on comprend que le phénomène soit si fréquent dans *Noé* : dans ce texte où Giono formule son rêve d'« exprimer le total » (III, 642), la parenthèse apparaît comme un excellent moyen de faire connaître à la manière de Bruegel le grouillement de la vie en contestant la dictature de la linéarité narrative. Parce qu'il revient volontiers en arrière, parce qu'il superpose différents niveaux énonciatifs, le discours parenthétique s'oppose au principe de stricte succession temporelle auquel devrait se soumettre l'écriture, en introduisant une autre dimension qui enraye la marche de la phrase et du récit. Voyons surgir un personnage des *Noces* : « Je ne vais pas me mettre à décrire comment il est, grand ou petit, gros ou maigre, ni l'air, ni la stature qu'il a (à mesure que j'écris – je n'écris plus, je note, il gonfle et prend sa forme [...]) » (III, 855). Se poursuit une longue parenthèse, dont le gonflement verbal mime le gonflement de la forme décrite. La correction est significative : la parenthèse empêche d'*écrire* et se nourrit du bonheur de *noter*.

¹⁷ *Ibid.*, p. 161.

¹⁸ Jacques Drillon, *op. cit.*, p. 257.

D'autres éléments expliquent que la parenthèse libère, à sa manière, de l'obligation de « raconter à la queue leu leu » (III, 642). La courbe même du signifiant graphique, bien sûr, la rondeur du signe-parenthèse est la négation de la ligne : bien mieux que les tirets, ces « sortes de parenthèses timides » et pauvrement « horizontales » selon Foucault¹⁹, les arcs de la parenthèse introduisent la gratuité du cercle dans la nécessité de la chaîne linguistique. La phrase s'y enroule au lieu de se dérouler. L'horizontalité de l'ordre syntagmatique s'y trouve concurrencée par la libre expansion du paradigme, c'est-à-dire l'axe vertical des mots ou déterminations qui s'accumulent aux dépens de l'enchaînement séquentiel. On le voit avec cette série de métaphores qui s'attardent sur la paradoxale générosité d'un avare : une « générosité (qui est la plus épaisse des barrières, la plus épineuse de toutes les haies, le fossé le plus profond dont on puisse entourer une position quelconque) » (III, 697). La série verticale des substituts nominaux, comme superposés, fait oublier l'ordre horizontal de la phrase. Autre satisfaction pour le romancier qui rêve de se soustraire à la loi de succession : la possibilité, grâce aux parenthèses, de suivre deux actions simultanées. Au début du *Hussard sur le toit*, le procédé permet par moments de suivre en parallèle les situations de Pauline et d'Angelo en deux points différents de l'espace (IV, 250-251). Le romancier peut ainsi faire trotter ensemble plusieurs instruments grâce aux effets simultanéistes de la parenthèse.

« Parlons à bâtons rompus »

Pour briser la « ligne » discursive, il est toujours possible de parler « à bâtons rompus ». Le médecin du *Hussard* opte ainsi résolument pour la parenthèse. Le paragraphe qui compare le choléra à une « maladie des grands fonds » s'ouvre comme une « parenthèse » (IV, 613), et s'achève par : « Fermons la parenthèse » (IV, 614). Un autre paragraphe plus loin confirme ce choix discursif-digressif : « Nouvelle parenthèse ; parlons à bâtons rompus ; allons tout chercher à droite et à gauche » (IV, 615). La libre réflexion ne suit plus le sens orienté de l'ordre logique ; la rêverie s'épanouit dans la dispersion des *notations*. Sans doute le chapitre tout entier est-il une parenthèse dans le roman (la preuve : le film n'en garde pas de trace), et pourtant il définit, plus largement, une poétique qui est confirmée par d'autres textes : la « méthode des bâtons rompus » était déjà prônée par le capitaine médecin de *Fragments d'un paradis* (III, 913). Elle a en effet le privilège d'approcher le mystère des grands fonds, c'est-à-dire les profondeurs du désir, que manque l'étendue cohérente mais superficielle d'une écriture (chrono)logique liée²⁰.

¹⁹ Michel Foucault, *Raymond Roussel, op. cit.*, p. 162.

²⁰ J'y reviendrai dans l'Épilogue, « La méthode des "bâtons rompus" », p. 453 sq.

On le voit dans *Noé* : c'est le « volume des passions » qui déborde, faisant éclater les formes qui prétendent le saisir, et notamment les formes verbales (III, 723). Les parenthèses résultent de cette poussée des formes et de la dynamique de l'imaginaire. Les « romanesques » jaillissent, dit une parenthèse de *Noé*, « dans des formes dont je n'étais plus le maître » (III, 723). La démesure des formes entraîne la démesure des parenthèses, singulièrement dans le roman projeté des *Noces* :

La seule chose qui m'inquiète un peu c'est que, tout ce que j'ai à dire sur ces *Noces*, il me faudrait le dire *entre parenthèses*. Cela semble indiquer qu'il y a quelques parenthèses énormes qui, à la fin, vont se gonfler de tout ce que j'ai à dire à ce sujet. [...] laissons faire (III, 847).

352

Le narrateur est « débordé » (III, 847), comme il l'était au début du texte par le grouillement des personnages secondaires d'*Un roi sans divertissement* évoqués par de très nombreuses parenthèses (III, 630-631). Existe-t-il encore dans *Noé*, d'ailleurs, un sujet principal traité en forme de récit linéaire ? Il semble bien plutôt que tout le roman soit une gigantesque parenthèse. Claude-Guy Jasmin l'avait remarqué dans son étude sur « l'invention du zéro²¹ », en insistant sur la place qu'occupe *Noé* entre différentes phases de la rédaction du *Hussard sur le toit*. Mais l'œuvre elle-même se définit bien comme un entre-deux, comme un intermède, entre la fin d'*Un roi* et le début des *Noces* projetées, et signale ses limites aussi nettement qu'une parenthèse : « Ici commence *Noé* » (III, 611) – « ici finit *Noé* » (III, 862). Avec *Noé*, la confiance parenthétique s'étend aux dimensions du roman, qui se gonfle de toute sa vie grouillante entre les deux flancs courbes de son arche.

Clôture et liberté

Il faut qu'une parenthèse soit ouverte *et* fermée : c'est sur ce paradoxe d'une clôture libératrice qu'il faut s'arrêter, dans une dernière étape, pour tenter de comprendre le succès de la parenthèse chez le Giono des *Chroniques*.

La parenthèse est *ouverture* d'abord parce qu'en elle s'expriment tous les désirs, toutes les envies. La jubilation inédite des « espaces libres » vus par Frédéric II, derrière l'Archat, donne lieu à une longue parenthèse (III, 495). Devant des objets qui le tentent, le narrateur des *Grands Chemins* avoue : « Ce sont des pièces à aiguiser, des faux, des briquets (qui, entre parenthèses, me font envie) [...] » ; ou encore : « des canadiennes de surplus (ça aussi c'est mon péché mignon : ces trucs-là me font venir l'eau à la bouche [...]) » (V, 498). Le gonflement de la parenthèse est l'expression de la jouissance. Non seulement il est divertissement,

21 Claude-Guy Jasmin, « L'invention du zéro », dans *Giono aujourd'hui*, op. cit., p. 189 sq.

puisqu'il naît d'une digression qui, par définition, détourne le propos de son cours principal, mais il ouvre des possibles, libère l'imaginaire. Le narrateur d'*Un roi sans divertissement* veut pouvoir dire « tout à fait à part » ce qu'il a « envie » de dire, sur « l'élégance exquise du plumage de la pintade », par exemple (III, 481). Il arrive à l'un de ses doubles d'amorcer des récits virtuels : « (si je vous raconte la jeunesse de Martoune...) » (III, 511), de même que le narrateur de *Noé* gonfle ses personnages de nouvelles virtualités : ainsi « Delphine / (qui veut vivre. [...] je connais dans Delphine de plus terribles beautés.) » (III, 612). Et si la parenthèse en vient à être espace de jouissance et de liberté pour le lecteur, c'est plus généralement parce que ce dernier, affranchi des finalités de l'histoire, est disponible pour le charme de l'imprévisible et plus sensible au plaisir des mots. Comme disait Barthes, la lecture qui est alors mise en œuvre saisit « l'asyndète » et non « l'anecdote » : « Ce n'est pas l'extension (logique) qui la captive, l'effeuillement des vérités, mais le feuilleté de la signifiante ; comme au jeu de la main chaude, l'excitation vient, non d'une hâte processive, mais d'une sorte de charivari vertical [...] »²².

Signe de jouissance et de liberté, la parenthèse est pourtant, d'autre part, fermeture. Dans *Noé*, roman de parenthèses et roman-parenthèse, l'espace clos et courbe de la forme graphique figure à la fois la prison et la voûte. C'est un paragraphe-parenthèse qui rapproche le *Saint-Jérôme* d'Antonello de la cellule du prisonnier, dans cette page de *Noé* où le narrateur vient d'évoquer les « extraordinaires cellules de moines du Moyen Âge [...] dans lesquelles il y a tout le couvent, ses bibliothèques, ses chapelles » (III, 686). Plus loin, une autre parenthèse d'une dizaine de lignes présente la réclusion comme moment favorable au rêve : « ([...] Et, rêver, ils étaient bien petits garçons pour reclure mes rêves) » (III, 719). Un troisième passage développe les souvenirs du fort Saint-Nicolas : « (Dans ma mémoire, l'atmosphère du fort Saint-Nicolas est verte et rouge. [...]) » (III, 725). C'est encore une parenthèse qui reprend plus loin l'image de la prison piranésienne, apparue au début du roman pour suggérer le spectacle des « vies entremêlées » (III, 635-636) : « (comme dans ma prison à la Piranèse, mon ancien Pont du Gard, ma nécropole sarrasine où les drames s'en allaient les uns vers les autres [...]) » (III, 796). Il n'y a donc pas loin de l'enfermement subi aux prisons fécondes de l'imagination piranésienne. La parenthèse est une « prison » linguistique riche des mêmes ambiguïtés – une clôture propice au rêve et à la mémoire, un « studio idéal » (III, 686) qui reproduit en miniature la bibliothèque de l'écrivain.

D'autres textes enrichissent ces réseaux d'équivalences symboliques. Dans *Le Hussard sur le toit*, le maréchal des Logis qui enferme Angelo et Pauline

²² Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1973, p. 23.

dans la quarantaine de Vaumeilh s'exprime par « parenthèses » (IV, 528), et l'évocation de la « quarantaine » appelle la parenthèse : « Être contraint à la quarantaine (on n'en faisait reproche qu'à soi-même, on s'accusait d'avoir été maladroit ou imprudent [...]); être contraint à la litière de paille n'empêchait pas d'être ce qu'on était » (IV, 537). Et dans les *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche*, l'expérience personnelle de la privation de liberté est présentée en des termes instructifs :

Il y a un fait précis, on vous prend votre liberté et vous êtes immédiatement avec deux gendarmes. L'orient des choses commence à changer à ce moment-là. Mais cet orient des choses qui changeait a été tout de suite, pour moi, extraordinairement succulent²³.

354 Être « entre deux gendarmes », l'expression revient plusieurs fois : « À partir de ce moment-là, j'ai été extraordinairement libre. Voilà un mot paradoxal pour un homme qui est entre deux gendarmes²⁴. » Giono se régale longtemps après d'une mise entre parenthèses qui fut sans doute, sur le moment, vécue différemment : c'est que, entre les faits et la recomposition du souvenir, la cellule imposée est devenue cellule créatrice. Mis entre parenthèses malgré lui, il a su convertir la parenthèse-prison en parenthèse-bibliothèque, prendre acte des barrières qui le séparent de son siècle pour rêver et inventer à l'intérieur de ces limites.

Éloge de la voûte

La parenthèse est ainsi perçue comme une voûte qui protège la vie. Chaque nouveau personnage inventé, dans *Noé*, prend forme « sous sa voûte de pont du Gard » (III, 639), et les parenthèses se multiplient quand de nouveaux noms, de nouveaux visages surgissent : « [...] il y avait la belle-sœur de Frédéric II (une assez accorte petite brune [...]) » – puis quatre lignes ; « la femme de Picolet (c'est la première fois que j'entendais parler de Picolet [...]) » – puis quatre lignes (III, 630). À chaque nouvelle figure, sa parenthèse-voûte. Ainsi se présentent de multiples scènes « alignées les unes à côté des autres et les unes sur les autres, comme les arcades du pont du Gard » (III, 635-636). La juxtaposition et la superposition des parenthèses dans le texte traduisent cette « monstrueuse accumulation » (III, 635). Quand dans *Un roi* est célébré l'éloge de la voûte, il faut une longue parenthèse pour en figurer les contours : « [...] À l'heure où l'on comprend, sans avoir besoin de dessin, qu'on n'a jamais rien inventé et qu'on n'inventera jamais rien de plus génial que la voûte [...] » (III, 468).

²³ Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, op. cit., p. 241.

²⁴ *Ibid.*, p. 242.

La voûte protectrice évoque l'espace ouvert mais diffère de lui, selon Marcel Neveux, « par sa finitude et sa fermeture²⁵ ». C'est ce microcosme, ou « lieu » selon Neveux, que dessine la parenthèse.

Il est une voûte encore plus riche, c'est la « voûte crânienne des oiseaux » évoquée dans le « Prière d'insérer » de *L'Iris de Suse* : « Que de merveilles dans un crâne d'oiseau (imaginez!) [...] » (VI, 1053). D'autres parenthèses – « (il n'y a pas d'iris à Suse) » (VI, 1052), « (au surplus inventé) » (VI, 1053) – déploient sous la même forme graphique les pouvoirs de l'imaginaire : sous cette voûte se libèrent les richesses de la fiction. Si l'iris de Suse « n'est qu'un os minuscule, pas plus grand qu'un grain de sel [...] qui crochète » une voûte crânienne (*ibid.*), il est aussi discret – et aussi essentiel – que le signe typographique qui crochète les voûtes piranésiennes de l'imagination romanesque. Ou, si l'on préfère l'explication de Casagrande, la parenthèse est aussi inutile que le *Teleios* : « Ça sert à quoi ? Mystère, on ne l'a jamais su ; ça ne sert à rien ; en principe sa nécessité nous échappe, dit-on » (VI, 503-504). Mais c'est ce rien qui fait tout.

FERMETURES

« Petit à petit, j'en suis même arrivé à tenir la presque totalité de mes recherches et travaux pour une gigantesque parenthèse, que j'ai laissée se refermer sur moi, qui aura duré presque toute ma vie et à laquelle appartiennent presque tous mes livres²⁶. » Quand Roger Caillois, dans *Le Fleuve Alphée*, évoque ainsi l'emprise de la parenthèse, c'est pour regretter cette « redoutable nasse²⁷ » d'une activité intellectuelle qui l'a coupé du réel en l'enfermant dans les livres. Il nomme parenthèse cette « bulle étanche et transparente », cet « univers second, qui à la fois le protège et l'isole de l'autre²⁸ », ce monde de signes, somme toute, que Sartre dans *Les Mots* rendait responsable de sa névrose.

Chez Giono, cette bulle protectrice n'est pas vécue comme une clôture artificielle. Elle n'enferme dans la cellule de la confiance et de l'autoréférence que pour mieux libérer l'écriture romanesque par les jeux de la polyphonie et les divertissements succulents de l'imagination. La « passion de l'inutile » s'y assouvit dans l'anarchie de la phrase, rejetant l'efficacité d'une narration orientée ou d'une démonstration articulée. Thèse, antithèse, parenthèse : l'écriture parenthétique est antidialectique.

Le développement hypertrophique des parenthèses, en particulier dans les *Chroniques romanesques*, a-t-il pu contribuer à l'évolution du roman

²⁵ Marcel Neveux, *Giono ou le bonheur d'écrire*, Monaco, Éditions du Rocher, 1990, p. 94.

²⁶ Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée* [1978], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1992, p. 67.

²⁷ *Ibid.*, p. 84.

²⁸ *Ibid.*, p. 53.

au xx^e siècle? On peut certes le rapprocher de l'expansion de la parenthèse chez d'autres romanciers contemporains, comme Aragon ou Claude Simon. Par ce mode d'expression, l'écriture narrative s'enrichit de la coexistence de plusieurs plans d'expériences et de souvenirs. On pouvait déjà le constater chez Proust: « La parenthétisation est en rapport avec le sens [...] de la discontinuité temporelle, logique et psychologique²⁹ » – et c'est sans doute là une caractéristique du roman moderne. Mais certaines particularités de la parenthèse gionienne, à commencer par sa rondeur (de bulle, de voûte ou d'arche), incitent à conclure qu'elle a surtout contribué aux *circonvolutions* du roman dans le parcours même de Giono – ce qui n'est pas moins novateur.

29 Jean Milly, *La Phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, Larousse, coll. « L », 1975, p. 193.

JEUX DE ROI (UN ROI SANS DIVERTISSEMENT)

[...] le sens de la lecture, même s'il échappe d'abord, existe forcément ; pas de gauche à droite et de haut en bas, ni l'inverse, la clé du code ne peut être aussi facile à trouver : peut-être plutôt de la périphérie au centre, en un mouvement de spirale calqué sur celui du jeu de l'Oie?

Alain Satgé¹

Tout roman, bien sûr, est une forme de jeu. Pour le théoricien de la fiction, le principe de la « feintise ludique » régit la *mimésis* littéraire comme les jeux fictionnels de l'enfance². La critique l'a depuis longtemps établi : toute lecture de fiction, toute entrée dans l'*illusion* romanesque est une expérience ludique³. Alors, pourquoi réserver un sort privilégié, de ce point de vue du jeu, à *Un roi sans divertissement*?

A priori, pour trois raisons au moins. D'abord, la problématique même du « divertissement », explicitement affichée comme thème central du roman, conduit logiquement l'auteur à thématiser le jeu et les jeux au cœur de la fiction : si la quête du divertissement est un objectif majeur de l'action, on comprend que les personnages cherchent à *jouer* pour échapper à l'ennui qui est le lot de notre condition. Ensuite, le romancier poursuit le même objectif, à son niveau et à sa manière, dans la production de cette fiction – qu'il s'agisse de bâtir l'intrigue sur le ressort du *jeu d'énigme* ou de démultiplier l'activité narrative en une polyphonie qui éveille le plaisir complice du lecteur-joueur. Enfin, le *moment* de l'écriture, au lendemain de la guerre et de ses blessures, invite à retrouver dans ce roman la fonction essentiellement *réparatrice* qui rapproche la fiction romanesque de tout jeu. Ce n'est sans doute pas un hasard si Giono convoque et concentre, dans *Un roi sans divertissement*, l'héritage de jeux archaïques qui ont toujours eu pour

1 Alain Satgé, *Tu n'écriras point*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2003, p. 313.

2 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999. Voir notamment p. 163-164, 231 sq., et 261-262.

3 C'est notamment la thèse que développe Michel Picard dans *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1986.

fonction de reconstruire ou de renforcer le Moi, de formaliser la menace de la perte pour mieux la vaincre : jeux de caches et de masques, de loups et de traques, de monstres et de labyrinthes. Cette omniprésence du jeu nous dit quelque chose non seulement des enjeux de l'histoire mais du type de jeu singulier que le romancier, ici, propose à son lecteur. D'où mon hypothèse : *Un roi sans divertissement* ne se contente pas de reproduire les potentialités ludiques de tout roman ; il les porte à leur degré de tension maximal et les rassemble en une synthèse exemplaire.

358

Pour s'en assurer, il faut certes se demander comment l'œuvre organise et met en scène la pratique du jeu aux trois niveaux de l'histoire racontée, des structures de la narration et de la place assignée au lecteur – et tel est l'ordre que je vais suivre. Mais il s'agira surtout d'examiner, à travers ce parcours, comment l'originalité d'*Un roi sans divertissement* consiste à articuler, à combiner ces trois niveaux, grâce à un dispositif de relais et d'analogies qui favorisent la contagion du jeu – excellent moyen de conjurer l'inquiétante contagion du monstrueux.

VERTIGES EN TRIÈVES

Un roi sans divertissement présente un vaste éventail de jeux, des plus ordinaires aux plus déroutants. Entre les pôles opposés du *ludus* – les jeux réglés, culturellement codifiés – et de la *paidia* – les jeux improvisés, où règne la « puissance primaire » de la turbulence et de l'allégresse (pour reprendre une distinction de Roger Caillois⁴) –, il existe toute une gamme de combinaisons divertissantes. La question est de savoir pourquoi aucun de ces jeux ne parvient à satisfaire Langlois, condamné à *se retirer du jeu* par la mort⁵.

Jeux familiaux

Les jeux les plus raisonnables, les plus propices à l'intégration sociale du joueur, combinent la compétition et le hasard, l'*agôn* et l'*alea*⁶. Lorsque Langlois revient au village comme commandant de l'ouvroirie, les villageois auraient aimé le voir partager leurs jeux – « il jouera aux quilles, il jouera

4 Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes* [1958], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1991, p. 75.

5 Telle est l'attitude que Giono prête à son personnage : dès lors qu'en tout homme un assassin sommeille, conclut Langlois, « moi je me retire du jeu ! » (*Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 287).

6 Notions empruntées elles aussi à Caillois, pour qui il existe quatre catégories de jeux, « selon que [...] prédomine le rôle de la compétition, du hasard, du simulacre ou du vertige », quatre rubriques appelées respectivement « *Agôn, Alea, Mimicry et Ilinx* » (Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes, op. cit.*, p. 47).

aux boules, il jouera à la manille » (III, 507) – : les jeux les plus communs, jeux de cartes ou jeux d'adresse, pourraient apprivoiser l'étranger, c'est-à-dire créer des liens. Mais Langlois ne saurait se contenter de jeux de société aussi pauvrement répétitifs, à mille lieues des vertiges qui le hantent et le tentent. On trouve chez la veuve du meurtrier les traces de tels jeux délaissés, réduites à des supports vides de toute fonction : « une table de jeu d'un luxe inouï en marqueterie d'ivoire et d'ébène » (III, 558), table « somptueuse » (III, 562), mais qui ne sert plus à jouer depuis longtemps. M. V., à Chichilianne, n'avait pu se satisfaire de jeux d'intérieur. Les « tables de jeux » (III, 579) que l'on introduit dans le salon de Saint-Baudille, chez les Tim, sont-elles plus efficaces ? Elles confirment bien plutôt la stérilité des jeux de société, qui engendrent l'ennui au lieu d'en délivrer.

Le jeu de cartes, dans *Un roi*, n'a pas le parfum de danger qu'il aura dans *Les Grands Chemins*. Il s'inscrit dans le rythme monotone des travaux et des jours. C'est bien ce genre d'occupation que Saucisse reproche aux villageois⁷. Pris par leurs jeux, ils négligent le sort de Langlois : « Vous étiez tous là d'ailleurs, vous autres : il n'y avait plus de moisson, alors il y avait vos cartes » (III, 582). Après la mort de Langlois, ces mêmes villageois pourront se contenter du divertissement consistant à arbitrer les « combats » entre Saucisse et Delphine qui n'en finissent pas de régler leurs comptes (III, 544) : « On suivait le jeu une heure ou deux » (III, 545). Il est vrai qu'à l'intérêt de cet *agôn* entre les deux femmes s'ajoute le plaisir d'une vue plongeante sur le décolleté de Delphine, qui ajuste ses seins dans son corset comme si « elle jouait avec des petits chiens dans un corbeillon » (*ibid.*)... Delphine, qui « avait besoin de se tenir à carreau » – expression qui vient du jeu de cartes (III, 542) –, ne fait pas le poids : « Ce n'est pas de cette façon qu'on pouvait battre Saucisse » (III, 545).

Les jeux les plus familiers, cependant, ne sont pas sans enseignements sur le jeu que compose l'auteur : le romancier distribue ses personnages à la manière de cartes à jouer – du *roi* Langlois au carré qu'il forme avec le procureur *royal* et les deux *dames*, Saucisse et M^{me} Tim⁸ –, en un savant dosage de logique différentielle et de dérive aléatoire. L'analogie est explicite dans *Les Grands Chemins*, où le joueur, « l'Artiste », jongle avec ses cartes comme un romancier

7 Elle ne l'a pourtant pas toujours dédaigné, elle qui avait l'habitude de « jou[er] aux cartes » avec les piliers du Café de la route (II, 527) et de « faire le quatrième quand il manque » (II, 549).

8 La figure du carré revient souvent pour régler les relations entre les personnages : « quadrille » des quatre amis (II, 581), quatre côtés que dessine Saucisse pour représenter l'espace dans lequel se joue l'existence de Langlois (II, 589-590)...

donnant vie à ses personnages⁹ : dans le jeu représenté se donne à lire, en miroir, la représentation comme jeu.

Jeux de rôles

360

Les jeux de rôles se rapprochent davantage encore de jeux fictionnels. Ils se libèrent de la rigueur d'une règle pour laisser place à l'imprévisibilité des masques (la *mimicry* de Caillois) et à la surprise d'« intrigues » qui rompent avec le quotidien. Ainsi, Saucisse et M^{me} Tim se passionnent pour la fiction que Langlois leur fait jouer chez la brodeuse : « Nous serions censément : M^{me} Tim une dame qui a une fille à marier ; lui Langlois serait par exemple un ami de la famille [...] ; moi je serais, mettons une amie également, ou une tante [...] » (III, 555). On n'est pas si loin des jeux de rôles enfantins où les identités fictives se distribuent au conditionnel : « Moi je serais... ». À ceci près qu'il s'agit bien de tromper M^{me} V., qui ne doit pas saisir le jeu. Au début, M^{me} Tim « parle trop vite » et « en dit trop », Saucisse craint que ce ne soit « raté » (III, 558). Mais cette dernière trouve « facile » (III, 561) son « rôle de cousine pauvre » (III, 564), et son amie M^{me} Tim, bien qu'elle ait plus de difficulté à « être vraie dans son rôle » de « bourgeoise » (*ibid.*), mène avec talent le jeu jusqu'à son terme.

Ces dons de joueuse, M^{me} Tim les entretient dans ses activités ludiques, en grande ordonnatrice des « fêtes » et « bamboulas » organisées pour ses petits-enfants au château de Saint-Baudille (III, 518), qui contient même une « salle de théâtre » en réduction (III, 576). Il faut des « jeux » de toutes sortes pour « calmer le fourmillement des jambes de tout ce petit monde » (III, 518). En cet espace ludique règne une joyeuse *paidia*. Or ces fêtes invitent à mettre en rapport jeux d'enfants et divertissements d'adultes. Ces derniers ne sont pas dépourvus non plus, en effet, d'une vertu primitive de *calmant* : les goûters d'enfants « dans le labyrinthe de buis » (*ibid.*) annoncent la reproduction par Langlois du même labyrinthe (III, 581), de même que la « petite partie de chasse au lièvre » d'où reviennent les villageois témoins de « ces amusements » (III, 518) anticipe sur la grande partie de chasse au loup : autant de jeux qui consistent à simuler la perte, à ritualiser le danger – besoin très enfantin et très humain. Ce Langlois qui peut être capable de parler d'une « petite voix enfantine » (III, 498) refuse à sa manière de « prendre son parti » (III, 551) d'une vie sociale adulte qui

9 « Il leur parle, il les appelle par leurs noms ; elles se dressent toutes seules hors du jeu, s'avancent, viennent, sautent [...]. Il dit que le roi de trèfle est jaloux ; et le voilà qui vient. En effet, il a l'air jaloux ; on dirait d'un coq. Puis il y a tout un imbroglio où se mêlent les rois, les dames, les valets » (V, 490). Voir à ce sujet mon analyse des rapports entre jeu de cartes et jeu du romancier dans « *Les Grands Chemins* » de Giono ou *les détours du temps*, *op. cit.*, p. 99.

refoulerait l'esprit du jeu : c'est cette exigence même qui le tourne vers des formes de divertissement toujours nouvelles.

Dans l'organisation de la battue au loup, comme pour une fiction, c'est la qualité de la mise en intrigue et de la mise en scène qui détermine la réussite du jeu. Langlois distribue les rôles, mieux informé sur les hommes qu'il recrute qu'un romancier « omniscient » sur ses personnages (III, 526). Le « cérémonial » est rigoureusement réglé dans l'espace et dans le temps (III, 524-525) ; Saucisse porte une toilette qui la rend méconnaissable (« ce n'était pas Saucisse » [III, 526]), et les chasseurs oublient leur identité sociale pour s'investir totalement dans le jeu (III, 528), tout en communiquant au moyen d'un code spécifique (le son du cor). Ce n'est plus une chasse à finalité utilitaire (III, 538-539), mais un système de simulacres, une représentation ludique, qui correspond d'assez près à la définition fameuse que Johan Huizinga donnait du jeu dans *Homo ludens* :

[...] action libre, sentie comme « fictive » et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur [...] ; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données, et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel¹⁰.

La rigueur de la programmation scénographique (la part du *ludus*, opposée à la spontanéité de la *paidia*) est alors d'autant plus nécessaire que les pulsions en jeu sont inquiétantes : « Sans Langlois, quel beau massacre ! » (III, 540). Car jouer avec le Loup, c'est réveiller un potentiel d'angoisse et de violence latent chez tout sujet. C'est pourquoi on peut y voir avec Michel Picard le paradigme de tout jeu, et de toute lecture : « [...] toutes nos lectures, comme tous nos jeux jadis, questionnent avec angoisse : *Loup, y es-tu ?* – Et le Loup, quelquefois, répond [...] »¹¹. » « M'entends-tu ? », pourraient aussi questionner les chasseurs d'*Un roi*, dans l'espoir et la crainte d'être entendus... Et ils fantasment sur l'oreille monstrueuse qui les entend au bout du chemin, en ce *fond* de Chalamont qui les renvoie au fond d'eux-mêmes : « Ça ne devait plus être un loup [...]. Je me l'imaginai comme une énorme oreille à vif, où toute notre musique tournait en venin » (III, 535). En maîtrisant le jeu, Langlois tente de maîtriser le loup en lui – et chez les autres. Car le loup aussi *joue* : c'est même un « *Monsieur* » qui « joue au plus fin », et « avec un sacré estomac » (III, 539-540) ;

¹⁰ Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. Cécile Seresia [1951], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988, p. 35.

¹¹ Michel Picard, *La Lecture comme jeu, op. cit.*, p. 154.

mais le jeu qu'il incarne dissout toute règle humaine. Le héros rejoint le loup, et M. V., dans une attirance irréprensible pour les jeux extrêmes du vertige, les « tourbillons » de l'*ilinx* pure¹².

Vertiges mimétiques

362

Comment comprendre le jeu de M. V. ? Le meurtrier est d'abord un joueur par les défis qu'il lance aux villageois et à Langlois, de tour de passe-passe en partie de cache-cache. Il y a de l'*agôn* dans la répétition ludique des stratégies mises en œuvre pour « escamoter » Marie Chazottes (III, 465), récidiver (sans succès) avec Ravel Georges, ou prendre Delphin-Jules « dans la main » des gendarmes (III, 479). Même saison, mêmes lieux, même cache dans le hêtre : M. V. se fixe des règles et des rites. En outre, le temps du jeu, l'« homme comme les autres » (III, 486) change de rôle : il joue au monstre ou au lycanthrope. Savourant les plaisirs du simulacre (la *mimicry*), il répand les charmes ambigus de la confusion mimétique – faute de mise en scène réglée par un *ludus* digne de ce nom. Ainsi, Frédéric II est transformé : il *brûle* sur le hêtre au moment de découvrir la cache (III, 490), saisi par une curiosité intense de joueur. Lors de la poursuite, il entre presque dans « une peau de loup » (III, 496), totalement occupé à mettre « ses pas dans les pas » (III, 491) de l'autre, au risque de perdre son identité : « Entièrement différent du Frédéric II de la dynastie de la scierie ; plus du tout sur la terre où il faut scier du bois pour gagner de quoi nourrir Frédéric III » (III, 494). Autrement dit : loin du « système de référence » (III, 480-481) de la réalité économique et sociale, en pleine immersion fictionnelle. Langlois n'échappe pas à la contagion mimétique : après la mort de M. V., l'« ancien Langlois » (III, 507) laisse place à un nouveau, qui s'identifie à M. V. au point d'aller « [s]e mettre dans la peau » (III, 555) de celui-ci. La *mimicry*, non contrôlée, débouche sur l'*ilinx* : M. V. entraîne les autres dans son jeu, mais c'est pour les inciter alors à jouer avec la vie en leur faisant partager une même fascination pour le sang versé, pour la « chose monstrueuse » (III, 490), pour le « tourbillon » de la perte de soi.

La tentation du vertige est constante chez Langlois : sa tragédie, c'est de ne pas trouver de règles pour maîtriser durablement le vertige qui finira par l'emporter. De tous les jeux, les jeux de vertige qui consistent à mimer ou à figurer les approches de la mort sont ceux qui fascinent le plus Giono, depuis le

12 Le narrateur de l'épisode imagine le loup, acculé contre la muraille, en train de « tourner [...] comme un brin de bois dans un tourbillon d'eau » (III, 538). Tel est le sens du mot que Caillois choisit pour désigner les jeux de vertige – « le terme *ilinx*, nom grec de tourbillon d'eau » (*Les Jeux et les hommes, op. cit.*, p. 71) –, ces jeux « qui consistent en une tentative de détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse » (p. 67-68).

jeu fictionnel du « bateau perdu » par lequel l'enfant représentait un naufrage au moyen d'un simple morceau de bois emporté par les tourbillons d'un ruisseau¹³, jusqu'au jeu de la pendaison dans « Monologue » (*Faust au village*) ou aux parties de cartes qui mettent le sang en jeu dans *Les Grands Chemins*. L'intérêt ancien de Giono pour les manifestations et les formalisations ludiques du vertige a été ravivé à la fin des années trente, période qui a vu triompher « l'esprit de vertige » (VII, 713). La guerre elle-même a pu dès lors être considérée comme un jeu, avec ses « règles » propres, que le militant pacifiste conteste « d'en dehors du jeu » (VII, 655). Plus tard, Giono s'intéressera à la bataille de Pavie en raison même des règles qui y ordonnent la jouissance de l'égarement : « Pavie est un jeu, comme un jeu de cartes » (VIII, 930). Jeu qui relève bien de l'*ilinx* : c'est le paroxysme d'une « perte de conscience » qui est le but recherché. Le plaisir suprême est de jouer avec la mort : « On ne la fuit pas, puisque le jeu consiste précisément à lui passer sous le nez avec les plus beaux gestes » (VIII, 931).

Langlois est parent de ces « joueurs », lui qui jouit de perdre conscience devant une belle tache de sang¹⁴. Mais comment pourrait-il jouer avec la mort sans y succomber ? Plus généralement, comment combiner les charmes de la *transe* et la sécurité de l'être ? « Règle et vertige » semblent bien être « incompatibles », comme le dit Caillois¹⁵. À moins que le romancier ne délègue à ses personnages l'épreuve de cette incompatibilité pour tenter, avec les règles de son propre jeu, une synthèse romanesque des contraires – une forme narrative capable de *fixer les vertiges*.

LES JEUX DE LA NARRATION

Un roi sans divertissement commence comme un roman policier et reprend un procédé narratif habituel du genre : l'explication différée. La présentation du fait précède le dévoilement de sa cause, l'*allusion* anticipe sur l'explicitation. Le narrateur pose des jalons qui suscitent l'envie de savoir, cette passion ludique de la *curiosité* que le lecteur partage avec maints personnages¹⁶. M. V., nous dit-on très vite, « se sert beaucoup de ce hêtre » (III, 455) : pour quel usage ? On le saura plus tard. D'où vient d'ailleurs cette prolifération animale et végétale qui fait danser l'arbre divin (III, 474) ? L'explication viendra avec

13 *Jean le Bleu* (II, 74-75). Sur le même thème, voir aussi « Jeux ou la naumachie », dans *L'Eau vive* (III, 120-122).

14 Il a en outre connu lui aussi les vertiges de la guerre puisqu'il « a fait l'Algérie » : « Ceux qui étaient là et qui s'en sont tirés, il fallait qu'ils en aient dans le ventre [...]. Après ils se sont rendu compte que tout ne s'arrangeait pas avec une assiette de soupe [...] » (III, 550).

15 Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, op. cit., p. 148.

16 Volonté de « savoir » de Langlois (III, 486), « curiosité terrible » de Frédéric dans les branches du hêtre (III, 490), « curiosité » qui soule Saucisse chez la brodeuse (III, 558), etc.

la découverte des cadavres. Pourquoi diable un « homme *dénaturé* » vient-il s'abriter sous le hêtre par temps d'orage (III, 470)? Frédéric II le reconnaîtra par la suite : c'est l'assassin venu de Chichilianne (III, 503). Et pourquoi ces crimes? Pourquoi l'hiver? Pourquoi pas le soir de Noël? Quel but, en définitive, anime le meurtrier – « en quête de (en quête de quoi, en réalité?) » (III, 465)? La réponse à ces questions se fera jour progressivement : Langlois exécute M. V. sans que soit élucidé « ce qui ne s'était jamais expliqué » (III, 543). En livrant à ses lecteurs une énigme centrée sur la recherche d'un coupable et de ses motivations, Giono propose un *ludus* bien connu : pour Caillois, « les mots croisés [...], les problèmes d'échecs ou de bridge »... et « la lecture active de romans policiers [...] constituent [...] autant de variétés de la forme la plus répandue et la plus pure du *ludus*¹⁷ ».

« On ne voit jamais les choses en plein »

364

Giono n'en reste pas cependant à ce modèle générique : l'« explication » complète n'est jamais donnée. Le récit ne livre que des explications brouillées ou elliptiques. Le désir de savoir est systématiquement déçu par la conclusion abrupte des épisodes principaux. Si jeu « policier » il y a, il s'achève quand le meurtrier est identifié et localisé : « C'est fini », dit alors Langlois (III, 498). Mais c'est pour laisser toute sa place à un autre jeu, plus subtil, plus profond, plus vertigineux. À chaque étape du roman, les questions l'emportent sur les réponses. Le sens n'est pas seulement différé, il reste inéluctablement voilé : chez Langlois, « rien ne signifiait rien » (III, 513 et 524). Il faut s'y résoudre : « On ne voit jamais les choses en plein » (III, 515). Et le fin mot de l'histoire est encore une question (« Qui a dit [...] ? » [III, 606]), qui substitue au jeu fermé de la solution policière le jeu sans fin de la circulation intertextuelle et de la réflexion philosophique. Roman interrogatif, *Un roi sans divertissement* est moins récit de quête ou d'enquête que mise en question de la quête, refus de l'intrigue-résolution.

C'est que le rapport établi entre narration première (au présent) et histoire énigmatique (au passé) n'est pas de l'ordre de l'entreprise *explicative*, historique, qui chercherait à établir une fois pour toutes la vérité des faits. Il est affaire de *compréhension*, de participation, d'imagination empathique. Certains voudraient qu'on leur « expliqu[e] », et c'est ce que demandent les villageois à Saucisse (III, 549) ; Langlois, lui, cherche à « *comprendre* » (III, 550) : « Je comprends tout, se dit-il, et je ne peux rien expliquer » (III, 485). En quoi il rejoint le narrateur, qui récuse la méthode historique de son ami Sazerat (« c'est un historien » – III, 458) au profit du travail de la mémoire intime et de

17 Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, op. cit., p. 81.

la compréhension personnelle : « Ce qui est arrivé est plus beau, je crois » (*ibid.*). La chronique gionienne se distingue du roman policier comme de l'histoire réaliste par ce refus de la pseudo-objectivité. S'il s'agit de *comprendre*, les êtres vivants qui racontent et imaginent ont toute leur place, et c'est la diversité même des voix narratives qui alimente le jeu en reliant les deux plans que la distance historique, *explicative*, exigerait de séparer : celui de la narration actuelle et celui des faits racontés.

Le chroniqueur se distingue de l'historien comme la *mémoire* se distingue de l'*histoire*¹⁸. Péguy insistait, dans *Clio*, sur cette différence majeure qui éclaire le sens que Giono donne au genre de la « chronique », tel qu'il le réinvente pour *Un roi sans divertissement*. Alors que l'histoire « consiste essentiellement à *passer au long* de l'événement », donc à le manquer, la mémoire consiste, « étant dedans l'événement, avant tout à n'en pas sortir, à y rester, et à le remonter en dedans¹⁹ ». C'est ainsi que le chroniqueur d'*Un roi* parvient à plonger, à s'enfoncer *dans* l'événement passé : « Je dis "on", naturellement je n'y étais pas puisque tout ça se passait en 1843 mais j'ai tellement dû interroger et m'y mettre pour avoir un peu du fin mot que j'ai fini par faire partie de la chose [...] » (III, 471).

La stratégie narrative est conçue en fonction de ce travail de mémoire : « plonger » dans l'événement, c'est chercher à *comprendre* l'affaire à partir des descendants vivants (de M. V., de Frédéric II, de Ravel...), en allant sur les lieux et en passant la parole aux témoins de l'affaire : Frédéric II, Saucisse, les « vieillards »... Entre le passé et le présent, le hêtre sert de fil conducteur, d'*arbre généalogique* : on le voit dès l'incipit assurer l'articulation entre le chroniqueur actuel et les actions qui ont eu lieu cent ans plus tôt (III, 455). Matrice du roman, assimilé ailleurs au mouvement de la vie cosmique, à une « toupie » tournant sur elle-même à une « vitesse miraculeuse » (III, 474), c'est ce hêtre qui déclenche le tourbillon romanesque en communiquant sa vertigineuse mobilité à l'enchaînement des segments narratifs²⁰ : un chroniqueur raconte que des vieillards lui ont raconté que Saucisse leur avait raconté que Langlois lui avait dit... Le lecteur aura peine à reprendre pied dans cette valse des narrations. Le narratologue y perd son latin, et Gérard Genette son assurance quant à la

18 Sur ce point, voir plus haut le chapitre 13, « La mémoire contre l'histoire dans les *Chroniques romanesques* », p. 275 sq.

19 Charles Péguy, *Clio. Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*, éd. cit., p. 1177.

20 Giono insiste dans ses *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche* sur cette fonction dynamique du hêtre dans la genèse du roman : « [...] j'ai commencé à écrire sur ce hêtre. Et, si l'on examine bien les premières pages d'*Un roi sans divertissement*, on pourra constater qu'à ce moment-là ma pensée tourne en rond, ou peut-être en spirale, jusqu'à un centre qu'elle imagine, qui va, peut-être, lui donner le départ » (*op. cit.*, p. 192).

différence conceptuelle entre « homodiégèse » et « hétérodiégèse »²¹ : la narration est ici à la fois distanciée et impliquée, extérieure et intérieure à l'histoire.

En outre, plus le narrateur-relais est proche des faits, moins il paraît compétent, soit qu'il n'ait rien à raconter, soit qu'il ne sache même pas raconter : « [...] des histoires, nous, on n'en sait pas et, même si on en savait, on ne saurait pas les raconter » (III, 519). Étrange narrateur, qui narre sans savoir narrer... Quant à la dernière informatrice, il faut lui forcer la main : « – Eh bien, raconte » (III, 603). Comme il est difficile d'obtenir de la vieille Anselmie un récit digne de ce nom... Mais un récit « historique » resterait au-dehors, à côté : il ôterait tout jeu à la mémoire, il abolirait le vertige de la plongée dans l'énigme d'une conscience. C'est dire que les jeux de la narration ne se contentent pas de faire entrer dans l'événement ; ils attirent l'attention sur l'activité narrative en tant que telle. Et, par là, ils cumulent les plaisirs apparemment contradictoires de l'immersion dans l'histoire et de la réflexivité critique : on y reviendra.

366

Le jeu de (Lang)lois

Les jeux narratifs sont donc portés par la dynamique de l'*ilinx*. Et ce potentiel de turbulence pourrait menacer la lisibilité du roman, s'il n'était par ailleurs maîtrisé par une forte structuration. Car le roman est bien réglé, ordonné en *ludus*, mais au moyen précisément d'une forme qui épouse la spirale d'un « tourbillon ». La meilleure solution choisie par le romancier, pour concilier l'ordre et le vertige, est en effet de se conformer aux lois de l'espace ludique où le personnage est parfois tenté de « se promener » (III, 582), le labyrinthe, qui tout à la fois représente l'égarement et le contient dans les limites d'un divertissement maîtrisé. Or il est un espace en forme de spirale labyrinthique qui « est à la fois une figure du temps et l'image de son infini déploiement²² » : c'est celui du Jeu de l'Oie. La logique du Jeu de l'Oie donne forme au vertige²³. Jeannine Guichardet a montré comment Balzac, dans *Le Père Goriot*, construisait l'espace parisien selon la logique de ce jeu, qui figure les aléas de l'existence et les étapes d'une initiation²⁴. Un modèle comparable s'applique sans nul doute à une

21 C'est l'exemple des *Chroniques* de Giono qui conduit le critique à la conclusion que cette frontière est « décidément peu sûre » (*Nouveau Discours du récit, op. cit.*, 1983, p. 71). *Un roi* fournit en somme l'exemple embarrassant d'un récit *bidiégétique*... Voir à ce sujet le chapitre 17, « Éclats de voix : l'invention narrative dans les *Chroniques romanesques* », p. 327.

22 Alain R. Girard et Claude Quétel, *L'Histoire de France racontée par le jeu de l'oie*, Paris, Balland-Massin, 1982, p. 7.

23 Mireille Sacotte parle aussi de « Jeu de l'Oie » à propos d'*Un roi*, mais pour s'intéresser au thème plus qu'à la structure, dans « *Un roi sans divertissement* » de Jean Giono, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1995, p. 92-95.

24 Jeannine Guichardet, « Un jeu de l'oie maléfique : l'espace parisien du *Père Goriot* », dans *L'Année balzacienne*, nouvelle série, n° 7, Paris, PUF, 1986, p. 169-189.

action qui se déroule dans le *Diois*, où Giono situe l'histoire de son propre Dit de l'Oie : le nom même de *Langlois*, on l'a déjà remarqué²⁵, appelle ces jeux sur le signifiant, et la lecture de *Caillois* n'est pas faite pour en détourner... Loin de respecter la règle des *lois* (« les lois de paperasse, je m'en torche », dit-il sans nuance [III, 501]), le capitaine de gendarmerie obéit au destin qui le conduit à jouer, dans la case ultime du roman, avec une *oie* plumée – mais l'oie décapitée, à l'inverse des oies du Capitole, n'apporte pas le salut.

Le Jeu de l'Oie, d'après la légende, fut inspiré à l'origine par le Labyrinthe de Crète et servit de divertissement aux assiégés de Troie désœuvrés²⁶. Relié au lieu mythique de la perdition et défini originellement comme remède à l'ennui, il fournit l'instrument rêvé pour maîtriser par le jeu le vertige de la perte. Car loin de reposer sur le seul principe de l'*alea*, il ouvre sur les abîmes de l'*ilinx* par la signification symbolique de ses cases comme par sa configuration elle-même labyrinthique. Représentation du destin et art d'appivoiser le vertige, il communique à *Un roi sans divertissement* ses figures, son parcours et sa structure.

L'animal éponyme du jeu est bien sûr présent dans le roman, mais il n'attend pas les dernières pages pour se manifester. De même que dans le parcours du jeu la figure de l'oie apparaît à intervalles réguliers, le roman comprend plusieurs oies, qu'elles se signalent surtout par leur blancheur ou par leur bêtise, qu'elles soient réelles ou métaphoriques. Première victime de M. V., Marie Chazottes est « légère » (III, 465) comme un oiseau, « blanche comme du lait » (III, 461), et c'est sa « peau très blanche » qui permet d'imaginer « que son sang était très beau » (III, 480) ; le récit de son enlèvement coïncide avec les commentaires du narrateur sur le pouvoir hypnotique du « sang des oies sauvages sur la neige » (III, 465) : c'est bien lui accorder la même fonction qu'à l'oie de la fin. Autre visage « très blanc », celui de Dorothée morte que découvre Frédéric dans les branches du hêtre (III, 490), et qui lui rappelle la « bergère si blanche » (III, 487) de l'horloge. Dans le film qui est issu du roman, la jeune fille a un double, une grive morte que Langlois tient dans sa main : Dorothée « est une très jolie jeune fille – un peu niaise », qui « ressemble exactement à la grive », peut-on lire dans le scénario de Giono (III, 1382). Fille-oiseau, victime... et bête, elle est une autre oie sur le parcours de Langlois. Delphine aussi ressemble à un oiseau quand elle « fai[t] la poule, tendant le cou » devant la glace (III, 544), et Saucisse insiste

25 André Targe, « Tu imagines Chichilienne », *Silex*, n° 1, 15 octobre 1976, p. 79 : la mort tragique de Langlois se donnerait ainsi à lire, par anticipation, dans « Le SANG des OieS ».

26 Alain R. Girard et Claude Quételet, *L'Histoire de France racontée par le jeu de l'oie*, op. cit., p. 9. M^{me} de Sévigné écrit à sa fille : « Il y a longtemps que le jeu vous abîmait : j'en étais toute triste ; mais celui de l'oie vous a renouvelée, comme il l'a été par les Grecs : je voudrais bien que vous n'eussiez joué qu'à ce jeu-là [...] » (*Lettres de Madame de Sévigné, de sa famille et de ses amis* [lettres du 9 mars 1672], édition Monmerqué, Paris, Hachette, 1862, t. II, p. 521).

sur sa « bêtise » (III, 600) : Pierre Citron a noté à juste titre que Langlois tuait une oie pour ne pas tuer Delphine, qui est « bête comme une oie²⁷ ». Faut-il inclure dans cette série les filles de M^{me} Tim ? Le « cou de cygne d'Arnaude » (III, 575) a certes plus de noblesse, ce qui explique peut-être qu'elle échappe au sort sanglant des oies.

Langlois lui-même, en revanche, se rattache bel et bien à la famille des oies victimes : il lui arrive d'être « bête comme une oie » (III, 553), et son profil laisse apparaître, quand il est « blanc comme un linge » (III, 559) chez M^{me} V., « la patte d'oie de son œil gauche » (III, 561). Si la dernière case du jeu représente habituellement le *jardin de l'oie*, image du paradis où se termine l'initiation, le suicide de Langlois achève d'inverser le schéma du jeu dans cette initiation à rebours, faite d'échecs successifs et non de progrès vers une quelconque victoire, et qui se clôt tragiquement. Mais le personnage n'a-t-il pas rejoint, en prenant ainsi « les dimensions de l'univers » (III, 606), le Paradis inhumain qui pouvait seul le contenter ? Au début de *Noé*, on retrouve le corps de Langlois dans les instants qui suivent immédiatement sa mort, « pouss[ant] hors de ses épaules les épais feuillages rouges de la forêt qu'il contenait » (III, 612). Ce qui est sûr, c'est que dans le roman non plus, « jamais on ne peut prendre pied sur les oies²⁸ » : la rencontre de l'oie oblige à rejouer, après chaque meurtre M. V. rejoue, et Langlois ne peut se *caser* avec l'oie Delphine pour épouse ; c'est ce perpétuel recommencement qui précipite la marche vers la fin du jeu – pour Langlois vers le fond, vers la mort.

368

Parcours et structure

Dans le parcours qui conduit Langlois « jusqu'au bout de son destin » (III, 611), à travers ce cheminement apparemment bien désordonné qui conduit de la case « 43 (1800 évidemment) » (III, 458) à la case zéro (et même « triple zéro » : la visite à la cure [III, 513]) en passant par la case de l'oncle Tim (Saint-Baudille), on reconnaît les étapes caractéristiques du Jeu de l'Oie, et surtout leur signification existentielle. À la case de l'Auberge (case 19), « lieu d'inaction et d'attente²⁹ », correspond dans le roman le *Café de la Route*, l'auberge que tient Saucisse, où l'on passe l'hiver « en attendant on ne s[ait] quoi » (III, 482-483). Le Puits (case 31), qui évoque tout particulièrement le vertige de la chute, est sans doute représenté par toute image de gouffre ou d'abîme (comme ce paysage découvert au bout du tunnel, au-delà du col du Menet, qui fait songer à « ces immenses trappes d'eau sombres qui s'ouvrent sur huit mille mètres de

27 Pierre Citron, « Sur *Un roi sans divertissement* », dans *Giono aujourd'hui*, op. cit., p. 174.

28 Alain R. Girard et Claude Quéstel, *L'Histoire de France racontée par le jeu de l'oie*, op. cit., p. 10.

29 *Ibid.*, p. 24.

fond » [III, 456]), mais singulièrement par le *fond* de Chalamont, au pied d'une « muraille [...] à pic » (III, 539) qui ne laisse au loup aucune issue, impasse où *s'égarant* et la victime, dans une sorte de somnolence extatique, et les chasseurs, dans une soif de carnage primitive.

Le Labyrinthe (case 42), dont Langlois a vu un exemple chez les Tim à Saint-Baudille (III, 518), lui donne l'idée d'aménager pour son propre compte un labyrinthe de buis à proximité de son futur *bongalove*, n'en déplaise à Saucisse qui n'aime pas beaucoup ces « chemins enchevêtrés dans de grands buis » : « Et qu'est-ce que tu vas foutre d'un labyrinthe ? » (III, 581). Pas de Prison (case 52) dans le roman ? Ce serait négliger l'épigraphe dont les derniers mots – « ma pénible situation de prisonnier » (III, 455) –, ajoutés par Giono à la citation de Walter Scott³⁰, éclairent par anticipation la condition même de Langlois, cette prison de l'existence dont on s'évade à la dynamite. La Mort (ou le Tombeau, case 58), qu'illustre dans certains jeux de l'Oie une image de « loup dévorant une brebis³¹ », loge dans les branches du hêtre où l'on retrouve le corps de Dorothée et les « crânes » des victimes précédentes (III, 499).

On voit que chacune de ces cases, comme dans le Jeu de l'Oie la case du labyrinthe, est une image du parcours complet : en chacune d'elles peut se lire, en abyme, la misère de la condition humaine telle que la dévoile la vie de Langlois – tout à la fois attente vaine, profondeur vide, perte du sens, enfermement dans l'ennui et appel de la mort. En outre, le Puits et la Prison ont dans le jeu une fonction identique : « On attend qu'un autre vous en délivre et prenne votre place » ; telle est la loi de substitution qui amène Langlois à *prendre la place* de M. V., puis du loup, qu'il *délivre* successivement avant de s'enfermer à son tour dans la prison de l'ennui.

Le roman s'apparente enfin au Jeu de l'Oie par sa structure en spirale. Le mouvement qui conduit Langlois à *revenir*, en présence du loup, à un type de situation très proche de la scène où il abat M. V. (« [...] tout ça pour en arriver encore une fois à ces deux coups de pistolet tirés à la diable [...] » [III, 541]), puis à devenir à son tour, après M. V. et le loup de Chalamont, « l'encaisseur de mort subite » (*ibid.*) dans la dernière scène du roman, ce mouvement n'a rien de linéaire : il dessine trois courbes qui s'enroulent pour conduire de plus en plus près du centre – la mort de Langlois. Giono aime les détours, les « arcs de cercle » comme ceux que M. V. écrit au couteau sur la peau du cochon (III, 463). Dans le film, les chasseurs font « un grand arc de cercle » qui les ramène au pied du fayard (III, 1374). La composition du roman confirme cette préférence pour les courbes qui seules peuvent approcher la vérité des gouffres. Non seulement

³⁰ Voir Denis Hüe, « Walter Scott et Jean Giono, une parenté », *Bull.* 55, p. 87.

³¹ Alain R. Girard et Claude Quélet, *L'Histoire de France racontée par le jeu de l'oie*, *op. cit.*, p. 28.

les trois scènes capitales sont homologues (trois détonations, trois mises à mort), mais trois niveaux narratifs se superposent – le narrateur premier, le plus éloigné des faits (III, 455-504) ; des vieillards qui ont été témoins de l'histoire (III, 504-541) ; Saucisse, principale narratrice dans la dernière phase du récit (III, 541-606) – qui enchaînent trois boucles concentriques, du point le plus distant à la position la plus proche de l'énigme centrale.

370 La structure spiraloïde du roman, conforme au Labyrinthe du Jeu de l'Oie, figure l'*ilinx*, le maelström, l'appel du vide – comme le coquillage dont la forme reproduit le mouvement de rotation qui mène aux profondeurs. Giono recourt à cette dernière image dans *Noé* pour définir le vertige ressenti à la vue de vastes salles vides : « J'éprouvais l'insupportable envie de lâcher prise qu'on ressent au début d'une attaque de vertige. J'avais envie de [...] m'enfoncer dans les circonvolutions de cette immense coquille vide au fond de laquelle on entendait gronder la mer » (III, 791). C'est ce « côté gouffre », inspiré dans *Noé* par le « thème lancinant des coquillages » (III, 676), que la structure d'*Un roi sans divertissement* rend visible et lisible en reproduisant les circonvolutions d'une « coquille vide ». Tournant autour du foyer qui l'aspire – la « vacuité de Langlois » (III, 641) –, le roman reproduit le tourbillon du vertige et permet d'en savourer la « panique voluptueuse » (Caillois), mais dans le cadre d'un espace réglé où l'on ne risque pas de perdre pied : mieux que les divertissements banalisés de l'*agôn* ou de l'*alea*, moins dangereusement que l'ivresse de la *mimicry* ou de l'*ilinx*, le Jeu de l'Oie d'*Un roi* ne peut que satisfaire l'amateur de vertige. L'espace de la perte, ce labyrinthe qui exerce sur Langlois une trouble séduction, est ainsi converti en espace ludique : d'où la possibilité de jouer avec le vertige de l'égarément dans les limites d'un plateau de jeu familial, de combiner l'*ilinx* et la règle.

Une telle configuration séduit certes le lecteur, mais avec des effets ambigus : à la fois emporté par la fiction et conscient des procédés qui la régissent, le voilà simultanément *joué* et *joueur*. C'est vers ce jeu de la lecture qu'il nous faut donc maintenant nous tourner.

LA LECTURE COMME JEU

« De même que la suite des coups, qui constitue la partie, réduit peu à peu la fragmentation cruelle en cases séparées du Jeu de l'Oie et organise un itinéraire suivi, de même – mais le lecteur n'est pas toujours une oie, et du moins jamais blanche – la lecture met en marche une structuration, opère ses essais de cohérence », écrit Michel Picard³². Lire, comme jouer, c'est *lier*, et ce

32 Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, *op. cit.*, p. 50.

travail lui-même tient du « vertige » pour peu qu'il se confronte à des textes difficiles, lacunaires ou dialogiques³³. Chasse au loup et jeux de piste, simulacres et jeux de rôles, roman policier et récit-labyrinthe... – tous ces jeux d'*Un roi sans divertissement* orientent (ou désorientent) la lecture parce qu'ils inscrivent dans le roman la position même du lecteur, invité à suivre un parcours, à poursuivre un objet, à rompre avec le monde extérieur, à être partie prenante du récit en train de se faire.

Le lecteur joué

Le lecteur d'*Un roi* est constamment sollicité, et d'abord parce que les jeux de la narration mettent en valeur des *narrataires* qui occupent dans la fiction une place analogue à la sienne : le chroniqueur à l'écoute du récit des vieillards ou les villageois à l'écoute du témoignage de Saucisse adoptent bien une posture de lecteurs de roman, en attente d'une histoire. Aussi est-ce le lecteur qui peut se sentir atteint, par-delà tel ou tel narrataire fictif, quand l'un des narrateurs interpelle son auditoire – Saucisse par exemple : « – Je pense [...] que vous êtes la crème des abrutis et la fleur des imbéciles, avec vos têtes en forme de vide-poches, de crachoirs et de pots de chambre. C'est à vous que je parle » (III, 566).

Le lecteur d'*Un roi* a donc des raisons de se sentir bousculé, pris à partie sans ménagement : la chaîne des voix narratives l'enchaîne dans le jeu de ses multiples dialogues. De même, il a des raisons de se sentir dupé, joué par l'auteur qui tire les ficelles de ce jeu narratif : n'est-ce pas le romancier qui *se joue* du lecteur, tant il déçoit une envie de savoir qu'il s'emploie pourtant à susciter ? Ces mises à mort expéditives de M. V. et du loup, ces visites étranges au curé ou à la brodeuse, pourquoi nous les avoir racontées ? On est tenté d'évaluer le bénéfice du récit à la manière des villageois frustrés : « zéro et triple zéro » (III, 513) ; ou de réagir comme les chasseurs devant une conclusion qui leur échappe : « Est-ce que nous ne serions pas les dindons de la farce, nous autres, dans cette histoire ? » (III, 540). Les jeux de ce roman, ce seraient alors surtout des « jeux du chat et de la souris », comme le remarque Mireille Sacotte : « Le chat qui mène le jeu et fait durer le plaisir, c'est l'auteur ; la souris qui le subit, plus ou moins consciemment, c'est le lecteur [...] »³⁴. » L'auteur s'amuse à nos dépens, comme Langlois, en se montrant là où on ne l'attendait pas, « s'amuse[e] » aux dépens des spectateurs curieux (III, 520).

Mais il faut sans doute être ainsi « joué » pour entrer pleinement dans le jeu de la fiction. Tout lecteur de roman ne savoure-t-il pas l'illusion qui le dupé ? Les frustrations du lecteur sont à la mesure de son investissement dans la fiction.

³³ *Ibid.*, p. 208.

³⁴ Mireille Sacotte, « *Un roi sans divertissement* » de Jean Giono, *op. cit.*, p. 121.

Et si l'on a le sentiment de *vivre* la poursuite de M. V. par Frédéric ou la battue de Chalamont *comme si l'on y était*, c'est bien que l'on trouve précisément dans les jeux élémentaires réinventés par Giono (le Loup, l'Oie, le Labyrinthe) l'écho de fantômes enfouis et d'angoisses archaïques. La *mimèsis* narrative est d'une incontestable efficacité : la contagion mimétique de la fiction gagne ainsi le lecteur. Comme Frédéric entre « dans la peau » d'un loup et Langlois dans celle de M. V., on *s'identifie* volontiers aux personnages de la fiction. Même à M. V. ? – Et pourquoi pas ? « Ce n'est pas un monstre » (III, 486), justement.

Le lecteur joueur

372 Cependant, la lecture d'*Un roi sans divertissement* ne consiste pas à subir passivement l'emprise de la fiction. Les interpellations du lecteur l'arrachent à la docilité qui pourrait être la sienne devant un roman policier. Et la silhouette du lecteur de Nerval dessinée au seuil du roman, en complet décalage avec le décor (« dans cet endroit-là, lire *Sylvie*, c'est assez drôle » [III, 456]) et avec notre attente de lecteur, suffit à éveiller le soupçon : *ici* aussi, avec ce roman qui commence, lire, ce sera une expérience « assez drôle », imprévisible, hors des sentiers battus... Et s'il s'agissait de suggérer que ce « V. » lecteur a trouvé dans le jeu très sérieux de la lecture de quoi se distraire du jeu moins innocent de son ancêtre ?

Il faut revenir aux situations de personnages joueurs – chasseurs, poursuivants, enquêteurs – pour mieux saisir, à travers la représentation que le roman donne de la quête du sens, le mode d'interprétation qu'il attend de son lecteur. Et ce qui frappe alors, c'est l'importance majeure des *traces*, bien plus que des *indices*. Des indices se prêteraient à une traduction aisée, à une lecture capable de les résoudre. La compétence d'un chasseur est bien celle d'un lecteur : un même « paradigme indiciaire », selon Carlo Ginzburg, permet de rapprocher l'aptitude sémiotique du chasseur et l'aptitude narrative : chasser, comme raconter ou lire une histoire, ce serait lire des signes pour les relier en une « série cohérente d'événements³⁵ ». Mais le rôle du lecteur se réduirait alors à celui d'un détective. Les *traces*, au contraire, ouvrent sur un signifié qui est toujours hors d'atteinte, à l'image de celles que Bergues tente de suivre et qui se perdent « dans les nuages » (III, 464), à l'image des « lettres » barbares écrites par l'assassin dans le sang du cochon (III, 463), et dont il reproduira la forme « en zigzag » par les traces de son parcours (III, 593).

35 Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, op. cit., p. 149. Sur ces rapports entre chasse et lecture, voir plus haut le chapitre 6, « Pratiques de la chasse », p. 125.

Les traces de pas dans la neige séduisent d'abord par leur beauté et leur mystère, comme dans les dessins de Samivel, l'« amateur d'abîmes » ami de Giono³⁶. Sans doute la trace dans la neige est-elle pour Frédéric II « nette, comme gravée au couteau » (III, 492), si bien qu'il la suit aisément. Et il apprend vite à « comprendre » et à « interpréter » (III, 495) le nouveau monde qu'il découvre derrière l'Archat. Mais cet instinct indiciaire ne lui permet pas de comprendre « l'homme », ni la conduite de Langlois à son égard : le *sens* des traces, au-delà de leur usage pratique, échappe au chasseur. Même enseignement à l'issue de la battue au loup : les indices ne livrent pas le sens. La lecture que suscite Giono, c'est bien celle qui accepte l'indétermination et l'ouverture de la trace, celle qui se fait active pour collaborer à la production du sens, celle d'un lecteur *joueur* et pas seulement *joué*.

Toute fiction repose sur ce dédoublement : la lecture est à la fois participation et distance, immersion et conscience critique. Et c'est bien l'équilibre atteint entre ces pôles qui fait de la lecture, pour Michel Picard, « un jeu d'une qualité tout à fait exceptionnelle³⁷ ». Mais Giono pousse chacune de ces deux logiques à son extrémité et les articule au moyen d'une structure particulièrement dynamique. D'un côté il tire les ficelles et crée l'illusion, de l'autre il « montre les ficelles³⁸ ». Si le « lu » est la part du lecteur qui « s'abandonne aux émotions [...] jusqu'aux limites du fantasmes³⁹ », les jeux représentés dans *Un roi* favorisent singulièrement l'investissement psychique ; si le « lectant » est l'instance seconde de la « réflexion » et de la distanciation, la construction narrative et les jeux intertextuels suscitent à l'évidence sa conscience critique⁴⁰. La coexistence de ces deux pôles engendre une tension qui est rarement atteinte à ce point, chez le lecteur, entre le « lu » et le « lectant » : là est le grand jeu d'*Un roi sans divertissement*. Dans *Noé*, Giono fait de cet écart la loi de la création romanesque : le romancier prétend adhérer à sa fiction au moment même où il la dévoile comme fiction. Il donne à lire « dans le même temps ou presque l'histoire inventée et son invention » : telle est sa manière de

36 Giono évoque Samivel, l'auteur de *L'Amateur d'abîmes*, dans *Noé* (III, 719). On connaît (et Giono connaissait) le nom des deux « héros » dont Samivel imagine les aventures alpines : Samovar et Baculot. Dans *Un roi*, les deux noms fusionnent dans « Baculard », nom d'un des villageois réquisitionnés pour la battue (III, 526). Les deux montagnards de Samivel apparaissent par exemple dans *Sous l'œil des choucas*, où l'on trouve par ailleurs le dessin d'une magnifique et très gionienne « Ascension du Mont Ararat par Noé » (Paris, Delagrave, 1932, p. 51), qui justifie à elle seule l'invention par Giono, dans *Un roi*, d'un mont « Archat » combinant « Arche » et « Ararat ».

37 Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, *op. cit.*, p. 214. Je ramène ici à deux instances, pour simplifier, une topique plus nuancée qui comporte en réalité trois termes.

38 Mireille Sacotte, « *Un roi sans divertissement* » de Jean Giono, *op. cit.*, p. 54.

39 Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, *op. cit.*, p. 214.

40 Comme l'écrit Gérard Genette, « le plaisir de l'hypertexte est aussi un *jeu* » (*Palimpsestes* [1982], Éditions du Seuil, coll. « Points », 1992, p. 557), jeu où se mêlent *ludicité* et *lucidité*.

« jouer le jeu », comme l'écrit Henri Godard⁴¹. Il dit croire et il fait croire à ses personnages au moment même où il les montre comme des êtres de papier. Cette expression du paradoxe fondamental de la fiction narrative est si radicale qu'elle incite Jean-Marie Schaeffer, dans *Pourquoi la fiction?*, à prendre *Noé* comme cas exemplaire d'« immersion fictionnelle »... au point de manquer la part de fiction inhérente au *personnage* du narrateur, un peu vite assimilé à « Giono lui-même⁴² ». Le statut de l'auteur ou du lecteur de fiction est par excellence un « état scindé » entre « immersion fictionnelle » et « conscience représentationnelle⁴³ ». De ce jeu entre deux « plans » que *Noé* rend explicites, *Un roi sans divertissement* joue d'autant plus admirablement que la dynamique de cette scission prend forme dans les limites d'une intrigue structurée et d'un vertige réglé, *ludus* de premier ordre.

41 Henri Godard, *D'un Giono l'autre*, Paris, Gallimard, 1995, p. 180.

42 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, *op. cit.*, p. 185.

43 *Ibid.*, p. 190.

POÉTIQUE ET TÉRATOGENÈSE
(NOÉ)

« C'est le monstrueux qui m'attire¹ » : cette affirmation de Giono pourrait être illustrée par toute son œuvre, qui multiplie les représentations d'un monstrueux à la fois physique et moral. Mais il est un texte plus singulier et plus riche que les autres de ce point de vue, parce que le monstrueux n'y est pas tant un thème qu'un principe d'organisation – ou de désorganisation – de l'œuvre elle-même, un texte où le monstrueux est situé au cœur, à la source de la production romanesque : c'est *Noé*, roman (si l'on peut dire) publié à la suite d'*Un roi sans divertissement*, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, en 1947.

Pourquoi ce titre, *Noé*? Une longue épigraphe liminaire assimile le patriarche biblique à l'homme capable de « fai[re] entrer dans [s]on cœur toute chair de ce qui est au monde » (III, 609). Noé, c'est l'artiste, capable d'accueillir tout un monde dans l'arche de son œuvre. L'arche de Noé, c'est le roman, qui a pour mission de donner forme à « toute chair de ce qui est au monde ». Ambition démesurée, et l'on peut comprendre en ce sens que l'artiste soit lui-même un *auteur-monstre* : oui, dans *Noé*, c'est le romancier qui s'affiche, qui se *montre* lui-même comme monstrueux². Mais nous allons voir que ce monstrueux esthétique et poétique, à l'image du monstrueux biologique, ne se manifeste pas seulement par l'excès de cette ambition totalisante ; il se caractérise aussi par le mélange, l'hétérogène, l'hybride ; et même, et surtout, par le manque, l'inachèvement, le vide. La poétique du monstrueux, dans *Noé*, conduit le lecteur vers l'énigme de ce que Giono appelle le « fond des choses », et pose donc la question du sens : comment interpréter les formes monstrueuses ? Mais parce que ce « fond » se dérobe, comme nous l'avons vu dans notre première partie, parce qu'il ouvre moins sur un sens caché que sur les abîmes du vide, il renvoie en dernière instance l'imagination tératologique au libre jeu de ses images, au fascinant et plaisant vertige des signes déliés de tout référent stable.

Pour comprendre comment l'imagination romanesque se fait ainsi, chez Giono, *tératogenèse*, suivons donc ce parcours qui mène de l'excès au manque, ou encore de l'*hypertrophie* à l'*atrophie* – en passant par la *dystrophie*.

1 Note d'un carnet de Giono cité par Pierre Citron, Notice du *Hussard sur le toit*, IV, 1311.

2 Voir sur ce point mon étude : « Portrait de l'artiste en monstre », *Bull.* 42, 1994, p. 52-78.

Qu'est-ce donc que *Noé*? Un « étrange monstre », comme disait Corneille de *L'illusion comique*³. Un livre insaisissable et indéfinissable à première lecture. Le romancier semble y parler en son nom ; il se présente bien comme l'auteur d'*Un roi sans divertissement*, roman déjà publié. Et pourtant, il annonce ici une fiction : « Rien n'est vrai. Même pas moi [...]. Tout est faux » (III, 611). La seule unité d'intrigue est définie par la conscience de ce narrateur, qu'il ne faut donc pas s'empresse d'identifier à l'auteur et qui fait entrer le lecteur dans les coulisses de son *work in progress*. Il s'agit donc d'un roman du romancier, dans la lignée des *Faux-Monnayeurs* de Gide ; d'un roman qui exhibe l'écriture comme aventure, quelques années avant le Nouveau Roman ; d'un roman critique et ironique où s'embroient de multiples histoires – à la manière de *Jacques le Fataliste*, où l'interrogation métanarrative ne nuisait nullement au plaisir du récit.

376

Que raconte *Noé*? Les questions que se pose le romancier, ses sentiments et ses projets, entre la fin d'*Un roi sans divertissement* – comment se libérer de personnages qui continuent d'exercer leur emprise sur l'imagination ? – et le démarrage de nouvelles intrigues, notamment avec la naissance du personnage d'Angelo, le futur « hussard ». Or, parmi les idées et les images qui lui viennent à l'esprit, le romancier ne paraît pas *choisir* : il les livre en désordre, préservant le grouillement du divers, du multiple, au plus près de cet état chaotique de l'imagination romanesque qui précède la mise en forme de l'écriture. La composition du roman est monstrueuse d'abord en ce sens : la multiplicité des éléments fictionnels déborde, excède toute mise en intrigue. Cette poussée du multiple fait éclater les frontières mêmes de l'œuvre, puisque *Noé* commence par une fin (celle d'*Un roi sans divertissement*), affichant l'arbitraire de l'*incipit* (« Ici commence *Noé* » [III, 611]), alors que la fin de *Noé* est un commencement, l'annonce d'un nouveau projet : « [...] ici finit *Noé*. Commencent *Les Noces* » (III, 862). Le flux de ce discours romanesque sans queue ni tête est continu, sans limites fixant une quelconque unité d'action. Livre-arche et livre-déluge, *Noé* est tenté par l'*é-normité*, la transgression monstrueuse des normes élémentaires de l'économie narrative.

Au début de *Noé*, le narrateur dit son regret d'avoir dû, pour raconter le drame de son roman précédent, centré sur le personnage de Langlois, écarter de multiples autres histoires virtuelles. Le village d'*Un roi sans divertissement* grouille de vies innombrables ; mais comment traduire par l'écriture narrative cette prolifération d'anecdotes ?

3 Pierre Corneille, Épître dédicatoire pour *L'illusion comique*, dans *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, t. I, p. 619.

Il y avait également tous les nombreux personnages dont on ne parle jamais dans une histoire mais qui existent [...]. [...] il y a cent mille façons de faire des gestes pendant cinq cents jours de vingt heures dans un village de montagne. Il m'aurait été impossible de les décrire tous (III, 627-628).

C'est en effet la mission impossible dont parle Camus, quand il affirme dans *L'Homme révolté* que le réalisme conséquent n'existe pas : « Pour être vraiment réaliste, une description se condamne à être sans fin. [...] Le réalisme est l'énumération indéfinie⁴. » La conquête de « la totalité » est hors d'atteinte ; l'art du roman ne peut viser que « l'unité », tant il est vrai, dit encore Camus, qu'« [é]crire, c'est déjà choisir⁵ ». Le narrateur de *Noé*, lui, rêve à la possibilité de *ne pas* choisir. Un gigantesque inventaire pourrait rapporter *tous* ces gestes des villageois :

Il y aurait également le projet (valable) de décrire par le menu (comme si on faisait un inventaire – et cela d'ailleurs pourrait même s'intituler *Inventaire* ou catalogue – comme le catalogue des vaisseaux et le catalogue des ombres du Hadès) absolument *tous* les gestes faits par tous les habitants d'un même village pendant les dix mille heures de ces cinq cents jours. Étant entendu alors qu'il ne faudrait pas penser à un drame quel qu'il soit, autre que le drame pathétique qui devrait fumer de ce monceau de gestes comme la fumée qui sort d'un bûcher. Mais, ça n'était pas mon projet. Ça le sera peut-être un jour. C'est une aventure à tenter [...] (III, 628).

Et, de fait, c'est ici et maintenant, dans le récit de *Noé*, que le romancier tente l'aventure en imaginant le grouillement des vies imaginaires qui l'entouraient au moment de la rédaction d'*Un roi* et qu'il s'efforçait alors de contenir :

Il m'était très difficile de résister à la tentation de raconter toutes les histoires du village. Pas seulement la petite histoire, le petit drame de Langlois [...], mais toutes les histoires, à la queue leu leu, sans truquage, sans malice. Finir une, commencer l'autre ; ne se soucier de rien, aller son train, jusqu'à ce qu'on ait exprimé ainsi la monstrueuse accumulation des vies entremêlées, parallèles, solitaires, de tous ces braves gens [...] (III, 635).

Ce sont toutes ces vies, précisément, qui s'esquissent maintenant dans *Noé*, où tous ces personnages s'animent en un « immense théâtre » (III, 635) aux scènes multiples.

4 Albert Camus, *L'Homme révolté* [1951], Paris, Gallimard, coll. « idées », 1969, p. 322.

5 *Ibid.*, p. 323.

Dans un autre passage de *Noé*, avec un même souci d'inventaire, le romancier détaille l'aspect extérieur de tous les passagers qu'il voit dans un tramway de Marseille, à un certain moment de la journée, avant de suivre par l'imagination, sur de longues pages, le parcours de chacun d'eux. Tel est le rêve monstrueux d'une expression totalisante du monde, pour ce nouveau Noé qui voudrait faire entrer toutes les vies dans l'arche de son « cœur ». Selon Gilbert Durand, « [l]e “monstre” est symbole de totalisation [...], tout merveilleux tétatologique est merveilleux totalisant⁶ » ; et il arrive que chez Giono, certains monstres du monde animal, comme le calmar géant de *Fragments d'un paradis*, vérifient cette fonction symbolique⁷. Dans *Noé*, bien que le *monstre* ait laissé place au *monstrueux*, l'imagination tétatologique aspire tout autant à la totalité.

Mais à cette ambition d'exprimer et de rassembler le divers, le système sémiotique du discours narratif, condamné à la linéarité, oppose des limites indépassables. Il ne peut rivaliser avec la peinture ou avec la musique, plus aptes à l'expression du monstrueux en ce sens parce qu'elles permettent la perception simultanée d'une réalité pluridimensionnelle :

378

[...] il ne m'est pas possible de faire connaître l'histoire que je raconte, le livre que j'écris, comme on fait connaître un paysage (comme Brueghel fait connaître un paysage), avec des milliers de détails et d'histoires particulières. [...] Je n'avais pas projeté, avec Langlois, d'exprimer le total. Ou alors, il faut en revenir à ce que je disais tout à l'heure : se donner la tâche d'exprimer la « monstrueuse accumulation ». Mais, là alors, avec l'écriture, on n'a pas un instrument bien docile. [...] nous sommes obligés de raconter à la queue leu leu ; les mots s'écrivent les uns à la suite des autres, et, les histoires, tout ce qu'on peut faire c'est de les faire enchaîner. Tandis que Brueghel, il tue un cochon dans le coin gauche, il plume une oie un peu plus haut, il passe une main coquine sous les seins de la femme en rouge et, là-haut à droite, il s'assoit sur un tonneau en brandissant une broche qui traverse une enfilade de six beaux merles bleus. [...] Pour raconter la même chose je n'ai, moi, que des mots qu'on lit les uns après les autres (et on en saute) (III, 641-642).

Pour conjurer cette fatalité qui semble contraindre l'écriture à manquer la monstrosité du « total », Giono met en œuvre dans *Noé* divers moyens stylistiques et narratifs : la digression antilinéaire et les ruptures énonciatives de la parenthèse⁸ ; l'hypertrophie de la phrase qui excède la progression logique de la syntaxe ; la multiplication des amorces narratives qui bousculent les lois d'agencement

6 Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1968], Paris, Bordas, 1982, p. 360.

7 Voir plus haut le chapitre 4, « Monstres marins », p. 77 sq.

8 Voir le chapitre 18, « Entre parenthèses », p. 337 sq.

séquentiel du récit; la superposition des espaces diégétiques, le paysage de la fiction coexistant avec l'espace « réel » du romancier en train d'écrire; etc. On peut essayer de ne pas écrire « à la queue leu leu » – pour peu que l'on imagine un ou des récits « sans queue ni tête ». Mais alors, l'expression démesurée d'une « monstrueuse accumulation » s'efface au profit d'autres formes de monstruosité narrative: l'excès laisse place au mélange, l'hypertrophique au dystrophique.

DYSTROPHIES

C'est dans la construction des personnages que l'imagination romanesque de *Noé* s'apparente le plus à une tératogenèse. Si l'on en croit le romancier narrateur, la création des personnages part d'un chaos informe, d'un complexe de « sentiments » indistincts, pour conduire à la formation de figures individuelles qui ne peuvent être elles-mêmes que des monstres composites. On assiste à ce fonctionnement de l'imagination dans les pages où le romancier raconte comment il voit naître des formes du haut de l'olivier où il est en train de faire sa cueillette... Le contact physique des olives fait naître en lui un violent sentiment d'avarice. Et c'est ce potentiel psychique, cette charge passionnelle qui va s'investir dans les personnages en gestation, donc engendrer des monstres :

Il y a une heure (il y a même deux minutes; une minute) j'étais seul dans cet arbre. Maintenant, ce n'est plus tout à fait un arbre, et, à travers les feuillages, je vois se rassembler les ombres, je ne peux pas dire des morts, mais des êtres qui veulent naître. [...] Une de ces formes qui, à l'instant même, était un nœud d'écorce, prend les biceps et le torse d'une de ces cariatides qu'on voit à Aix sur le côté droit du cours Mirabeau [...] (III, 653).

L'action imaginante se combine à la mémoire involontaire pour passer ensuite du porche d'Aix au porche de l'Arsenal de Toulon, les cariatides s'étant transformées en dieux marins dont le bas du corps se termine « en queue de poisson » (III, 654). Et à Toulon se détache la silhouette d'un « cireur de bottes », embryon d'un récit qui s'amorce. Ainsi commence le jeu des métamorphoses qui permet plus loin aux ombres de devenir personnages, émergeant de leur existence préformelle.

On ne quitte pas la logique du monstrueux. Ces ombres qui affluent, attirées par l'avarice du romancier perché, sont « composées d'abord à la façon des monstres » (III, 663); elles se forment en effet par hybridation :

[...] moitié du cireur de bottes et moitié de cet allumeur de réverbères qu'il rencontre [...], moitié du cireur de bottes et moitié de cent, de mille, de dix mille

hommes ou femmes [...], ayant cent mille passions diverses, mais ayant chacun en premier lieu et mélangée à toutes autres : l'avarice ; attirés dans mon olivier par cette avarice toute fraîche qui va peut-être leur donner l'occasion de sortir de ce Hadès des personnages de roman où ils sont, en substance non créée, attendant l'occasion d'un sentiment qui leur donnera chair et os (III, 663).

Et l'auteur-monstre ne reste pas à l'écart de ce processus que son avarice a fait naître : « Parfois, leur avarice ressemble à la mienne [...]. Alors, ils sont d'abord des monstres composés moitié de moi et moitié d'eux-mêmes. Mais comme leur avarice n'est pas toujours exactement semblable à la mienne, nous sommes, eux et moi, monstrueusement mélangés, mal soudés, abouchés à la diable et de guingois [...] » (III, 663-664).

380

La monstruosité, dans la genèse des personnages, réside donc d'une part dans le magma informe qui est leur milieu d'origine et d'autre part dans le principe de croisement qui préside à leur formation. Avant toute figure singulière, avant toute individualisation – psychologique ou physique –, flotte une sorte de chaos, en attente d'une création à venir. Un autre passage de *Noé* vérifie cette loi de *térato-poétique* romanesque. Quand le romancier, emprisonné au fort Saint-Nicolas, perçoit « un curieux volume informe de sentiments divers » (III, 723), il faut du temps avant qu'un personnage individualisé en émane, avec son nom, son corps, son identité :

Il [ce volume de sentiments] m'accablait de mille jouissances très vives, mais je ne pouvais pas me le représenter. Si j'essayais de le faire et de lui donner forme d'homme, ou de femme, à peine avais-je tendu autour de lui une peau quelconque qu'elle se boursoufflait comme le drap avec lequel on veut éteindre des flammes, puis elle craquait de partout, laissant jaillir (dans des formes dont je n'étais plus le maître) des romanesques, des passions, des sensualités, des amours, des générosités, des égoïsmes, des haines, tout un pandémonium (III, 723-724).

Enfin le personnage prend forme, et semble s'imposer alors au romancier : il fait partie de ces personnages qui sont « des monstres de passion, de séduction, de romanesque, des pandémoniums qui font tout éclater pour installer à la place de votre volonté ordonnée leur propre volonté véhémence » (III, 725). Il ne reste plus qu'à donner un nom au monstre : « C'est ainsi qu'est née Adelina White » (III, 725), la jeune femme que Giono place sur le chemin du romancier Herman Melville dans *Pour saluer Melville*. On aurait eu du mal à mesurer la part du monstre dans ce charmant personnage féminin si dans ce dernier texte Giono ne l'avait associé – comme son nom le laisse pressentir – à l'invention par Melville de Moby Dick, la monstrueuse Baleine *blanche*.

Même s'il s'agit ici d'avarice, là de passion, et si les « monstres » romanesques de Giono se singularisent donc par leur démesure psychologique plus que par leur apparence difforme, on voit que le monstrueux intéresse surtout Giono pour son potentiel esthétique et ses vertus formelles, en tant que moteur et vecteur de l'imagination. « Ainsi naissent les “monstres” chez Giono », selon Robert Ricatte : « C'est un de ses mots favoris et il n'implique nulle condamnation, mais la conscience de ce qu'il y a de fécond pour l'imagination dans une certaine perversité qu'il met à rapprocher ou à disperser des éléments que l'espace réel écarte ou, au contraire, réunit⁹. »

Cette loi générale s'applique à la représentation de l'espace comme à la composition des personnages. Il est dans *Noé* un personnage particulièrement représentatif de ces distorsions dynamiques. C'est Empereur Jules, dont l'histoire constitue l'un des principaux récits emboîtés de *Noé*. Riche héritier d'un grand propriétaire marseillais, il s'est brisé les jambes dans des circonstances dramatiques. Devenu homme-tronc, « fragment d'homme » (III, 762) ressemblant à un « monstrueux batracien » (III, 763), il est d'abord monstre par privation d'organe, par réduction. Mais voilà qu'une « brute géante de plus de deux mètres de haut » (III, 762), un matelot fuégien entré à son service, lui sert de moyen de locomotion en le portant comme un bébé. Il en résulte un assemblage étonnant : au bras du Fuégien, Empereur Jules est « comme un dieu se promenant avec un morceau de son temple » (III, 764). Il composent tous deux un « être étrange », à « quatre bras » et « deux têtes » (III, 764) ; et même, à cheval, un « centaure tricéphale » (III, 765). Le monstre diminué se transforme ainsi en monstre composite ; la soustraction rend possible l'addition, dans l'algèbre d'une imagination qui n'opère de disjonction que pour mieux *recomposer* – mais selon un ordre insolite, libéré des contraintes naturelles.

L'invention de ce personnage monstrueux, comme celle d'Adelina White, a sa source dans l'expérience du romancier. Celui-ci dit avoir vu son ami Jules, un cordonnier, d'abord « assis à son établi qui le coupe en deux », puis les jambes entourées par son tablier comme s'il était « planté dans un tronçon de colonne drapé de bleu » (III, 768). Devant le cordonnier, le narrateur constate « à quel point il y a désaccord flagrant entre son buste, ses bras, son visage rêveur [...] et ses jambes cachées dans le fourreau de serge bleue, si bien que, de plus en plus, ces deux parties du même corps ont l'air d'appartenir à deux personnes différentes (celle à qui appartiennent les jambes serait une sorte de personnage composé de motifs architecturaux) » (III, 768-769) : la mutilation d'Empereur Jules dans la fiction résulte de cette perception d'une réalité elle-même composite, et précède la reconstitution d'un *hybride* qui en est la transposition imaginaire.

9 Robert Ricatte, Préface des *Œuvres romanesques complètes* de Jean Giono, éd. cit., t. I, p. XX.

Cette dynamique des formes est omniprésente dans *Noé* : elle alimente une sémantique des images qui est par excellence pluridimensionnelle, à la différence d'une sémantique du discours axée sur la « linéarité du signifiant ». Ce que Gilbert Durand, citant Saussure, remarquait en ces termes, de façon générale, à propos du fonctionnement des symboles¹⁰, s'applique d'autant mieux à *Noé* que le romancier tente d'y saisir les images à l'état naissant, en remontant à leur source pour épouser le mouvement de leur devenir. Or, plus on suit le romancier dans cette quête de l'origine (origine des thèmes, origine des personnages, origine du texte même), plus on est conduit à associer le monstrueux au manque et à la perte – à l'atrophie.

ATROPHIES

382

Il arrive d'abord que le discours narratif lui-même soit réduit à des fragments incomplets, dans certains passages où le romancier reproduit tels quels des énoncés partiels qui s'imposent à lui, des phrases amputées, coupées de tout contexte. C'est la monstruosité du manque qui atteint l'unité syntaxique, quand le texte se contente de livrer ici un « embryon de phrase », là « trois mots sans queue ni tête » (III, 636), à la manière de ces énoncés elliptiques, aussi contingents et aussi impérieux, qui chez les surréalistes venaient « cogn[er] à la vitre¹¹ », selon le témoignage qu'en donne André Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme*. On n'a alors que des esquisses, des fragments de phrases inachevés. Par exemple : « — et la fit monter à cheval par un temps froid, quoiqu'elle ne fût pas encore bien remise de sa maladie » ; « — couché, exténué, tellement desséché qu'il n'avait plus que la peau sur les os, mais ayant toujours sa colère et sa voix acide » ; « — présenta la bouche d'un fusil contre la face de Ricard ; et il lui dit : "T'es-tu confessé ? Je vais te donner l'absolution" » (III, 636-637) ; etc. Si la monstruosité biologique est « menace [...] d'inachèvement ou de distorsion dans la formation de la forme¹² », comme le précise Georges Canguilhem, de telles *formations interrompues* en fournissent l'exact équivalent linguistique. Dans l'ordre du vivant comme pour ces mots sans queue ni tête, c'est l'arrêt de la formation de la forme qui fait le monstre. La monstruosité de la privation, caractéristique de ces phrases lacunaires, contraste avec l'énormité des phrases-labyrinthes, hypertrophiées, que l'on rencontre ailleurs, mais participe de la même esthétique baroque.

¹⁰ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 28.

¹¹ André Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988, p. 324-325. Pour une analyse plus détaillée des aspects surréalistes de *Noé*, voir mon étude : « Le paysan de Marseille : *Noé*, récit surréaliste », à paraître dans les Actes du Colloque « Jean Giono » qui s'est tenu à Aix-en-Provence en 2015.

¹² Georges Canguilhem, « La monstruosité et le monstrueux », dans *Diogène*, n° 40, 1962, p. 31.

La monstruosité du vide et de la négation requiert cependant davantage l'attention quand elle devient un pôle d'attraction dont l'enjeu est à la fois poétique et éthique, existentiel – et pas seulement stylistique. Il faut alors se tourner vers ce que Giono appelle à plusieurs reprises « la perte », la passion de la perte ou l'attrance de l'abîme, pôle opposé à l'avarice, la passion de la possession. Ce sont ces deux pôles qui structurent, par leur tension dialectique, le territoire d'un monstrueux éminemment mobile. Dans les limites de ce chapitre, retenons surtout deux antithèses qui éclairent cette dialectique.

La première oppose deux « systèmes de références », celui de la « démesure » tragique et celui de la mesure sociale commune. Les héros de tragédie qui courent à leur perte, monstres « négatifs » – au sens où ils sont moins menacés par l'excès que par le néant –, agissent en vertu d'un « système de références » qui leur est propre, selon lequel leurs actes sont naturels, non monstrueux : « Ce que nous appelons démesure, ce que Sophocle appelle la *démésure* (ce qui, d'après lui, est irrémédiablement puni de mort par les dieux) n'est que l'ensemble des mesures d'un système de références différent de celui dans lequel nous avons l'ensemble de nos propres mesures » (III, 620). Alors qu'Antigone et Hamlet jugent naturel ce qu'ils font, c'est le sens commun qui, devant leur *hubris*, s'écrie : « C'est un monde ! » (III, 621). D'après cette ligne de partage, que l'on retrouve dans maints romans de Giono, l'humanité ordinaire peut certes produire des monstres d'avarice, nombreux et médiocres, mais ceux-ci se distinguent radicalement des monstres tragiques, les êtres de « démesure », rares, exceptionnels.

Or ce système de références du tragique de la perte, c'est aussi pour Giono, comme le confirme un passage d'*Un roi sans divertissement* (III, 480-481), celui du désintéressement artistique, de l'ordre esthétique. Le romancier se situe bien, lui aussi, du côté de ce système de références du monstrueux où la production artistique côtoie la tragédie grecque, les religions sacrificielles ou les meurtres rituels, aux antipodes du système de références économique de la société moderne. L'auteur-monstre, de ce point de vue, est parent du monstrueux meurtrier d'*Un roi sans divertissement*, M. V. : dans *Noé*, le romancier imagine que ce M. V., présent à ses côtés comme tous les personnages de roman qui semblent vivre autour de lui, traverse son bureau et coïncide un moment avec lui : « [...] il n'y avait que le petit geste que j'étais obligé de faire pour écrire qui dépassait un peu [...] » (III, 618). Cependant, si l'écriture romanesque selon Giono rejoint la tragédie, dans un même système de références, pour mimer les passions destructrices afin de mieux les dominer, n'allons pas croire pour autant que notre auteur, dans cette redéfinition de la *catharsis*, se prenne trop au sérieux. Ce qu'il écrit pour sa part, dans ces *Chroniques romanesques* que sont *Un roi sans divertissement* et *Noé*, relève plus d'un « curieux opéra-

bouffe » que de la tragédie (III, 621). Giono traite le monstrueux sur un mode familier, avec humour, et c'est sa manière à lui, sinon de le vaincre, du moins de l'appivoiser...

Ce traitement distancié du monstrueux caractérise aussi l'autre dialectique annoncée, plus dynamique et plus complexe que l'opposition des deux systèmes de références. Car il ne s'agit pas alors d'une axiologie explicite, mais d'un enchaînement de « thèmes » – à la manière de thèmes musicaux. Le narrateur de *Noé* se trouve dans la rue de Rome, à Marseille, et perçoit successivement deux odeurs qui lui « parlent », tels des signes indécis en quête d'une traduction. La première est une « violente odeur de narcisse » (III, 673), odeur de printemps, semblable à « un sauvage qui essaie d'expliquer l'approche d'un grand événement naturel » (III, 673). Le langage de cette odeur évoque l'étendue de la mer, « ses jeux de lumière [...], sa violence de rapt, d'enlèvement et de départ, sa *romance* » (III, 673). S'il est question de passion, c'est sur le mode de la conquête en surface, de l'extension horizontale, de l'avarice donc.

384

Une autre odeur vient alors « répéter de sa voix rauque » ce que disait l'odeur de narcisse (III, 674). C'est une « odeur de coquillage », qui ne contredit pas l'odeur de narcisse mais la prolonge, la complète, l'approfondit : « L'étendue couvre quelque chose », et c'est de ces « racines profondes », sur un axe vertical, que parle l'odeur de coquillage (III, 675). Non plus la surface mais les grands fonds, non l'étendue à conquérir mais l'abîme où se perdre, non le monstrueux le plus visible mais le monstrueux le plus secret. Non les *signes* clairs, qui s'expriment en pleine lumière, mais les *traces* dont le sens opaque se dérobe. Tel est le thème des mollusques : il représente « le côté profond de la chose, le côté gouffre, glu, glouton et sournois de la chose ; le côté puissance ; le côté vérité ; le côté *fond des choses* » (III, 676).

À partir de ces deux thèmes, évidemment, le romancier imagine des personnages et des histoires. Et le thème des narcisses peut aisément se combiner avec des personnages de « dynastes », monstres d'avarice qui jouissent de leur puissance (III, 679). « Mais il est plus difficile de faire son compte avec ce qu'annonce le thème du mollusque » (III, 680). Tel le Narrateur de la *Recherche*, cherchant à interpréter le goût de cette madeleine en forme de coquillage, le narrateur de *Noé* cherche à comprendre : que *signifie* ce thème du mollusque ? Et s'il signifie *le monstrueux* par excellence, comment le représenter ? par quelles images ? quelles formes ? Il s'agit assurément d'une « force irrésistible », mais « certainement pas d'un truc à la Gilliatt, travailleurs de la mer et autres pieuvres, Kraken ou calmars géants » (III, 680). N'allons pas chercher du côté des monstres marins : Giono a déjà imité Hugo, Melville et Verne dans *Fragments d'un paradis*, il n'entend pas recommencer ici. Le *monstrueux* est bien plus intéressant et bien plus inquiétant que le *monstre*, parce qu'il n'est pas

aussi aisément identifiable. Dans la démesure de l'avarice, il y a « une démesure constamment plus monstrueuse » que dans les monstres des océans (III, 680). C'est dans le cœur des hommes que se loge la monstruosité suprême. Aussi n'est-ce pas du côté de l'énormité, du gigantisme, que l'on en trouvera l'image la plus appropriée. Bien au contraire. Et voici où en arrive le narrateur :

[...] je pensais à un mollusque de dimension ordinaire (pour une force irrésistible et universelle, les dieux, me semblait-il, devaient se servir de l'ordinaire) mais chaud. Pas chaud comme les huîtres dans la soupe ou les moules dans le pilaf, mais à sang chaud. Une huître à sang chaud, par conséquent qui serait capable de vous lécher comme un chien ou de vous embrasser comme deux lèvres!

J'avais incontestablement là une démesure qui portait la marque olympienne : elle était entièrement installée dans l'ordinaire, le portatif et le quotidien ; elle surprenait par son degré de monstruosité ; rien de plus monstrueux que des langues sans chien. Des baisers sans *arrière-pays*. Elle séduisait comme un serpent tentateur pour homme. À quoi sert un Paradis terrestre si l'on n'a pas la tentation de le perdre ? Cette fois on avait les moyens de le perdre soi-même et non plus par personne interposée, mais d'avoir l'initiative de la perte (III, 681).

Le thème trouve ainsi sa traduction, peu après : « Somme toute, cette odeur de mollusque chaud ne serait pas autre chose que l'odeur de la passion » (III, 682).

Que déduire de ces thèmes, et de cette image du monstrueux ? D'abord, qu'ils permettent de préciser la nature de la « passion » jugée la plus monstrueuse : comme le suggèrent et la symbolique sexuelle associée au mollusque à sang chaud et le motif biblique de la Chute, c'est la tentation de la perte, liée à la force destructrice d'un désir aveugle. Ensuite, que le monstrueux atrophié, installé dans l'ordinaire, ouvert sur l'abîme indéterminé des profondeurs, a un potentiel imaginaire infiniment supérieur à celui des monstres extraordinaires, bien connus, d'un merveilleux tératologique hérité qui ne laisse pas de *jeu* à l'imagination. Enfin, que Giono est « attiré » par le monstrueux parce qu'il y puise des sources toujours renouvelées de savoureux divertissements : par un paradoxe humoristique, il prend ici plaisir à le *réduire*, à le dégrader, à le rendre presque familier en l'installant dans le « portatif » – pour mieux en jouer. Il en fait ainsi le « monstrueux objet¹³ » d'une curiosité sans fin.

13 L'expression figure dans *Pour saluer Melville* : « L'homme a toujours le désir de quelque monstrueux objet. Et sa vie n'a de valeur que s'il la soumet entièrement à cette poursuite » (III, 4).

Pour Giono, c'est la force anarchique des passions qui incite l'individu à rejoindre le flux indifférencié du monde vivant, au risque de s'y perdre. Voilà ce qui est monstrueux : cette tentation de la perte, cette séduction néantisante de « baisers sans *arrière-pays* », qui transgresse autant les limites de la vie individuelle que les règles de la morale et l'ordre de la société. Avec *Noé*, la poétique du roman monstrueux cherche à épouser par son esthétique baroque ce désordre chaotique du monde et du désir en remontant aux sources informes de toute forme. D'où ce roman-arche et roman-monstre, qui peut d'autant mieux accueillir la « chair » désirante et polymorphe du monde qu'il préserve le caractère inachevé, hybride, tour à tour hypertrophié et atrophié d'une écriture fidèle au mouvement jaillissant de l'imagination en acte.

SILENCES DE LA NOUVELLE

Genre délaissé, genre dédaigné, la nouvelle est encore trop souvent considérée comme une production mineure chez les grands écrivains français du xx^e siècle. Les nouvelles de Jean Giono sont à cet égard exemplaires. On connaît ses grands romans, abondamment lus, étudiés et commentés ; mais on méconnaît généralement la part qui, dans son œuvre, revient au récit bref, alors qu'elle est capitale. Il importe donc de reconnaître ce territoire – territoire éclaté, hétérogène, aux frontières problématiques, mais fécond et séduisant. *Reconnaître* au double sens du verbe : d'une part *accorder une reconnaissance*, donner sa pleine légitimité à une partie de l'œuvre qui mérite d'être réévaluée ; mais aussi *partir en reconnaissance*, à la découverte, à l'aventure, dans un domaine encore mal balisé qui peut réserver des surprises.

Giono, conteur hors pair, excelle dans le récit bref. Or l'art qu'il y déploie suscite d'autant plus l'intérêt que son imagination est sans bornes et que son écriture a l'ambition de faire entendre le « chant du monde ». Comment donc cette puissance créatrice tentée par la démesure peut-elle se plier aux limites étroites d'un genre qui se définit par la concentration des effets, la clôture formelle, l'unité d'impression ? L'art de l'ellipse et le travail sur l'implicite, qui sont des constantes du genre, prennent chez Giono une importance singulière en raison de ce paradoxe fondamental : comment dire le Tout en peu de mots ? Il en résulte un usage particulier du silence et des silences, qui non seulement confère à ces nouvelles leur densité et leur profondeur, mais conduit l'auteur à un renouvellement permanent de son écriture narrative. Posons comme hypothèse que la pratique du récit bref a exercé chez Giono une fonction d'expérimentation productive, qu'elle l'a aidé à se libérer de la tentation du bavardage didactique ou de l'emphase épique, et qu'elle a ainsi stimulé ses recherches et son imagination de romancier – non sans produire des nouvelles réussies.

Certes, Giono n'est pas très rigoureux sur le sens qu'il donne au genre de la nouvelle et sur la manière dont il l'illustre : on partira de ses silences *sur* la nouvelle, qui expliquent sans doute la faible attention accordée par la critique à cette composante de son œuvre. Mais il faudra voir dans un deuxième temps comment le silence caractérise, plus profondément, la composition interne de ces textes – silences *dans* la nouvelle, donc –, avant de se tourner vers la question de la clôture des récits ; car, en ce lieu textuel,

l'une des lois fondamentales du genre est à la fois parfaitement confirmée par un art maîtrisé de la chute, et sérieusement malmenée par une pratique de l'ellipse qui s'apparente à l'inachèvement : les silences *en fin* de nouvelle mettent en question les conventions du genre pour ouvrir sur l'œuvre en cours, sur l'œuvre à venir. De sorte que l'art de la nouvelle se rapproche alors d'un art de l'esquisse – qui n'est pas moins propre à éveiller chez le lecteur maintes résonances.

SILENCES SUR LA NOUVELLE

388

Giono lui-même ne parle guère de « nouvelles ». Il préfère à cette appellation générique celle de « récit », qui sera utilisée quand on éditera après sa mort certains recueils de ses textes brefs : *Le Déserteur et autres récits*, *Les Récits de la demi-brigade*. Quand on l'interroge, il exprime certaines réserves sur le genre de la nouvelle¹. À ses débuts, il publie pourtant un certain nombre de textes narratifs courts dans des revues. Mais ces textes ressemblent à des contes plus qu'à des nouvelles, par leur poésie, leur inspiration antique ou médiévale, leur registre merveilleux. C'est pourquoi, d'après Pierre Citron, la « première nouvelle » de Giono, « au sens moderne du mot », est *Ivan Ivanovitch Kossiakoff*, texte écrit en 1925². À la parution de *L'Eau vive*, en 1943, le sous-titre mentionne : *Contes*. En réalité, le volume rassemble de façon très hétérogène des essais, des chroniques, des récits autobiographiques, des fragments d'un roman... et, peut-être, quelques contes et nouvelles – mais sans que l'auteur se soit soucié de fixer des frontières génériques claires. C'est aussi au genre du conte que fait penser la nouvelle *L'Homme qui plantait des arbres* écrite en 1953 – même si certains lecteurs naïfs ont pu y lire la biographie authentique d'Elzéard Bouffier, capable à lui seul de ressusciter des forêts de chênes en plantant soigneusement, jour après jour, des glands dans les collines désolées... Giono, lui, ne se préoccupe que de *raconter* : peu lui importe le nom du genre.

N'a-t-il pas d'ailleurs lui-même entretenu l'idée d'une différence hiérarchique entre les grands romans et les textes courts ? Il insiste assurément, dans ses entretiens ou dans ses préfaces, sur la grande œuvre que composent la trilogie de Pan et *Que ma joie demeure*, le Cycle du Hussard et les *Chroniques romanesques* ; à l'arrière-plan viennent les textes de circonstance ou les récits de commande : les nouvelles répondent moins que les romans, *a priori*, à une nécessité intérieure. Giono rassemble un certain nombre de nouvelles dans *Solitude de la pitié* parce qu'il lui faut alors publier pour gagner sa vie, en 1932,

1 Voir le chapitre 22, « Le “100 mètres haies” d'un coureur de fond », p. 397.

2 Pierre Citron, Notice de *Solitude de la pitié*, I, 1040.

à un moment où il a décidé de vivre de sa plume. *Une aventure ou la Foudre et le Sommet*, belle chronique italienne d'un froid polytechnicien dupé par une séduisante et romanesque aventurière, est publiée en 1955 à la demande de l'école Estienne, spécialisée dans les arts graphiques. Les nouvelles des *Récits de la demi-brigade* et de *Faust au village* ne seront publiées en volumes qu'après la mort de l'auteur – ce qui confirme qu'il ne s'intéresse guère lui-même à la forme du recueil de nouvelles, dont la composition est importante au contraire pour beaucoup de grands nouvellistes.

Et pourtant, il est légitime de parler d'une véritable *poétique de la nouvelle* chez Giono. Tel était le propos d'un article de Roland Bourneuf publié en 1975³. Le critique choisit alors de laisser de côté la distinction entre « nouvelle », « conte » et « récit », pour appeler nouvelle « tout texte court contenant une trame narrative minimale incluant des événements et des personnages fictifs⁴ ». Sur cette base, on peut identifier chez Giono une cinquantaine de nouvelles publiées de son vivant, la plupart appartenant aux quatre recueils déjà cités : *Solitude de la pitié*, *L'Eau vive*, *Les Récits de la demi-brigade* et *Faust au village*. On est conduit en revanche à écarter un vaste ensemble de textes courts publiés par Giono dans la presse des années 1960, des propos et chroniques où le commentaire de l'auteur laisse peu de place à la fiction et qui ont été regroupés dans les volumes intitulés *Les Terrasses de l'île d'Elbe*, *Les Trois Arbres de Palzem* et *La Chasse au bonheur*⁵. Plus de quarante ans après cette étude, toutefois, on peut être tenté d'ajouter au répertoire de courts récits de fiction qui ont été retrouvés après la mort de Giono et publiés depuis 1975 : notamment *Cœurs, passions, caractères* et *Caractères* (1982)⁶, portraits de personnages fictifs dont l'auteur retrace rapidement l'existence.

On comprend que la notion de « récit bref » convienne mieux que celle de « nouvelle » pour désigner ces textes assez hétéroclites. J'emploierai donc indifféremment ici les termes de « nouvelle » et de « récit bref », en suivant la définition relativement souple de Roland Bourneuf, pour chercher à présent dans ces textes la place, les modalités et la fonction du silence – en me limitant à quelques récits parmi les plus significatifs.

3 Roland Bourneuf, « Pour une poétique de la nouvelle chez Jean Giono », dans *Saggi e ricerche di letteratura francese*, vol. XIV [nuova serie], Pisa/Roma, Università di Pisa/Bulzoni, 1975, p. 411-452.

4 *Ibid.*, p. 413.

5 C'est à ces chroniques de presse qu'est consacré le chapitre 16, « Chroniques anachroniques : Giono chroniqueur de presse », p. 313 sq.

6 Textes intégrés au t. VI des *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983 ; réédités dans la collection « L'Imaginaire » (1999).

Les silences internes au récit tiennent d'abord au dispositif narratif adopté. Alors que les romans d'avant-guerre obéissent massivement à une narration hétérodiégétique (à l'exception d'*Un de Baumugnes*), les nouvelles de la même époque donnent au contraire largement la parole à des narrateurs impliqués, acteurs ou témoins : dans *Solitude de la pitié*, seule la première nouvelle, qui porte le titre du recueil, est écrite à la troisième personne. Souvent, c'est un *je* bien proche de l'auteur qui recueille une histoire qu'on lui rapporte, une confidence qu'on lui fait : dans *La Main*, Fidélin l'aveugle appelle le narrateur « monsieur Jean » (I, 483). Or la présence d'un « récitant », d'un conteur en chair et en os, engendre des mécanismes de filtrage et de sélection qui favorisent les non-dits. D'autant que le narrateur s'efface bien souvent au profit du récit partiel et partial qu'on lui relate : dans *Annette ou une affaire de famille*, il laisse parler Justin, l'oncle de la petite orpheline, et c'est du point de vue de ce parent froidement égoïste que l'on perçoit des bribes de l'existence de la jeune fille ; au lecteur de combler les vides, d'exercer un jugement que le narrateur, presque muet, ne formule pas. Les nouvelles anticipent sur des constructions narratives qui seront systématiquement exploitées dans les *Chroniques romanesques*, après la guerre : structures par enchâssement, récits dans le récit, réticences du narrateur. Il y a d'autant plus de vides dans le récit que l'auteur recourt à l'homodiégèse et à la polyphonie.

Quand le narrateur de la nouvelle est lui-même engagé dans l'histoire en tant que personnage, comme Martial dans *Les Récits de la demi-brigade*, c'est pour procéder plus que jamais par allusions, notamment dans *Une histoire d'amour* : on le verra dans le chapitre suivant, consacré plus spécifiquement à *Faust au village* et aux *Récits de la demi-brigade*. L'intérêt du récit réside précisément dans les lacunes du narrateur, ressort de notre curiosité. Ces silences se retrouvent au niveau des relations entre les personnages, dans les dialogues rapportés. La qualité singulière de la nouvelle *Ivan Ivanovitch Kossiakoff* est due à la charge d'émotion contenue dans cette histoire d'amitié entre le soldat Giono et son camarade russe qui ne sait pas un mot de français : amitié muette, condamnée à se communiquer autrement. Au moment où Kossiakoff, qui a repéré des soldats allemands dans une position vulnérable, s'apprête à les signaler pour les faire abattre, il faut autre chose que la parole, de la part du narrateur aux sentiments pacifistes, pour convaincre son ami que ces malheureux ne méritent pas d'être tués :

Kossiakoff insiste. Il a sa consigne. On lui a dit : tout ce qui bouge. Il a son plaisir secret de chien d'arrêt. Alors je parle, je parle. Kossiakoff béant écoute ces paroles mortes. Une angoisse me tord : il ne comprend pas, il ne comprend

pas. Si, il a vu mes yeux ; son bras retombe ; un léger sourire tire ses lèvres. Il caresse mon genou. Plus de consigne : amitié. Le devoir, mais le plaisir fait à l'ami, douce chose, et je voudrais lui dire, et je suis incapable. Il y a des steppes entre nous (I, 478).

À cette communication aussi difficile que vitale au niveau de la diégèse correspond, on le voit, une narration elle-même extrêmement condensée, dépouillée, resserrée par des ellipses syntaxiques – comme si cette expérience de la vanité de la parole conduisait l'auteur à faire à son tour en sorte de suggérer l'essentiel par le non-dit.

Le silence forcé de Kossiakoff rappelle un autre personnage silencieux de *Solitude de la pitié*, « le maigre » de la première nouvelle : seul le gros parle pour demander du travail, et descend au fond du puits pour y effectuer la réparation qui risque de le tuer ; le maigre, malade, n'agit pas et ne parle qu'à la fin : « Tu te fatigueras, dit-il, je te suis une chaîne, moi, malade. Tu te fatigueras, laisse-moi » (I, 440). Ces dialogues lacunaires, de la part de personnages qui ne sont pas nommés – autre silence significatif –, dont on ne sait ni d'où ils viennent ni où ils vont, font ressortir le dénuement de leur existence et peut-être, plus généralement, le vide substantiel de la condition humaine, bien mieux que de longs discours : il y a là, comme l'a montré Robert Ricatte, une « poétique de la pitié » qui se nourrit d'une « poétique de l'ellipse⁷ ». Autrement dit : les lois propres à la nouvelle entraînent des silences narratifs qui participent à l'expression de la pitié – la pitié que ressentent l'un pour l'autre les personnages de l'histoire, autant que la pitié qui naît logiquement chez le lecteur, porté à laisser résonner en lui le sens caché de ces non-dits, c'est-à-dire le poids de misère humaine qu'ils recèlent. Entre le genre narratif adopté et l'effet recherché, entre les contraintes esthétiques et la portée éthique, l'accord est parfait : « Si [la pitié] trouve dans le récit court la forme qui est la plus favorable, c'est que la brièveté exige du discours narratif toutes sortes de sacrifices dont profite la pitié. Ce qu'on devine ou même ce qu'on ignore peut émouvoir plus encore que ce qu'on apprend⁸. »

Ce dépouillement énonciatif et narratif caractérise aussi certaines nouvelles du recueil *Faust au village* : tout y est parole de personnages, sous forme de « monologue » (c'est le titre d'une nouvelle), de témoignage collectif à la première personne du pluriel (*Notre vin*) ou plus souvent de dialogues. Une de ces nouvelles, construite comme un pur dialogue, sans qu'aucune instance

7 Robert Ricatte, « Jean Giono : récit court et poétique de la pitié », dans *Revue des sciences humaines*, n° 169, Giono, Lille, 1978, p. 72.

8 *Ibid.*, p. 71.

narrative – ni même de didascalie comme au théâtre – ne permette d'identifier précisément les interlocuteurs, s'intitule *Silence*. Ce titre correspond d'abord à un toponyme. Giono s'inspire d'un nom de lieu réel, « Silance », qu'il déforme à peine, pour mettre en valeur la puissance d'un « dynaste » qui impose le silence autour de lui. Le silence est ainsi à la fois une donnée de l'intrigue – c'est dans le silence, à distance du lieu de la parole et derrière les murs de la ferme, que les héritiers règlent leurs comptes – et une composante du dialogue : à deux reprises, une pause est marquée dans le dialogue par l'indication « Silence » entre parenthèses (V, 164-165), à la manière d'une didascalie dans une pièce de Beckett. Ces silences de la nouvelle en disent long sur le tragique des passions.

392 De tels non-dits, comme on peut le remarquer, ne sont pas seulement des procédés techniques habituels du genre : ils correspondent à une nécessité profonde de l'écriture gionienne, en quête de moyens pour suggérer une « barrière » d'ordre métaphysique, qui ne peut s'explicitier sous la forme ample et pleine d'un récit continu. *La Grande Barrière*, tel est le titre d'une nouvelle de *Solitude de la pitié* qui montre l'impossible communication entre l'homme et le monde naturel. Mais le mot peut s'appliquer à la séparation qui coupe l'homme de l'autre homme, autant qu'à celle qui coupe l'homme du monde. La poétique du silence, dans les nouvelles, consiste à surmonter cette barrière existentielle par les seules passerelles possibles, celles que projette souterrainement l'art de l'implicite. C'est en ce sens que l'on peut tirer un « enseignement du silence », selon une formule de *Possession des richesses*, une nouvelle de *L'Eau vive* (III, 187).

Le meilleur exemple de ces passerelles du silence, on le trouve peut-être dans une autre nouvelle du même recueil, *Vie de Mlle Amandine*, en raison des vides structurels qui séparent les trois volets de son triptyque. Au centre, la biographie de M^{lle} Amandine, personnage qui confie au narrateur, dans un hameau des Alpes suisses, le récit de sa triste existence ; mais une première partie raconte la découverte par le narrateur, au cours d'une promenade en montagne, d'une sorte de lutte entre le minéral et le végétal qui dévoile la souffrance de la nature déchirée contre elle-même ; et un troisième volet présente l'initiation du narrateur au mystère du monde à travers le dépeçage d'un cadavre de chamois, incarnation du dieu Pan. Quel fil conducteur relie ces trois sections ? L'histoire humaine du panneau central se trouve débordée, de part et d'autre, par une confrontation aux forces de la nature qui transcendent l'homme, confrontation d'abord négative, puis positive. Mais chacune des trois parties renvoie au regard d'un narrateur qui paraissait personnellement, au début du récit, au bord du désespoir :

Je menais moi-même à cette époque un combat avec le monde réel. Il me fallait le rejoindre à tout prix. [...] J'avais beau multiplier la diversité de toutes

mes possibilités d'étreintes, tout m'échappait, tout glissait hors de mes sens ; j'habitais les convulsions et les effondrements d'un naufrage qui n'en finissait plus de lenteur (III, 133).

Sur les raisons de ce désespoir, on n'en saura pas plus. Mais ce que montre la nouvelle, c'est que les liens avec soi-même et avec le monde ne peuvent être renoués qu'au prix d'une expérience qui fait l'épreuve de ce mal-être, et d'une écriture qui prend en charge ces « naufrages », ces ruptures entre l'être et le monde. Les silences du récit traduisent ces manques du sujet autant que l'espoir de les conjurer par l'écriture et l'imagination : *Vie de Mlle Amandine* s'achève d'ailleurs sur une « faim » pleine d'espoir retrouvé. C'est ainsi que la nouvelle elle-même répond, mieux qu'un long roman, à la demande que la vieille Mademoiselle Amandine adresse à un moment au narrateur, elle qui regrette que la littérature française n'offre guère aux hommes les moyens de se réconcilier avec l'univers :

Vous qui êtes français, dites-moi pourquoi, dans tout votre trésor littéraire, vous n'avez pas de livres remèdes ? Pourquoi vous ne pensez jamais aux désespérés ? Tous vos livres disent non à la vie. C'est facile d'être négatif. [...] Ne penserez-vous jamais à ceux qui ont besoin de comprendre le monde ? (III, 170).

Les silences de la nouvelle apportent peut-être une réponse, à leur manière, à ce besoin de comprendre, mais une réponse sensible, d'ordre esthétique, et non intellectuelle et didactique.

SILENCES EN FIN DE NOUVELLE

Le silence indiquerait ainsi non un manque, mais un trop-plein de sens, qui ne saurait se satisfaire de la pauvre simplicité d'une ligne narrative. Il existe des « richesses du vide » – pour reprendre les termes de Robert Ricatte⁹ – qui sont éclatantes en fin de nouvelle. C'est que la brièveté même du récit exige qu'il résonne plus durablement, une fois achevé, dans la conscience et l'imagination du lecteur : c'est une loi du genre. L'implicite final a précisément pour fonction d'assurer cet effet à long terme, en donnant à penser et à rêver. L'épilogue de la nouvelle *Ivan Ivanovitch Kossiakoff* est l'annonce sèche et abrupte du décès du soldat russe : « Ivan Ivanovitch Kossiakoff a été fusillé au camp de Châlons en juillet 1917 » (I, 480). Juste le fait brut, sans commentaire, mais qui réinvestit d'autant plus dans cette histoire d'amitié, rétroactivement, une

9 Robert Ricatte, « Les vides de la narration et les richesses du vide », dans *Études littéraires*, vol. 15, n° 3, Québec, Presses de l'université Laval, 1982, p. 291-311.

profondeur affective et morale. La fin de la nouvelle *Au bord des routes*, dans *Solitude de la pitié* également, se résume à un objet, « une bague de jeune fille, plus, une bague-jeune-fille » (I, 490), que le vieux Gonzalès porte au doigt et qui matérialise tout un passé : le narrateur dit connaître « la fin de l'histoire », mais celle-ci ne s'écoute pas, elle se « regarde » ; c'est cet objet qui fait taire tout discours. L'expression des sentiments est encore très indirecte dans le cas de Martial, à la fin d'*Une histoire d'amour* : du petit « verdet » qui était en réalité cette jeune fille qu'il a tuée, il ne reste que la jument, et c'est sur celle-ci que le narrateur reporte une affection inexprimée : « [...] je demandais instamment qu'on ne la fasse pas pouliner. Je ne me suis jamais expliqué pourquoi ! » (V, 31). Le récit s'achève, mais l'histoire se prolonge dans l'imagination du lecteur : de telles chutes sont conformes aux habitudes du genre.

Dans les nouvelles de Giono, toutefois, ces silences de la fin ne reproduisent pas simplement un procédé générique d'usage courant : ils portent moins sur des éléments factuels de l'histoire racontée que sur un « système de références » (III, 620) qui échappe à la raison cartésienne. C'est le cas à la fin de *Faust au village* : où donc le narrateur camionneur a-t-il conduit le mystérieux autostoppeur, dont la veste reste sèche quand il pleut et qui exerce sur lui une séduction étrange ? Le lieu n'est pas nommé : « Cette fois, nous ne sommes pas partis pour la gare de Lus. Il m'a dit où il avait à faire et je l'y ai mené. Directement » (V, 144). Si l'autostoppeur est une incarnation du diable, comme tous les indices du récit invitent à le penser, ce lieu ne serait autre qu'un espace infernal... Et pourtant, le narrateur nous en fait le récit rétrospectif. Comment *diable* a-t-il pu en revenir ? L'indétermination fantastique qui règne sur cette fin de nouvelle traduit l'étrangeté d'un « fond des choses » qui est souvent évoqué par Giono, surtout dans les textes d'après-guerre¹⁰. Un abîme fascinant caractérise aussi bien les êtres humains à l'âme d'exception que la « chose naturelle » qu'est le monde inhumain. À la surface du récit, seul le silence peut y faire écho.

Encore s'agit-il ici de fins de nouvelles exemplaires, qui par leurs silences mêmes traduisent l'art consommé avec lequel Giono tire parti de ce genre narratif. Mais on voit aussi par ces ouvertures finales que le romancier ne peut en rester là, qu'il est toujours tenté d'aller plus loin, d'aller au-delà, quitte à bousculer les lois du genre. *Les Récits de la demi-brigade* ont beau former de belles nouvelles – et ce n'est peut-être pas un hasard si Giono situe l'action dans ce XIX^e siècle qui est bien « le siècle d'or de la nouvelle¹¹ » –, ils composent un tout dont la cohérence, avec le retour d'un même narrateur et des analogies

¹⁰ Voir le chapitre 1, « Au commencement était la chose », p. 31 sq.

¹¹ Janine et Lucien Miallet, Notice des *Récits de la demi-brigade*, V, 875.

de situations, dépasse celle d'un simple recueil de nouvelles, et qui est relié en outre au Cycle du Hussard par des personnages communs. On voit alors que le romancier ne se limite pas naturellement à la clôture du récit bref. Les relations sont étroites, de même, entre les dialogues de *Faust au village* et la genèse des *Âmes fortes* – comme si Giono essayait dans ses textes brefs des formes narratives qu'il va ensuite déployer plus librement dans ses romans. Et il présentait par ailleurs certains récits de *Solitude de la pitié* comme des « éclaboussures » de ses romans d'alors¹², à la manière, en somme, de *rushes* de cinéma.

Dans *L'Eau vive*, les deux textes *Promenade de la mort et départ de l'oiseau bague le 4 septembre 1939* et *Description de Marseille le 16 octobre 1939* sont mis sur le même plan que des nouvelles par la publication en recueil, alors que ce sont de volumineux extraits d'un roman en préparation qui ne verra jamais le jour. Il arrive donc que le silence final soit la conséquence de tels inachèvements. Et le récit bref est alors non pas une forme close, mais l'antichambre ou l'atelier du roman, le laboratoire où l'auteur tente de nouvelles expériences ou stocke provisoirement des textes en attente. La dernière nouvelle de *Solitude de la pitié* est-elle bien une nouvelle ? Elle énonce plutôt un projet : « Il y a bien longtemps que je désire écrire un roman dans lequel on entendrait chanter le monde » (I, 536). À ces premiers mots répondent les derniers :

Pour faire ce roman, il ne faudrait que des yeux neufs, des oreilles neuves, des chairs nouvelles, un homme assez meurtri, assez battu, assez écorché par la vie pour ne plus désirer que la berceuse chantée par le monde (I, 538).

La fin du texte, qui est moins une nouvelle qu'une préface, appelle une suite. Phénomène assez comparable dans *Prélude de Pan*, deuxième nouvelle du recueil et qui raconte bien une histoire, mais qui était destinée initialement, comme son titre l'indique, à ouvrir sur les romans du cycle panique. D'où cette fin en points de suspension : « Mais j'ai un cousin qui habite la montagne de Lure, et qui m'a dit... » (I, 457). À suivre.

Chez Giono, la nouvelle finit ainsi par rejoindre le récit inachevé, dans la série sans fin des histoires qui s'engendrent les unes les autres. Au fond, certains de ses plus grands romans n'intègrent-ils pas *des* récits relativement autonomes, qui pourraient aisément constituer des nouvelles à part – comme l'histoire de la femme du boulanger dans *Jean le Bleu* ou celle d'Empereur Jules dans *Noé* ? La frontière entre nouvelle et roman se brouille au profit de dispositifs d'enchâssement ou d'enchaînement qui font de toute séquence narrative l'*embryon* d'un récit, et de tout récit bref la matrice d'un roman possible. Ces jeux d'échanges entre les deux genres, que l'on retrouvera entre *Ennemonde*

¹² Cité par Pierre Citron, Notice de *Solitude de la pitié*, I, 1057.

et les *Caractères* des années soixante, assurent la mobilité d'une production narrative qui ne peut espérer rendre sensible le flux vivant du monde qu'à condition de ne jamais se fixer dans des formes établies.

De cette contamination dynamique entre les genres, le roman n'a pas été le seul bénéficiaire. Giono est un grand auteur et un grand inventeur de nouvelles, qui ne s'est pas contenté de reproduire les schèmes narratifs qu'il avait pu rencontrer chez Mérimée, Maupassant, Poe ou Tchekhov. Par l'usage du silence, il ouvre ses récits sur la monstruosité d'un monde et d'une humanité qui ne se laissent pas aisément nommer, mais aussi sur une œuvre au travail, perpétuellement remise en chantier. Ses nouvelles se lisent comme de belles esquisses, dont l'art narratif s'accomplit à la fois dans la brièveté *et* dans l'ouverture, dans la concentration *et* dans l'incomplétude : telle est peut-être sa principale contribution au renouvellement du genre au xx^e siècle.

LE « 100 MÈTRES HAIES » D'UN COUREUR DE FOND

La métaphore sportive est de Giono. Elle traduit ses propres réserves sur le genre de la nouvelle. Quand Pierre Citron l'interroge, en 1969, à propos du recueil d'avant-guerre *Solitude de la pitié*, sur sa pratique et sa conception du genre, il répond :

Je n'ai jamais été très à mon aise dans la nouvelle. Il me faut courir un peu plus longtemps. Comme coureur, je fais plutôt le 1 500 mètres que le 100 mètres haies. [...] Ça a toujours été très pénible pour moi d'écrire un petit texte ; c'est pour moi plus difficile à écrire qu'un texte long¹.

Giono a donc entretenu lui-même l'image d'un auteur de nouvelles réticent et malhabile. À l'en croire, comme sprinter, ce serait un amateur, non un professionnel. On comprend donc que la critique ait relégué au second plan cette part de son œuvre, préférant suivre notre coureur dans le marathon du *Hussard* plutôt que d'apprécier ses performances, bien réelles pourtant, à l'épreuve de la brièveté.

Or Giono, comme nous allons le voir, a trouvé dans la nouvelle la matière et le moyen de singuliers *divertissements*. Le mot ne désigne bien sûr nullement, ici, des plaisirs secondaires et superflus. Il signifie au contraire un *surcroît d'être* nécessaire, la seule réponse possible aux misères d'un ennui qui est le sort commun de l'humanité – tant il est vrai qu'« un roi sans divertissement est un homme plein de misères », selon la maxime que Giono emprunte à Pascal, non sans la détourner de son sens métaphysique. Au lendemain de la guerre, l'auteur d'*Un roi sans divertissement* développe cette thématique existentielle en même temps qu'il explore, avec les *Chroniques romanesques*, des formes narratives susceptibles d'être par elles-mêmes éminemment divertissantes. Il raconte des histoires de sanglants divertissements tout en prouvant par la conduite du récit qu'il est possible et sans doute préférable de se divertir autrement – par l'art, le style, l'écriture et la lecture, pour peu que le renouvellement du plaisir esthétique fournisse un substitut cathartique suffisant aux tentations si communes de divertissements destructeurs. C'est dans cette problématique que s'inscrivent les deux recueils qui vont retenir ici mon attention, *Faust au village* et *Les Récits de la demi-brigade*, dont les textes ont été écrits de 1948 à 1965.

1 Cité par Pierre Citron, Notice de *Solitude de la pitié*, I, 1039.

En quoi la poétique de la nouvelle, telle que Giono la conçoit et la pratique, peut-elle donc offrir des divertissements spécifiques ? Pour tenter de répondre à cette question, je commencerai par présenter ces deux recueils, dont la forte cohérence interne n'exclut pas des connexions externes avec l'univers des romans, avant de montrer quelles variations divertissantes s'y déploient autour des rapports entre la parole et le silence, ce qui me conduira à examiner, dans un troisième temps, la relation que ces nouvelles instaurent entre le vertige et le jeu – la forme du récit bref se prêtant tout particulièrement à la production d'un *effet de vertige* qui convertit l'évocation de l'abîme en source de plaisir par l'art d'une expression concentrée, elliptique et ludique.

POÉTIQUE DU RECUEIL

398

Giono parle indifféremment, à propos de ses textes narratifs brefs, de nouvelles, de contes ou de récits. Si l'on appelle « nouvelle », à la suite de Roland Bourneuf, « tout texte court contenant une trame narrative minimale incluant des événements et des personnages fictifs² », comme l'a rappelé le chapitre précédent³, on peut identifier chez Giono une cinquantaine de textes qui correspondent à cette définition, parmi ceux qu'il a publiés de son vivant. Certains remontent à la production de l'entre-deux-guerres : ils ont pour la plupart été rassemblés dans deux recueils, *Solitude de la pitié* et *L'Eau vive*. Dans l'œuvre postérieure à 1945, *Faust au village* et *Les Récits de la demi-brigade* se distinguent par les relations étroites qu'ils établissent entre les textes qui les composent. Ces deux recueils sont à la fois clos sur eux-mêmes en raison de leur grande unité interne, et ouverts sur le reste de l'œuvre du fait de leurs rapports avec l'univers des romans.

Dans les deux cas, la publication en recueil est posthume. Giono a fait paraître en ordre dispersé, de 1949 à 1951, les sept nouvelles qui ne seront rassemblées sous le titre *Faust au village* qu'en 1977, après sa mort. La nouvelle qui porte ce titre, *Faust au village*, fut publiée dans un numéro de *La Table ronde*, *Monologue* dans un autre, *Silence* dans *Les Cahiers de la Pléiade*, les quatre dernières ensemble dans *Les Œuvres libres* (*La Croix*, *Le Cheval*, *Notre vin*, *Le Mort*). Quant aux *Récits de la demi-brigade*, leur publication s'est échelonnée de 1955 à 1965 et ils seront repris en volume en 1972. *L'Écossais ou la Fin des héros*, le dernier de ces récits dans le recueil, a été publié en 1955 par le Rotary Club de Manosque ; les cinq autres nouvelles ont paru dans l'hebdomadaire *Elle* de 1960 à 1965, dans l'ordre où elles figureront dans le recueil : *Noël*, *Une histoire d'amour*,

2 Roland Bourneuf, « Pour une poétique de la nouvelle chez Jean Giono », art. cit., p. 413.

3 Chapitre 21, « Silences de la nouvelle », p. 387 sq.

Le Bal, La Mission, La Belle Hôtesse. Si *Les Récits de la demi-brigade* précèdent *Faust au village* dans l'ordre des publications posthumes – tel est l'ordre adopté dans l'édition de la Pléiade –, c'est bien *Faust au village* qui est premier dans l'ordre des rédactions et des publications partielles en revue.

Les recueils publiés respectent les intentions de Giono telles qu'elles ressortent de ses carnets de travail. Il avait de son vivant dressé la liste et arrêté l'ordre des six *Récits de la demi-brigade* en vue d'une possible publication commune. De même, les sept textes de *Faust au village*, rédigés à la suite, devaient effectivement dans son esprit être regroupés sous ce titre. Mais le recueil de nouvelles, du vivant de l'auteur, reste à l'état de projet. Plusieurs raisons à cela. D'abord le fait, déjà signalé, que l'auteur ne considère pas ce genre comme le plus représentatif de son talent. Ensuite, l'habitude qu'a Giono de se tourner toujours vers de nouveaux projets, sans s'attarder à revenir en arrière sur des textes déjà diffusés et connus : les nouvelles l'intéressent précisément quand elles lui apportent *du nouveau*, et elles perdent cette saveur de l'inédit quand il s'agit de les republier en recueil. Peut-être aussi a-t-il jugé bon de « garder dans une semi-obscurité », comme le suggère Robert Ricatte⁴, des textes dont les révélations pouvaient paraître choquantes, sur le jeu et le sang notamment – j'y reviendrai. Enfin, dernière explication possible : le caractère transitoire de ces récits brefs, conçus plus comme des prolongements, des fragments virtuels ou des variantes partielles des grandes œuvres romanesques que comme des textes pleinement autonomes. Le recueil de nouvelles reste alors à l'état d'hypothèse, dans le laboratoire de l'écrivain, plus significatif d'un point de vue génétique qu'en termes de réception.

Le principe d'unité qui fonde la cohérence de chaque recueil explique aussi, paradoxalement, son ouverture sur l'œuvre romanesque. Les nouvelles de *Faust au village* ont en commun un même cadre géographique, un même rapport entre le lieu et ses habitants : « Nous habitons un pays qui, autour de nous, joue un grand rôle », dit le narrateur de *Monologue* (V, 181). Des toponymes récurrents, d'une nouvelle à l'autre, permettent de reconnaître dans cet espace clos la région du Trièves, dans les Alpes. C'est ce pays que le principal narrateur de la nouvelle *Faust au village* parcourt en camion, prenant à plusieurs reprises en stop un mystérieux voyageur que le titre nous permet de reconnaître comme une incarnation du diable sous l'apparence de Monsieur Tout-le-monde. C'est à ce territoire qu'appartient la communauté villageoise érigée en instance narrative collective par l'emploi fréquent du pronom *nous*. L'unité de lieu qui fonde l'unité du recueil est étroitement liée à un type de *caractère* : dans cette région reculée, l'homme est en contact avec une nature qui met à nu sa monstruosité

4 Robert Ricatte, Notice de *Faust au village*, V, 967.

latente, de la cruauté meurtrière de *Silence* à l'égoïsme ordinaire de *Notre vin*. Les travaux et les jours de l'humanité la plus commune (le *village*) côtoient un enfer qui peut prendre les formes les plus diverses (*Faust*) au cœur du quotidien.

Or cet espace clos du Trièves, auquel Giono s'intéresse en 1948 quand il interrompt momentanément la rédaction du *Hussard sur le toit* pour écrire les nouvelles de *Faust au village*, c'était déjà le cadre d'*Un roi sans divertissement*. L'auteur poursuit donc dans les nouvelles l'exploration d'un espace déjà rencontré dans la chronique romanesque – espace géographique et espace mental : on retrouve dans *Faust au village* – ces autres *chroniques* du Trièves, simplement déplacées du XIX^e siècle aux années 1940 – une obsession du divertissement par le sang versé (dans *Silence*), une méditation sur la tentation de la perte (dans *Monologue*) et une intrusion de l'inférieur dans le quotidien (dans *Faust au village*) qui viennent tout droit d'*Un roi sans divertissement*, dans un mélange de tragique et de burlesque parfaitement conforme au style d'« opéra-bouffe » recherché dans la chronique romanesque. Et par ailleurs les dialogues, notamment ceux de la nouvelle *Le Mort*, préparent le grand dialogue romanesque qui donnera *Les Âmes fortes*, dont la rédaction prend la suite de *Faust au village* – comme si le sprint du récit bref servait d'entraînement à une nouvelle course de fond après avoir délassé de la précédente... Les nouvelles de *Faust au village* prolongent le récit d'*Un roi* à la manière de ces embryons d'histoires qui prolifèrent dans *Noé*, et servent d'avant-texte aux *Âmes fortes* comme *Angelo* servait dans une certaine mesure d'essai préalable au *Hussard sur le toit*.

Dans *Les Récits de la demi-brigade*, l'action se situe plus au sud, en Provence, aux confins des Bouches-du-Rhône et du Var, et dans un passé plus reculé, les débuts de la monarchie de Juillet. Si *Faust au village* empruntait à *Un roi sans divertissement* son espace, *Les Récits* lui empruntent son époque. Ils lui empruntent aussi leur héros et narrateur. Car Martial, le capitaine de gendarmerie qui raconte ses aventures dans *Les Récits de la demi-brigade*, n'est autre que le Langlois d'*Un roi sans divertissement*, un Langlois un peu plus jeune certes, dont l'aptitude à la mobilité et à la parole n'a pas encore été émoussée par les longs hivers du Café de la Route. Dans les six *Récits*, c'est ce Martial Langlois qui raconte ses enquêtes et ses combats dans une région en proie à des bandes de légitimistes tentés par le brigandage. Ici, c'est le système reparaissant des personnages et des lieux qui assure l'unité du recueil. Un même narrateur fictif de bout en bout : plus encore que dans *Faust au village*, le dispositif narratif ferme le recueil sur lui-même. Mais d'une part l'identité du narrateur relie ce cycle d'aventures à la première des *Chroniques romanesques*. Et d'autre part le climat de complots légitimistes, autour du marquis et de la marquise de Théus

présents dans certaines de ces nouvelles, jette une passerelle en direction du Cycle du Hussard.

Giono avait le projet d'aller encore plus loin dans la circulation balzacienne des données romanesques quand il écrivait dans un carnet : « *Les Récits* unissent *Un roi* et le cycle du Hussard⁵. » Quand, dans *Le Bal*, Martial, c'est-à-dire Langlois, « [se] pa[ie] le luxe » d'inviter Pauline de Théus à danser une valse (V, 42), c'est le romancier qui se paie le luxe d'imaginer une rencontre qu'aurait difficilement imaginée le lecteur d'*Un roi sans divertissement* et du *Hussard sur le toit* : conjonction fort divertissante de deux univers fictionnels jusqu'alors disjoints... L'unité organique des *Récits de la demi-brigade*, plus marquée que celle de *Faust au village*, s'accompagne donc elle aussi de connexions narratives avec l'univers des romans. Mais ces relations, loin d'estomper la spécificité des nouvelles, rendent d'autant plus sensible leur dialectique originale de la parole et du silence.

PAROLES ET SILENCES

Si Giono ne sépare pas ses nouvelles de sa production romanesque, c'est que la brièveté narrative lui fournit l'occasion d'essayer des formules neuves, qu'il peut ensuite réinvestir dans des projets plus ambitieux. Les nouvelles ont une fonction expérimentale qui, loin de réduire leur portée, les relie aux sources mêmes de l'invention narrative.

Dans *Faust au village*, le principe organisateur est le dialogue. Cinq nouvelles sur sept sont composées d'échanges de répliques qui ne comprennent ni récit enchâssant, ni didascalies, ni incises permettant d'identifier les interlocuteurs. C'est le déroulement du dialogue qui permet progressivement de repérer certains personnages et de saisir parfois leur rôle dans l'action. À partir d'une situation d'énonciation donnée, émergent un ou plusieurs discours narratifs qui rapportent une histoire passée : le récit du camionneur dans la nouvelle *Faust au village* ; ou le récit de Catherine racontant, dans *La Croix*, comment elle a accueilli des pèlerins porteurs d'une immense croix qui a fait d'importants dégâts chez elle. Mais il n'y a pas toujours d'instance narrative principale. Dans *Silence*, nombreuses sont les voix du chœur qui commentent la tragédie alors même qu'elle est en train de se dérouler derrière les murs de la ferme nommée « Silence », où des héritiers s'entretuent après la mort du puissant Alexandre : la parole accompagne l'action comme en direct⁶. Dans *Monologue*

5 Cité par Janine et Lucien Miallet, Notice des *Récits de la demi-brigade*, V, 897.

6 La structure originale de cette nouvelle a été mise en lumière par Jean-Yves Laurichesse dans son article : « Les voix de *Silence*. Sur une nouvelle dialoguée de Giono », *Cahiers de l'université de Perpignan*, n° 29, 1999, p. 171-208.

et *Notre vin* le dialogue laisse place au monologue, mais c'est toujours la parole vivante de villageois anonymes qui se déploie librement. Dans les sept textes, le style oral atteint une efficacité et un dynamisme rarement atteints. Jamais avant *Faust au village*, pour Robert Ricatte, Giono « ne nous avait d'une façon à ce point systématique enfermés dans la parole jaillissante des personnages⁷ ». Et le romancier avait bien conscience d'explorer ainsi des voies nouvelles : c'est dans le récit dialogué du camionneur de *Faust au village* qu'il verra la source du dialogue des *Âmes fortes* et du monologue des *Grands Chemins*⁸.

402

Dans *Les Récits de la demi-brigade*, ce ne sont plus la diversité polyphonique et la *mimésis* de l'oral qui sont sources de divertissement, mais la parole singulière d'un narrateur chez qui la maîtrise du verbe est aussi l'art du demi-mot et de l'allusion. Prêtant la plume au héros qui est censé rapporter par écrit ses aventures, Giono s'amuse à créer le timbre d'une voix unique, à la fois familière et directe, martiale et détachée. Mais cette parole omniprésente et fortement caractérisée, qui impose la présence de l'enquêteur au premier plan de la fiction, est loin d'être pleine et transparente : Martial ne peut tout dire, soit que sa compréhension des faits soit incomplète, soit qu'il ne veuille pas dire tout ce qu'il sait. Toute narration homodiégétique, bien sûr, peut comporter réticences et ellipses, et Giono avait déjà joué de ces possibilités pour entretenir l'opacité de l'intrigue, notamment, dans le récit enchâssé d'*Un roi sans divertissement*. Mais la nouvelle peut cultiver plus subtilement encore les limites de la parole et les vides de la narration grâce au tissu serré du récit bref et aux blancs qui séparent les différents textes du recueil. Pour peu que le narrateur, comme Martial, bute sur des énigmes inextricables, le récit trouble et séduit plus par ses silences que par ses paroles. Dans *Les Récits de la demi-brigade*, Giono expérimente à loisir ces vertus négatives de la narration.

Dans *Une histoire d'amour*, Martial cherche à identifier et à retrouver un étrange assassin qui, par massacres interposés, cherche à lui dire quelque chose, à lui personnellement : le langage du pistolet se substitue au langage verbal. « C'est donc un assassin qui a quelque chose à me dire et qui éprouve certaines difficultés à se servir de moyens ordinaires quand il veut correspondre avec un capitaine de la gendarmerie royale » (V, 22), conclut Martial, qui évite cependant de dire à son colonel tout ce qu'il comprend : « Je n'avais pas envie d'en raconter plus » (V, 23). Or cette réticence caractérise l'ensemble du récit. Lorsque Martial « compr[end] » enfin (V, 25), il se garde bien de rendre explicite le fruit de ses réflexions : le lecteur peine à comprendre, lui, ce que le narrateur-

7 Robert Ricatte, « Notice » de *Faust au village*, éd. cit., t. V, p. 953.

8 Jacques Robichon, « Dialogues avec Jean Giono », *La Table ronde*, février 1955, cité par Robert Ricatte, *ibid.*

personnage a compris – la parenté entre l'assassin et l'ancien chef des bandes légitimistes disparu. Il faut attendre de découvrir à la fin du récit que l'assassin, exécuté par Martial, était une jeune femme, pour que s'éclaire le titre de la nouvelle : c'était bien, entre elle et lui, une surprenante « histoire d'amour ». Là réside l'intérêt du récit : Giono invente un narrateur laconique, qui raconte à *demi-mot*, pour mieux susciter notre curiosité⁹.

Ce traitement lacunaire de la narration caractérise aussi les nouvelles de *Faust au village*, notamment les dialogues de *Silence*. Il s'agit là d'abord d'un toponyme : « Silence », c'est le lieu de l'action. Giono s'inspire d'un nom de lieu réel, « Silance », pour le remotiver en modifiant son orthographe. C'est à la ferme de Silence que s'est déroulé le drame sanglant, commenté par le chœur comme dans une tragédie grecque : « [Alexandre, qui vient de mourir] avait la ferme dite "Silence" parce qu'elle impose silence à tout le monde [...] » (V, 159). Quand Julot, le petit-fils d'Alexandre, se retrouve seul héritier vivant à la faveur des événements, il peut dire à son tour : « [...] l'héritage que je fais vous impose silence » (V, 174). Le silence est donc un motif majeur de la diégèse : c'est la puissance du « dynaste » qui imposait le silence, comme c'est dans le silence, à distance du lieu de la parole et derrière les murs de la ferme, que les héritiers règlent leurs comptes. Mais le silence est aussi une composante du dialogue : à deux reprises, une pause est marquée par l'indication « Silence » entre parenthèses (V, 164-165). Ces silences de la nouvelle entretiennent une part d'indétermination, cette « saveur de l'indécis¹⁰ » qui explique que les critiques aient pu diverger jusque dans l'interprétation des données factuelles de la fin du récit, certains voyant un meurtre¹¹ là où il n'y aurait... qu'inceste.

Les silences du récit ont une force particulière en fin de nouvelle : le chapitre précédent l'a rappelé. On peut d'abord y voir une parfaite maîtrise d'un genre qui se distingue en particulier par le sens de la chute. L'implicite final assure l'effet à long terme du récit dans la conscience du lecteur : c'est ainsi que la brièveté du récit appelle, comme par compensation, le déploiement d'une imagination complémentaire. Il s'agit de ce que Daniel Grojnowski appelle « résonances », cette « émotion » qui prolonge le « silence », comme à la fin des nouvelles de Barbey d'Aurevilly¹² – qu'appréciait Giono. Que l'expression des sentiments soit si indirecte dans le cas de Martial, à la fin d'*Une histoire*

9 Sur l'intérêt romanesque et politique de ce « demi-mot » dans *Les Récits de la demi-brigade*, voir le chapitre 15, « La politique à demi-mot », p. 301 sq.

10 Pour reprendre le titre d'un bel article d'Alan J. Clayton, « Saveur de l'indécis », *L'Arc*, n° 100, « Jean Giono », Le Jas, 1986, p. 58-64.

11 Telle est l'interprétation d'Yves-Alain Favre (« L'art du récit dans *Silence* et dans *Monologue* », dans *Giono aujourd'hui*, op. cit., p. 94).

12 Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle* [1993], Paris, Nathan, 2000, p. 149.

d'amour par exemple, c'est donc bien conforme aux règles du genre. Du « petit verdet » qui était en réalité cette jeune fille qu'il a tuée, il ne reste que la jument, et c'est sur celle-ci que le narrateur reporte une affection inexprimée : « [...] je demandais instamment qu'on ne la fasse pas pouliner. Je ne me suis jamais expliqué pourquoi ! » (V, 31). Au lecteur de laisser résonner en lui les échos de telles clausules, en vertu du principe qui lie structurellement le non-dit de la fin au choix de la forme brève : « L'implicite apparaît comme l'envers nécessaire du récit bref. [...] l'aventure se prolonge dans l'esprit du lecteur d'autant plus que n'en sont pas exposées toutes les composantes¹³. »

404

Ce qui est plus spécifique des nouvelles de Giono, c'est que ces silences de la fin portent moins sur des données anecdotiques de l'intrigue que sur un « système de références¹⁴ » essentiellement indicible. Tel est bien le cas à la fin de *Faust au village* : le narrateur camionneur a pris à plusieurs reprises en stop un personnage étrange, dont la veste reste sèche par temps de pluie et qui exerce sur lui une séduction inexplicable. À la fin de la nouvelle, il le conduit dans un lieu qui n'est pas nommé : « “Cette fois, nous ne sommes pas partis pour la gare de Lus. Il m'a dit où il avait à faire et je l'y ai mené. Directement.” » (V, 144). Tous les indices du récit invitent à faire du mystérieux autostoppeur une incarnation du diable – jusqu'au toponyme, « Lus », qui évoque la lumière de « Lucifer » –, et donc du lieu en question un espace infernal... Mais alors, comment le narrateur a-t-il pu en revenir pour nous en faire le récit ? L'indétermination fantastique de cette fin traduit l'étrangeté d'un « fond des choses » que Giono, surtout dans les textes d'après-guerre, repère aussi bien chez des êtres humains à l'âme d'exception qu'au sein de la « chose naturelle¹⁵ » qu'est le monde inhumain.

Il ne s'agit plus seulement alors de clausules réussies, conformes aux lois génériques de la nouvelle. Il arrive que le lecteur, comme Martial qui se sent dupé à la fin de la nouvelle *Le Bal*, se trouve pour finir « devant le vide parfait » (V, 47), frustré de voir toute explication se dérober. Mais ces fins déceptives sont peut-être la condition d'un divertissement supérieur, qui tient à la combinaison du jeu et du vertige.

13 *Ibid.*, p. 154.

14 Au sens que Giono donne à cette expression dans *Noé* (III, 620).

15 Sur le sens de cette « chose naturelle », voir Robert Ricatte, Notice de *Faust au village*, V, 939 ; et, dans ce volume, le chapitre 1, « Au commencement était la chose », p. 31 sq.

Comme *Un roi sans divertissement*, qui peut être lu comme un « roman ludique¹⁶ », *Faust au village* et *Les Récits de la demi-brigade* thématisent dans la fiction des formes de jeux et de divertissements dont le texte cherche à transposer l'effet par les pleins et les vides de la narration. Ces jeux appartiennent à la famille de l'*ilinx* – nom que Roger Caillois, dans sa typologie des jeux, donne aux jeux de vertige¹⁷.

Dans *Monologue* est évoquée une auberge où, dans le passé, les paysans de la région venaient jouer aux cartes en misant très gros. Des fortunes immenses pouvaient se faire et se défaire en un instant : « Dans une même nuit, souvent dans une heure, tu avais ta ferme, puis trois fermes, puis cinq fermes, et deux châteaux [...], puis même plus de quoi t'allonger à l'ombre pour la sieste » (V, 190). Comme dans *Les Grands Chemins*, le jeu de cartes est alors plus qu'un jeu de hasard commun (*alea*) ou une compétition intellectuelle (*agôn*) : il devient une passion qui renverse l'ordre du monde ; il fait *exister* dans l'intensité d'un instant qui coupe le souffle ; il divertit par son pouvoir de « tout remettre en question » (V, 192). Le vertige qu'il suscite est d'ordre ontologique :

Ce n'est pas respirer qu'on veut, c'est perdre le souffle. [...] Le vrai jeu, c'est tout sur une carte. Le monde : on le connaît. Autre chose que le monde ? Il n'y a pas de chance qu'on l'ait jamais. À moins que la face d'une carte te l'apporte. Alors, le souffle est arrêté. Tu ne respire plus. Tu vois noir. Selon la figure qui va tourner, tu verras de nouveau clair mais jamais plus comme avant [...]. Là, tu as une chance d'être !

On n'est jamais, même là. Mais, pendant que la carte tourne, le temps d'une seconde, on peut croire que c'est possible. Cette seconde *distrain* ; enfin ! (V, 191)

Ce vertige du jeu qui coupe le souffle et rompt avec le cours de l'existence se matérialise de façon plus insolite dans ce que la suite de la nouvelle appelle le « jeu du capuchon », présenté encore comme une pratique locale de ce pays reculé, mais aussi comme une réponse à un besoin universel : « Dans la montagne, les gens ont un plaisir : se suspendre par le capuchon » (V, 192). On joue à s'étrangler pour savourer le moment intense et troublant de la perte de connaissance : « La courroie se serre, le sang ne circule plus dans la tête : la connaissance se perd. C'est si agréable qu'il faut recommencer constamment » (V, 192). Le narrateur fixe ainsi les règles qui banalisent le jeu. On joue au capuchon en famille, pour savourer le moment d'une extase néantisante qui tire sa volupté du vide même qu'elle approche : ceux qui pratiquent ce jeu en reviennent « extasiés », mais si on leur

16 Voir le chapitre 19, « Jeux de roi (*Un roi sans divertissement*) », p. 357 sq.

17 Roger Caillois, *Les Jeux et les Hommes*, op. cit., p. 67 sq.

demande ce qu'ils ont vu, ce qui s'est passé, ils répondent : « Rien ». Or « [c]'est ce rien qui donn[e] enfin espoir » (V, 193).

Ces jeux de vertige au bord du vide font écho, dans le même recueil, à d'autres fascinations moins ludiques en apparence, mais infernales à coup sûr. Le diable de la nouvelle *Faust au village* séduit le narrateur en l'entraînant dans des paysages envoûtants qui ressemblent à « un parc de château autour de rien » (V, 130) : c'est encore du vertige de la perte que naît alors un irréprensible sentiment de nouveauté. Et le récit dialogué de *Silence* culmine dans un long récitatif halluciné qui célèbre le *sang versé* comme seule vraie source de distraction : « [...] du nouveau, il n'y en a pas et le sang seul est capable de faire du nouveau » (V, 178). Le sang versé est un pays nouveau, « une Amérique » (V, 179). Le jeu de cartes poussé jusqu'au vertige et le jeu de l'étrangement par le capuchon rejoignent ces autres formes de transgression divertissante. De sorte que l'on est tenté de voir, dans ces nouvelles traversées par une même hantise, les pouvoirs d'une composition qui parvient, « autour de rien », par de fulgurantes ellipses et des répétitions obsédantes, à prolonger le jeu et à nous séduire par l'*ilinx* de la virtuosité narrative.

406

Au modèle du jeu de cartes s'ajoute, dans *Les Récits de la demi-brigade*, celui de la chasse. Martial joue avec ses adversaires un « jeu de poker » qui rend sa vie « succulente » parce qu'il lui permet d'affronter « avec plaisir toutes les nouveautés » (V, 49), au premier rang desquelles, bien sûr, des dangers mortels. D'une partie de cartes dépend, dans *Le Bal*, le sort du trésor des bandes légitimistes : vaincu au jeu, l'homme qui en avait la responsabilité se suicide. Et comme chasseur, Martial associe au plaisir de la poursuite à cheval celui de s'exposer aux réactions imprévisibles de sa proie, comme dans *La Mission*. C'est l'approche même du danger qui fait naître la « volupté » des meilleurs moments, par exemple dans *Noël* (V, 12-13). Or la chasse a aussi une dimension herméneutique : elle est l'art de savoir lire les traces, d'interpréter les signes laissés par l'ennemi recherché¹⁸. Dans *L'Écossais ou la Fin des héros*, Martial joue ainsi à comprendre le mode de fermeture adopté par ses adversaires pour fermer la porte d'une ferme par un lacet de cuir. Il y voit « le jeu d'un esprit de qualité » : « L'art de tromper avait été poussé si loin, et par des moyens si personnels, qu'il aurait fallu, pour y voir clair, y consacrer beaucoup plus de temps que je n'en avais » (V, 88). Comme les joueurs de *Monologue*, Martial cherche à fuir l'ennui : « Une nouveauté, quelle qu'elle soit, est pain bénit en ce bas monde » (V, 106). Mais il le fait par des moyens qui combinent jouissance du vertige et quête du sens, servant ainsi de relais, dans la fiction, au parcours du lecteur, appelé lui aussi, comme un joueur et comme un chasseur, à traquer le sens au risque de s'y perdre délicieusement.

¹⁸ Voir plus haut le chapitre 6, « Pratiques de la chasse », p. 125 sq.

Donc, oui, les nouvelles de Giono proposent des divertissements de roi. Et d'abord par l'usage des silences, qui reproduisent au niveau de la narration l'effet de ce « rien » et de ce « vide » qui sont si fascinants pour les personnages de la fiction. Mais de ce point de vue, les nouvelles ne diffèrent pas tellement des romans, capables de divertir aussi par des innovations narratives saisissantes – comme le font *Un roi sans divertissement*, *Le Moulin de Pologne* ou *Les Grands Chemins*.

Qu'y aurait-il alors, pour finir, de propre au sprinter amateur, et qui le distinguerait du coureur de 1 500 mètres? D'abord, sans doute, le pouvoir spécifique qui tient précisément à la contraction de la durée. Les jeux de vertige les plus voluptueux, dans les deux recueils, supposent le surgissement de la nouveauté dans l'instant : la carte que l'on tourne, la perte de connaissance, la compréhension de la trace par l'enquêteur chasseur séduisent par leur soudaineté. La nouvelle, de structure resserrée, ne fait pas davantage attendre le charme du « nouveau » : elle accélère et renforce par sa brièveté même l'effet vertigineux des changements de locuteur dans *Silence*, des rencontres énigmatiques dans *Faust au village*, ou des aventures elliptiques de Martial dans *Les Récits de la demi-brigade*.

Mais il y a autre chose, plus propre peut-être aux nouvelles écrites par un auteur de romans : le sentiment délicieux de retrouver, dans ces textes où se croisent le monde des *Chroniques* et celui du Hussard, tout un univers *en miniature*, comme en *modèle réduit*. Quand Martial tue sans raison explicite le « petit verdet » qui découvre son identité féminine, à la fin d'*Une histoire d'amour*, la scène semble concentrer les échos d'autres exécutions non dénuées de tendresse, celle de M. V. par Langlois, celle qui clôt *Les Grands Chemins* : la brièveté accroît l'opacité du drame, mais en lui donnant la beauté étrangement stylisée, paradoxale, d'une démesure en réduction, d'une démesure installée « dans le portatif » – selon une formule de Noé (III, 681). On rejoint là, semble-t-il, l'effet esthétique propre au « modèle réduit », tel que l'a analysé Claude Lévi-Strauss dans de belles pages de *La Pensée sauvage*¹⁹ : le texte de la nouvelle se donne à saisir comme totalité, et cette saisie globale en accentue la densité ; ces effets propres à un modèle réduit, loin d'être inférieurs, livrent la pointe extrême du plaisir esthétique.

À la fin de la nouvelle *La Belle Hôtesse*, Martial n'a toujours pas vu la femme, mêlée à toutes sortes d'affaires criminelles, qui porte ce surnom. Il reçoit pour mission d'escorter une berline dont il ne connaît pas l'occupant. À l'étape où il doit être relevé, la portière s'ouvre et une main de femme, gantée de noir, lui tend une petite boîte puis disparaît. Dans la petite boîte, une bague au chaton

19 Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 34-36.

en forme de cœur, que Martial avait vue au doigt d'un bandit éliminé par ses soins, quand il cherchait précisément à rejoindre ladite « Belle hôtesse »²⁰. Cet emboîtement énigmatique qui suscite de multiples hypothèses figure assez bien, en somme, le charme propre aux petites choses pleines de grands mystères : l'effet de vertige est garanti par la *réduction* même du signe qui sollicite l'interprétation. Giono a parfaitement su jouer de ce pouvoir de séduction qui tient à la concentration du récit bref, cette « petite boîte » narrative. Comme quoi l'écriture ignore les lois du sport : en littérature, le coureur de fond peut être *aussi* champion de 100 mètres de haies.

20 Sur cette énigmatique histoire de bague, et plus généralement sur la fonction des objets dans *Les Récits de la demi-brigade*, voir l'article stimulant de Marie-Anne Arnaud-Toulouse, « Des choses et des hommes », *Bull.* 52, p. 22-45.

QUESTIONS DE MÉCANIQUE
(*DRAGOON*)

[...] on doit se figurer l'ensemble du système
comme un mobile se déformant sans cesse autour
de quelques rares points fixes [...].

Claude Simon¹

Le mot *autofiction* est déjà pris, avec la fortune que l'on sait. Dommage : impossible de l'appliquer désormais aux *romans de l'auto* qui envahissent la production littéraire du xx^e siècle, à l'ère où le « miroir qu'on promène le long d'un chemin » doit bon gré mal gré adapter son parcours au nouveau rythme des transports mécaniques en tous genres. Parlons donc plutôt de *motofiction* pour *Dragoon*, ce roman où machines et véhicules jouent un rôle *moteur*. Dans ce texte inachevé, dont Giono a rédigé deux esquisses en 1965 et 1967, le *Dragoon* éponyme désigne en effet une énorme machine à fabriquer routes et autoroutes, un engin monstrueux, rare et cher, qui « donne d'un seul coup un tapis d'asphalte, égalisé et damé, de six mètres de front » (VI, 655). Le roman porte le nom d'un véhicule de chantier : « un *Dragoon*, dit Giono, c'est une marque comme Shell ou Simca, cela sert à faire de l'asphalte d'un seul tenant² ». Or le texte est tombé en panne : deux versions différentes ébauchées, des rédactions intermédiaires, des notes et des projets... Beaucoup de bruits (de moteur) pour rien ?

Si échec il y a, on peut se demander si le choix de ce motif éminemment mobile – une monstrueuse machine qui incarne les artifices et transformations de la modernité – n'en fournit pas une explication. Mais il n'est pas certain pour autant qu'il faille porter un jugement négatif sur ce *roman de la destruction* qui finit par s'autodétruire. L'intérêt de *Dragoon* est dans le chantier en cours, dans la machine en mouvement, dans l'explosion à l'œuvre. Texte non avvenu, toujours à venir – séduisant par son inachèvement même. Entre ses deux derniers romans, *Ennemonde et autres caractères* (publié en 1968, mais écrit pour l'essentiel en 1964) et *L'Iris de Suse* (1970), Giono expérimente avec *Dragoon*

1 Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 186.

2 Interview du *Figaro littéraire*, 9 septembre 1965. Cité par Henri Godard, Notice de *Dragoon*, VI, 1117.

la force motrice *et* explosive d'un roman de la machine qui ne pouvait qu'être pour lui porteur de contradictions, et qui ne pouvait continuer d'*émouvoir* qu'à condition de ne pas se fixer.

LA MÉCANIQUE ET LE ROMANESQUE

410 Le dernier Giono, après le sursaut nostalgique du *Hussard sur le toit* et des *Chroniques romanesques* tournées vers le XIX^e siècle, se serait-il enfin converti, dans les années soixante, aux conquêtes du monde moderne? De fait, américanisé par le double *o*, le Dragoon « full finished SA 60 » (VI, 656) évoque Detroit plutôt que Manosque. Un nom qui équivaut à Shell ou à Simca: on est loin des titres rustiques de *Colline* et de *Regain*... Le personnage qui rêve d'acquérir l'engin, Zacharie Le Duc, entrepreneur de travaux publics qui écrase ses concurrents aussi aisément que les collines, achète « toutes les machines qui viennent d'Amérique: Bulldozers, Wheel-Ditchers, Super Lodmasters 1000, 2000, 3000, Big Craders, Scrapers, Conveyers, Dumpers, tanks à bitume et à fuel, etc. » (VI, 615). Giono n'avait pas habitué son lecteur à un lexique aussi barbare. Il semble prendre un malin plaisir à aborder un territoire qui lui est étranger au plus haut point: « J'ai voulu écrire un roman que je ne savais pas écrire, pour me distraire [...] »³.

« L'auto a tout changé »

Cela ne signifie pas cependant qu'il cesse de dénoncer les méfaits de la société industrielle. Au contraire: la voiture automobile semble exemplaire, dans *Dragoon* encore, d'une civilisation technique qui se développe au détriment du romanesque. L'apparition des véhicules motorisés est le signe d'une rupture historique: il y a deux grandes époques, avant et après l'automobile. L'action de *Dragoon*, qui se déroule sur plusieurs générations, témoigne de cette césure. À l'époque où le père de Zacharie s'est enrichi par l'usure en profitant de l'absence des marquis partis combattre aux côtés des Boers, « [i]l n'y avait pas d'automobile, et pas de cinéma: un cheval, c'était le Pérou! » (VI, 645). « Au début du siècle [...] – se rappelle la narratrice de la seconde version – les petites villes campagnardes [...] étaient cachées dans des vallons et perdues dans des déserts. Il n'y avait pas encore d'automobiles; très peu » (VI, 693). Les progrès techniques modifient habitudes et loisirs: « L'auto a tout changé. Le moteur à explosion a déluré les populations laborieuses; elles vont maintenant à Monte-Carlo » (VI, 741). L'entrée dans l'ère mécanique semble marquer la fin des temps romanesques.

3 Interview dans la revue *Arts*, 8 décembre 1965. Cité par Henri Godard, Notice de *Dragoon*, VI, 1120.

La voiture automobile réduit les distances et fait gagner du temps : pour tel voyage qui se faisait jadis en trois jours, « maintenant, avec l'auto, il faut une heure » (VI, 649). Faux progrès : la banalisation de la vitesse tue la poésie et altère le rapport au monde. Dans les années cinquante, Giono, réservé envers les bolides de Roger Nimier⁴, affirmait sa préférence pour une pratique et pour une poésie de la lenteur. Dans sa préface à *Tristan et Yseut* (1964), il associe le culte moderne de la vitesse à une crise des valeurs affectives et poétiques :

Notre besoin de vitesse ayant détruit notre besoin de sentiments, nous avons d'instinct fait usage des mystifications qui n'en tenaient plus compte. Dans le monde entier les hommes passent beaucoup plus de temps à astiquer la carrosserie des voitures automobiles qu'à caresser les femmes [...]. Il arrive encore souvent qu'on abandonne son enfant, il n'arrive jamais qu'on abandonne sa voiture automobile⁵.

L'automobile est dès lors le symptôme d'une triste victoire des « temps industriels » sur les « temps romanesques »⁶ :

Nous voilà donc devenus habiles à automobiliser, à avionner, à stratosphérer, mais maladroits à aimer [...]. Quoi de plus ridicule pour un Perceval, un Lancelot, un Tristan et même une Yseut que la position de l'automobiliste devant son volant. Le voilà assis dans une boîte. C'est ainsi qu'on expédiait les cabillauds d'Islande ; et c'est dans cette posture de cabillaud exporté ou de hareng dans sa coque qu'il (l'automobiliste) se déplace à la vitesse de son orgueil (qui est parfois très grande, toujours trop grande), de sa haine, de sa cruauté, de sa grossièreté, de son complexe d'Alexandre⁷.

Les enchantements de la machine

À cette conscience du mal s'ajoute cependant, dans la même préface de *Tristan*, le constat de la séduction qu'exerce la « féerie moderne⁸ » des machines et des usines. Une raffinerie de pétrole n'est pas sans poésie ; l'immense usine Shell-Berre, évoquée également dans *Dragoon*, est même un « château-fée » : « À peine désenchanté (ou démystifié), le monde s'enchant[e] ou se remystifi[e] par une

4 Sur ce point, voir Pierre Citron, *Giono (1895-1970), op. cit.*, p. 475 ; et, dans ce volume, le chapitre 14, « Le Hussard et les Hussards : Giono et Nimier », p. 285 sq.

5 Jean Giono, Préface de *Tristan et Yseut*, dans *Cahiers Giono*, n° 4, *De Homère à Machiavel*, Paris, Gallimard, 1986, p. 123-124.

6 Les carnets préparatoires insistent sur cette « [c]onfrontation temps romanesques-temps industriels » (cité par Henri Godard, Notice de *Dragoon*, VI, 1122).

7 Préface de *Tristan et Yseut*, *op. cit.*, p. 124-125.

8 Interview du journal *Le Monde*, 18 février 1968. Cité par Henri Godard, Notice de *Dragoon*, VI, 1130.

autre voie⁹ ». L'automobile elle-même peut donc être poétisée, redécouverte comme étrange et extraordinaire, soit que l'on remonte au temps de ses premières apparitions pour en ressaisir la singularité, soit que l'on recherche en elle des infractions savoureuses et ténébreuses au code dominant. À l'époque où « il n'y avait pas encore beaucoup de ces machines », peut-on lire ainsi dans la deuxième version de *Dragoon*, quand survenait « celle de M^{me} Sybille » – et le nom de la propriétaire dote le véhicule d'une aura poétique –, « c'était un événement » : les rares véhicules motorisés « sonnaient de la trompe sans arrêt, à cœur joie » (VI, 687). Et Murataure, dans *L'Iris de Suse*, « est connu comme le loup blanc par son automobile » (VI, 512), moyen de transport encore peu répandu. Mais c'est surtout quand elles sont reconnues par des âmes fortes comme des instruments de vertige et des machines transgressives que les autos et motos se réinvestissent d'un pouvoir romanesque. La mécanique, pour peu qu'on la détourne de son usage commun, sert la poésie. Prendre un raccourci interdit, couper le moteur au mépris des règles dans une descente dangereuse, refuser d'obéir aux courbes de la chaussée – voilà quelques principes de base d'un code de la route réinventé. Avant et après *Dragoon*, dans *Ennemonde* et dans *L'Iris de Suse*, l'automobile est ainsi convertie en moyen de transport passionnel, qui meut pour émouvoir. L'engin motorisé est un concentré de « sensations fortes » (VI, 287) et un accélérateur de péripéties. La B14 d'*Ennemonde* devient une source de jouissance précisément quand ses passagers se libèrent de la mécanique pour en subvertir le mode d'emploi :

Samuel, qui arrêta son moteur au col et descendait toute la pente en roue libre, tapant comme un sourd sur la pédale de frein avec ses gros souliers dans les virages, s'ébahissait chaque fois du prodigieux élan qu'il prenait dans cette descente [...]. Ennemonde, elle, se laissait emporter. C'était magique (VI, 288).

Et la descente dans l'enchevêtrement des vallons figure alors une transgression plus radicale des interdits en une incestueuse union de la mère et du fils, libérés des censures d'Honoré, le mari puritain d'Ennemonde :

Elle avait quarante et un ans. Elle se jetait dans les vallons du nord, comme on se jette dans le péché ; comme le péché, ils étaient ténébreux, parfumés, et pleins de broussailles [...]. Les cahots ne la précipitaient pas vers des abîmes, mais vers des ciels. Pour la première fois, elle avait affaire à une forte liqueur [...]. De temps en temps, elle regardait son beau Samuel qui conduisait, très détaché des contingences terrestres lui aussi, tenant à peine le volant avec deux doigts.

9 Préface de *Tristan et Yseut*, op. cit., p. 121-122.

Si Honoré avait pu les voir, s'il avait pu surtout s'intéresser encore à eux, il aurait dit que ces deux-là étaient ancrés dans le péché [...] (VI, 288).

L'auto permet ainsi de prendre « du plaisir » (VI, 287) : elle procure les délices d'une *machine infernale*. Dans *L'Iris de Suse*, la même route du « col de la Croix » (VI, 287 et 510) conduit plus sûrement encore aux ténèbres : « Un accident, si l'enfer est un accident » (VI, 510). Le véhicule motorisé vaut par la qualité de l'explosion qu'il assure : « Ils sont arrivés au tournant et, au lieu de tourner, ils sont partis droit en l'air les yeux ouverts » (VI, 512). Murataure et la baronne de Quelte meurent dans un « brasier infernal » (VI, 511), pour ne plus former qu'un seul « morceau de charbon » (VI, 512). L'auto reprend la route d'*Ennemonde*, mais la jouissance transgressive évolue en pulsion de mort, en propulsion suicidaire. L'instrument de vertige devient appareil de *fusion*, à haute température. Or Giono explore précisément cette voie dans *Dragoon*, en imaginant la mort de Stephen et Florence dans un incendie, le frère et la sœur consentant à mettre ainsi un terme à leur passion interdite. C'est *en voiture* que le couple rencontre et accepte la mort :

Quelqu'un [...] a frappé en passant, dit-on, de grands coups du plat de la main à leur carrosserie. On voyait donc bien qu'ils ne bougeaient pas, volontairement [...]. « [...] il n'y a probablement que deux morceaux de charbon à reconnaître. » (Je me disais : peut-être même plus qu'un!) (VI, 679-80).

Comment Giono concilie-t-il donc sa critique de la machine comme symptôme de la pauvreté des âmes modernes et cette exploitation romanesque des ressources poétiques, féériques, voire tragiques des moyens de transport mécaniques ? Il lui arrive de s'excuser de prendre comme « personnages », dans *Dragoon*, des usines (les raffineries de Shell-Berre, le centre nucléaire de Cadarache) et des machines (motos, autos, engins de chantier) : « [...] cela fait partie de l'époque, cela existe, je n'y peux rien¹⁰ » (VI, 1130). Comme si une telle nécessité s'imposait du dehors. En fait, *Ennemonde* et *L'Iris de Suse* montrent que la machine peut être à la fois néfaste *et* séduisante. En associant la mécanique à la tentation du vertige et de la transgression, Giono dépasse l'antinomie qui oppose *a priori* le mal de la modernité à la beauté féérique : moyen de transport rapide sur l'axe Éros-Thanatos, la machine renouvelle le stock des *monstrueux objets*¹¹ vers lesquels se tourne le désir humain en quête de distractions inédites.

¹⁰ Interview du journal *Le Monde*, VI, 1130.

¹¹ Voir *Pour saluer Melville* (III, 5).

C'est en ce sens la logique interne des *Chroniques romanesques* et de leurs « rois » en quête de divertissements insolites qui conduit à se tourner vers les ressources explosives des engins motorisés. Érigées en vecteurs de l'action, les machines sont valorisées par l'attrance diabolique qu'elles suscitent. Ce thème est d'ailleurs aussi ancien, chez Giono, que la vocation littéraire : déjà, dans *La Daimone au side-car*, nouvelle fantastique de 1925¹², apparaissait sur une Harley-Davidson une jeune et belle tentatrice, tel un « démon vêtu de cuir [...] sur le dos métallique du monstre » (I, 781), *diable amoureux* des temps modernes ou « cavalier de l'Apocalypse » (*ibid.*) chevauchant une machine magique et satanique. Cette représentation d'une mécanique simultanément fascinante et maléfique n'eut pas de suites dans la production gionienne de l'entre-deux-guerres, dominée par un imaginaire de la nature panique qui imposait sans doute qu'elle fût refoulée¹³. Mais elle était prémonitoire. Après la préface de *Tristan*, Giono revient dans *Dragoon*, comme l'a signalé Pierre Citron, sur « ce double aspect de la technique [...] porteuse de merveilles d'une flamboyance baroque en même temps qu'elle est l'instrument du mal¹⁴ ». Le nom même de *Dragoon*, qui réfère à la figure du Mal dans l'Apocalypse comme au Serpent crêté des légendes médiévales¹⁵, convient manifestement à cette synthèse moderne du charme et du méfait.

Que le recours au monstrueux réponde au besoin de divertissement, cela n'est pas nouveau. Ce qui change au xx^e siècle, c'est le développement de monstres mécaniques qui enrichissent la gamme des tentations. Zacharie commence par s'acheter une motocyclette, mais ce choix est par lui-même jugé significatif d'un « caractère » sensible à l'attrait du « monstrueux » (VI, 652) – dans l'attente d'autres machines. Car la moto peut être monture mythique, signe de puissance, moyen de circuler dans l'excès. Quand Zacharie, devenu dynaste du bitume, se déplace avec ses fils aux noms d'empereurs, les quatre motos rappellent les

12 Publiée sous le titre *L'Esclave* en 1933. Voir I, 779 sq.

13 Dans *Une aventure ou la Foudre et le Sommet* (1954), encore, le romanesque vient du dehors, sous l'aspect d'une belle femme en calèche, déranger le « mécanisme » du polytechnicien attaché à la technique et à la vitesse, « l'homme le plus dépourvu de romanesque qui soit » (V, 771), et l'initier à la poésie en lui dérobant son automobile. Contrairement à l'enseignement précoce de *La Daimone*, la mécanique s'oppose alors clairement au romanesque, à l'aventure, à la tentation. Sur ce texte, voir Jacques Chabot, « De bien mauvaises rencontres », dans *Dix-Neuf/Vingt. Revue de littérature moderne*, n° 5, mars 1998, p. 125 sq.

14 Pierre Citron, *Giono (1895-1970)*, *op. cit.*, p. 562.

15 Voir la Préface de *Tristan et Yseut*, *op. cit.*, p. 122. On sait par ailleurs que « Dragoon » fut aussi le nom donné par les Alliés à l'opération militaire du débarquement en Provence, en août 1944, événement qui n'a pas été sans conséquences pour Giono puisqu'il a entraîné la libération de la région où il vivait, et du même coup l'épuration et ses excès. « Dragoon », c'est alors l'histoire en marche. Le mot parle à la mémoire de Giono avant de solliciter son imagination.

quatre cavaliers de l'Apocalypse ou les quatre fils Aymon, et bien des *cycles* légendaires du passé – en un dispositif cultivé pour sa forme, indépendamment du but visé :

« Je vais au chantier avec les enfants », dit Zacharie.

Dans ces cas-là, c'était toujours Auguste qui le prenait en croupe. Quand ils furent sur la route, après le chemin de terre d'Espagne, les motos d'Octave et d'Aurélien vinrent encadrer la moto qui portait le père. Réglé comme du papier à musique. Titus était en flèche vingt mètres devant.

[...] la vitesse également était réglée. Zacharie chevauchant au milieu de ses quatre enfants était gonflé d'orgueil. Ils se déplaçaient tous ensemble (VI, 647).

On n'est pas surpris que du « papier » – fût-ce au détour d'un syntagme figé – soit le comparant de cette *figure* qui transforme le transport mécanique en fait de style : la machine en route vers le chantier, selon un cérémonial qui n'obéit qu'à ses propres règles, procure une satisfaction poétique.

Mais le Dragoon annonce bien sûr des promesses supérieures : « Ce sera la seule et unique machine de ce genre en France » (VI, 656). Choisi sur un catalogue de photographies qui « représent[ent] des monstres » (VI, 655), l'engin dépasse en démesure tous ses concurrents. « Plus les machines sont grosses, plus il finit par y avoir de l'extraordinaire » (VI, 657). Voilà de quoi satisfaire l'appétit de puissance des Le Duc. Mafalda, la femme de Zacharie, se méfie du monstre : elle souhaiterait voir ses fils passionnés « par autre chose que de la ferraille » (VI, 658), car le Dragoon, pour elle, « ce n'est qu'une mécanique » (VI, 656) : « [...] on a toujours eu besoin de se distraire, et il n'y a pas toujours eu des machines » (VI, 657). Zacharie, au contraire, se voue à la passion des machines en raison même d'un « tempérament » qui ne peut « se satisfaire qu'avec du monstrueux » (VI, 652). Ce débat en dit long sur celui du romancier, à la fois tenté et rétif, séduit (comme Zacharie) par l'« extraordinaire » de la technique et nostalgique (comme Mafalda) de passions plus *naturelles*. C'est cette tension qui anime le roman. Ne serait-ce pas elle aussi qui le diffère sans cesse au point de le rendre impossible, de même que la venue du Dragoon est toujours différée ?

COMBUSTIONS, EXPLOSIONS

La question centrale de *Dragoon* est en effet bien celle de l'articulation du romanesque et du mécanique. D'une version à l'autre, comme le résume Henri Godard, l'essentiel de l'histoire tourne toujours autour des « deux pôles de l'inceste et de la féerie moderne¹⁶ ». Il s'agit de combiner la poésie d'une passion

¹⁶ Henri Godard, Notice de *Dragoon*, VI, 1129.

*grecque*¹⁷, l'amour interdit de Stephen et Florence, et la modernité de la machine qui s'incarne en Dragoon.

L'amour au temps du bulldozer

416

D'un côté, une passion incestueuse dont l'origine remonte à une commune fascination pour un cadavre en décomposition ; de l'autre, l'appétit de puissance des Le Duc, dont la fortune se convertit en machines. Tout semble séparer les deux foyers diégétiques : le frère et la sœur habitent Longagne, domaine romanesque des « Romanin », ou « Romané » (VI, 612), au nom programmatique ; les machines passionnent les « Le Duc » (ou « Leduc » ; de *duco*, conduire), incarnation vivante des temps post-romanesques. D'un côté la passion de la perte (que livre par antiphrase le nom de « Longagne¹⁸ ») ; de l'autre l'amour de « l'énorme » et du « monstrueux » (VI, 653). Le jeune couple vit dès l'enfance un amour qui l'exclut du monde. Zacharie au contraire, comme son père, épouse le mouvement du siècle. Car l'usurier Magloire Le Duc, qui s'est enrichi aux dépens des propriétaires sensibles à la cause des Boers, était déjà devenu, « dans son amour de la monstruosité, l'instrument de l'époque » (VI, 653) : au temps où disparaissaient les marquis et leurs valeurs, il a choisi le camp des « instruments de cette disparition » (*ibid.*), le camp du profit – à l'opposé d'une générosité chevaleresque déployée en pure perte. Zacharie a hérité de son père « l'argent des Boers » (VI, 655), qu'il peut investir dans l'achat du Dragoon, machine à aplanir les collines et à détruire les paysages, pour satisfaire à sa manière un goût atavique du monstrueux en accord avec le siècle. La machine est la continuation de l'usure par d'autres moyens. Comment imaginer dès lors que l'on puisse concilier les Boers et « l'argent des Boers », l'aventure et l'intérêt, le don et l'avarice – le roman et la machine ?

Après la disparition des marquis, ce sont Stephen et Florence qui, au temps de Zacharie, représentent le sentiment, le roman d'amour porté à son paroxysme. Or les deux histoires, d'inceste et de mécanique, se croisent le jour où Stephen, devenu adulte, vient trouver Zacharie pour lui demander de « faire disparaître Longagne » (VI, 636). Par ce vide, le frère espère adresser un message à sa sœur, qu'il a perdue de vue depuis longtemps, pour la faire revenir. La passion condamnée requiert ainsi la passion destructrice, le monstrueux désir appelle à son secours le désir du monstrueux : « disparaître ? Ça me plaît », dit Zacharie (*ibid.*). À travers la demande de Stephen, c'est le roman qui s'adresse

17 Jean Giono, Carnet de juillet 1963, cité par Henri Godard, VI, 1110.

18 Giono a attiré l'attention sur le premier sens du mot (du provençal *loungagno*), lié à l'idée de lenteur, de retard, qui convient à cette histoire d'un amour différé (VI, 1108).

à la mécanique : si Zacharie doit renoncer au « bulldozer »¹⁹ pour anéantir méthodiquement une vaste construction, la « scie mécanique » ne sera pas inutile (VI, 638). Réduire Longagne en poussière (désir de Stephen et affaire de roman) ou acquérir une machine à asphalter (désir des Le Duc et affaire de mécanique), cela n'est pas sans « rapport », quoi qu'en dise Zacharie (VI, 657). Encore faut-il s'interroger sur le bénéfique que le roman tire de l'opération.

Du bon usage des motos et autos

Car la synthèse ne va pas de soi : si elle s'accomplit, c'est de manière toujours instable, provisoire, mobile. Au premier abord en effet, *Dragoon* semble plutôt indiquer qu'il faut laisser autos et motos au garage pour accéder au romanesque. Dans la première version, Zacharie traverse le plateau sur sa moto quand il tombe en panne d'essence : c'est à la faveur de cette panne, et parce qu'il pousse sa moto à la main (VI, 639), qu'il découvre Stephen, en plein orage, loin de tout lieu habité : « Il alla cacher sa moto sous des buissons et il vint prendre Stephen par la main » (VI, 640). Il faut alors écarter la machine défaillante pour accueillir le romanesque. Quand Zacharie, jeune homme, courtise Mafalda, il doit bien laisser « sa moto en bas dans le fossé de la route » pour s'asseoir à côté d'elle (VI, 616). Et les mêmes Mafalda et Zacharie, empruntant plus tard le chemin de souvenirs, négligent leur voiture qu'on leur reproche d'avoir mal garée (VI, 624). Dans la seconde version, Justin, qui sera le grand-oncle de Stephen et de Florence, connaît le pouvoir de séduction des belles automobiles : « Il fourra M^{me} S. [...] dans sa Daimler et, en réalité, il avait eu des cinquantaines de sacrées Daimler depuis [...] » (VI, 737). Or il délaisse ces apparences, « plant[e] là » femme et voiture, « pour revenir à pied avec Mademoiselle » (VI, 737-738). Abandonner le véhicule, telle est alors la condition d'une relation supérieure : « la Daimler, c'était bon pour les matières purpurines » (VI, 738), c'est-à-dire la passion charnelle, non l'appétit de l'âme. L'automobile ne doit donc pas faire illusion : signe extérieur de richesse, elle risque d'occulter l'être au profit de l'avoir. C'est ainsi que la mort de la baronne de Quelte, dans *L'Iris de Suse*, est finalement négligée parce qu'on ne s'intéresse alors qu'à « l'accessoire », la voiture de Murataure : « [...] mourir en possédant un tel engin avait de quoi émouvoir les trois vallées » (VI, 512). Casagrande a de bonnes raisons d'opposer alors les « sentiments » aux « mécanismes » du vulgaire (VI, 513).

19 Si l'on en croit la première version (VI, 637). Mais Giono, dans ses entretiens, laisse significativement s'imposer plus nettement la mécanique : « La fille disparaît pendant quinze ans. Mais lui continue à l'aimer. Pour la toucher, pour qu'elle se manifeste, il fait démolir pierre par pierre le domaine où ils ont vécu enfants, lentement, avec un bulldozer, pour qu'elle l'entende » (interview du journal *Le Monde*, VI, 1129). Du bon usage du bulldozer dans la communication amoureuse...

La machine, pour devenir matière romanesque, doit donc être non marque de possession mais moyen de rapt et d'envol, de combustion et d'explosion. Dans la seconde version, il faut une « invraisemblable voiture » (VI, 712) pour arracher le couple Beaumont, dont la fille a épousé un héritier de Longagne, à la sécurité de la ville, et l'emporter dans le domaine inquiétant de sa belle-famille. L'automobile est l'agent de la magie : « On roulait depuis l'éternité (en réalité depuis plus d'une heure déjà), très vite, tous feux éteints » (VI, 709). C'est elle qui transporte Hubert et Mathilde d'un monde à l'autre, passant par des « gorges très sinistres » et des « collines enchevêtrées » (VI, 709) pour conduire de l'ordinaire à l'étrange. Elle est l'instrument d'une initiation infernale au « style » monstrueux de Longagne : « Enfin, les phares touchèrent au fond de la nuit une sorte de construction qui semblait épouvantable » (VI, 710). Ainsi se dévoile, au bout du voyage, l'univers romanesque des Romanin : « “C'était un certain style”, nous dit Hubert, en revivant cette nuit. Mais sur le moment il n'était pas du tout sensible à l'humour et il ne souriait même pas jaune » (*ibid.*).

Pétrole et passions

Ce n'est donc plus en coupant le moteur, comme dans *Ennemonde*, que l'on poétise la machine : il faut laisser parler ce langage d'essence et de gaz, de fer et de goudron, qui contient en lui-même de précieux aliments pour le rêve et pour le drame. La mécanique a ses odeurs, qui disent à leur manière des « choses importantes », comme l'odeur de narcisse dans *Noé* (III, 673). Rappelons-nous cet épisode : au moment où le narrateur sent cette « violente odeur », il ne voit aucun magasin de fleuriste ; nulle fleur réelle, mais un camion qui brûle « du mazout puant comme un bûcher d'Indou moderne » (*ibid.*). C'est la machine qui arrache la sensation à toute cause référentielle pour faire de cette odeur, « thème » purement romanesque, l'absente de tous bouquets. D'un thème à l'autre, de l'odeur de narcisse à l'odeur de coquillage, le camion d'ailleurs est « toujours là », « avec son moteur qui march[e] au bûcher d'Indous » (III, 674) : l'odeur de la machine accompagne donc le cheminement du romancier vers le thème matriciel de la démesure passionnelle – le « côté profond de la chose » (III, 676). L'imagination romanesque, loin d'être incompatible avec les odeurs de graisse et de pétrole, peut fort bien s'y complaire. C'est ce que confirme cet intérêt, dans *Dragoon*, pour une machine elle-même démesurée : dans « les entrailles du Dragoon qui sentent l'huile brûlée, le mazout, les gaz²⁰ », n'y aurait-il pas comme des odeurs de sacrifice, des réservoirs remplis pour satisfaire une imagination des profondeurs ?

²⁰ Carnet de janvier 1967, cité par Henri Godard, Notice de *Dragoon*, VI, 1128.

Entre Stephen et Florence, il est bien question « d'un de ces sentiments épais et mordorés comme du goudron », suggérés dans *Noé* par l'odeur des coquillages, « qui changent brusquement les êtres vivants en flambeaux » (III, 674) : la civilisation technique offre à de telles passions des combustibles à leur mesure. Il n'est pas étonnant que Stephen soit ainsi devenu « ingénieur des pétroles » (VI, 635), spécialiste ès combustions. Il était familier, enfant, des orages nocturnes : dans le désert des amandiers, « la foudre [...] s'allume et s'éteint lentement, comme une lampe à pétrole » (VI, 639). Son métier lui procure en somme un bon moyen de domestiquer et de perpétuer la foudre. Selon d'autres versions, c'est Florence qui serait devenue ingénieur-chimiste dans une « raffinerie de pétrole²¹ », usine fascinante assimilée à un « personnage » lyrique et pathétique, de l'aveu de Giono, en raison de « ces boyaux blancs, dorés, ces flammes, ces gens casqués, et ce silence, surtout ce silence²² ». L'usine Shell-Berre est un « château d'Otrante²³ », lieu de terreurs et de merveilles : la technique et la mécanique déploient toute la magie du feu.

Ainsi la chimie moderne prolonge, exacerbe la chimie des passions : c'est de ce côté que le destin de Stephen et Florence trouve logiquement son compte. Car c'est par les effets du pétrole, et non simplement à l'occasion d'un incendie naturel, que le couple incestueux choisit finalement de mourir. La seconde version s'ouvre sur cette image : « Déjà, dans cette file d'autos empêtrées les unes dans les autres le long de cette petite route de terre, les réservoirs explosaient et les voitures s'embrasaient comme des torches » (VI, 679). Il faut cette belle file serpentine en flammes – ce *dragon* de feu – pour porter à son paroxysme la puissance explosive de la passion : la machine fournit un instrument de choix à la force consumante du désir. Mais convertie en serpent qui se mord la queue, et qui meurt de cela même qui devrait la mouvoir – le pétrole des moteurs à explosion –, la mécanique ne rend éclatante la tragédie romanesque qu'au prix de son sacrifice, en s'anéantissant. Simultanément, elle menace le devenir du roman par la violence même de l'événement : que reste-t-il à raconter, quand le récit s'embrase ainsi dans l'intensité de l'extraordinaire ? La seconde version de *Dragoon* dilapide prématurément son potentiel énergétique. Explosive sans doute, la rencontre du mécanique et du romanesque – mais au risque de voir disparaître l'un et l'autre dans une fusion destructrice... Résultat : zéro, double zéro.

²¹ Interview du journal *Le Monde*, VI, 1129.

²² VI, 1129-1130.

²³ Carnet de juillet 1963, VI, 1121.

Or l'anéantissement n'a rien ici d'accidentel. Tel est bien le point où se rejoignent Stephen et Zacharie : dans une même hantise, un même attrait du zéro. Stephen rêve de faire signifier le vide d'un domaine dont toute trace aura été gommée. Zacharie utilise les machines comme instruments de disparition, pour « démolir[r] » (VI, 645) obstacles et reliefs comme son père s'employait à abolir la noblesse caduque des marquis. S'il ne voyait pas d'abord le « rapport entre cette machine qu'on achète et cette maison qu'on démolit » (VI, 657), l'arrivée de la machine, si large qu'il faut parfois « démolir[r] une maison » sur son passage²⁴, se charge de rappeler ce commun dénominateur : l'appel du vide, la production du sens par l'anéantissement des choses.

« Double zéro »

420 Certes, le constat du zéro peut résulter d'une frustration, d'une déception. Avant la proposition de Stephen, et avant la commande du Dragoon, Zacharie se lasse des machines : « Il me semble que jusqu'à présent je n'ai fait que trotter en rond. Toutes ces machines, toutes ces entreprises, c'est zéro » (VI, 634-35). Mais lui qui cherche comme Stephen « un truc pour vivre sur terre » (VI, 637) et qui est séduit par ce projet d'effacement systématique d'un lieu réduit en poussière, comment pourrait-il ne pas trouver dans le zéro même une affaire d'art, de travail et de passion ? L'acquisition du Dragoon, aussi utilitaire qu'elle soit initialement, s'impose surtout comme une « idée » (*ibid.*) qui réjouit par son caractère d'exception, comme un signe gratuit, vide de toute finalité économique. D'après les projets de Giono, il importe que Zacharie, victime d'un infarctus avant l'arrivée de l'engin rêvé, « voie la machine avant de mourir²⁵ » : le spectacle compte en définitive plus que l'usage. Et le « personnage[s] machine » approche très lentement, emprunte des « petits chemins » en direction du domaine « perdu dans la lande²⁶ », à mille lieues des autoroutes à construire. Il « tourne de loin autour de la ferme²⁷ », sans autre but que de divertir par ses détours et de satisfaire un désir du monstrueux qui transcende alors toute ambition d'avare. Par son extrême lenteur et sa gratuité, la mécanique est détournée de sa fonctionnalité et ne « démolit²⁸ » plus que pour le plaisir – pour rien. Entre le « zéro » passionnel de Longagne, l'auto-négation du couple incestueux, et le « zéro » mécanique des Zacharie, qui fait profession de détruire au point d'abolir la machine même dans son essence

²⁴ Interview du journal *Le Monde*, VI, 1131.

²⁵ *Ibid.*, VI, 1130.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, VI, 1131.

²⁸ *Ibid.*

instrumentale, le roman est structuré comme l'échangeur d'autoroute auquel travaillent les chantiers Le Duc, en « boucle double zéro » (VI, 616).

Mais nul signe n'est plus fécond, plus riche de possibles que ce zéro, qui se donne à lire jusque dans le double *o* de *Dragoon*. Giono le confirmera dans le « Prière d'insérer » de l'édition originale de *L'Iris de Suse*, roman qui aurait pu s'intituler, écrit-il, *L'Invention du zéro*, en hommage à ce symbole qui « remplace dans la numération finie les ordres d'unités absentes et multiplie ainsi à l'infini toutes les mathématiques » (VI, 1053). *Dragoon* explore ces chemins du zéro qui ouvrent sur l'infini – et sur l'inachevé : le texte nous rappelle les vertus arithmétiques, et financières, des « zéros à la droite du chiffre » (VI, 651). Stephen et Florence ne sont-ils pas allés « très loin », guidés par leur père, dans l'apprentissage des mathématiques ? Ils trouvent dans cette « science des nombres », qui abolit la frontière entre l'abstrait et le concret, la « justification d'un romantisme » (VI, 644). Faire « vivre des abstractions » (*ibid.*), voilà une « logique » de mathématicien... et de poète, quand il s'agit de faire naître les signes sur les ruines du référent. Zacharie, professionnel de la destruction et dynaste des machines, doit servir en artiste les desseins de Stephen pour atteindre dans l'anéantissement de Longagne l'absolu, la perfection, la pureté : « Tout ça, raclé jusqu'à l'os, voilà ce qu'il veut » (VI, 637). On retrouvera dans *L'Iris de Suse* une fascination du zéro convertie pour de bon en passion des squelettes et des os les plus minuscules, mais dans un roman achevé, et qui n'accorde plus aucun rôle aux entreprises des Ponts et Chaussées... Dans *Dragoon*, les inventeurs du zéro et amateurs d'abîmes sont des techniciens du monde moderne, et c'est le roman lui-même qui ne s'en remet pas.

Des chiffres et des lettres

Le mouvement qui porte *Dragoon*, et dans des directions multiples, s'explique en effet par le pôle d'attraction de ce zéro autour duquel tournent les intrigues sans pouvoir se fixer. Si le signifié suprême (l'appel de Stephen à Florence) se passe de mots et de traces, à quoi bon les noms, les paroles, les récits, toujours inadéquats ? Le travail d'anéantissement auquel collaborent les machines est aussi ce qui menace les personnages d'aphasie, et le texte de silence. Le nom même de Zacharie, « Z. » (comme zéro) dans les carnets, est dans la Bible celui du père de Jean-Baptiste, privé de voix devant une manifestation du sacré qui lui échappe. Dans la seconde version, Zacharie est interloqué (littéralement : interdit de locution) par la communication muette des deux enfants qui se retrouvent : « [...] Ils n'ont pas prononcé un seul mot. [...] pas un mot, même à moi, étranger, comme si tout était clair comme de l'eau de roche, alors que tout était noir comme un diable ! » Et il les avait vus disparaître, enlacés [...] » (VI, 665). Zacharie alors a le sentiment de « compter pour du beurre » (VI, 641),

pour rien : il en oublie « l'argent des Boers ». L'intérêt de l'interrogatoire du grand-père brigand, Ebeneze Le Duc, qui comme Schéhérazade « parle pour sauver [s]a peau » (VI, 628) – « [...] ma vie contre des mots. Voilà des mots » (VI, 660) –, est d'inscrire dans le roman lui-même le problème des conditions et des limites de toute narration : « “[...] Je ne veux pas de romance. [...] je veux des noms. – Vous en aurez. Mais les noms ne sont pas tout. Il y a les circonstances [...]” » (VI, 628). Or il est fréquent que les signes tournent à vide, condamnés à se couper de toute référence : à quoi sert, par exemple, le travail du comptable de l'entreprise, pour Zacharie dont la fortune peut se dispenser des revenus professionnels ? « Si on avait dit à M. Paul que ces registres ne signifiaient rien, il aurait été très fâché » (VI, 648)... Des chiffres et des lettres pour rien : encore zéro.

422

Rarement Giono aura posé avec autant d'insistance, dans la diégèse, la question même de la production sémantique. Il ne peut pour cette raison *arrêter* sa fiction, s'en tenir à des noms, à un titre. La seconde version modifie la dénomination des protagonistes : Zacharie devient Simon, Mafalda Hélène²⁹. « Stephen » même ne serait pas le « vrai nom » du personnage, qui ne peut être nommé (VI, 661). Giono est tenté de revenir sur les noms « ridicules » de Stephen et Florence, qui « auraient bien dû s'appeler Jean et Marie comme tout le monde³⁰ ». Les carnets multiplient les titres de rechange susceptibles de relancer le roman « en panne³¹ », autour du motif de la destruction : « Les Roses de Jéricho » (qui évoquent des roses des sables, mais également, bien sûr, la ville détruite de l'Ancien Testament), « Les Jasmins de sel » (« semer du sel », ce serait la garantie d'un effacement total [VI, 661-662]), « Le Bureau de Silance » (d'après le nom d'une ferme bien réelle, qui a souvent inspiré Giono et qui aurait pu se substituer à Longagne). Noms et titres « flottants³² » d'un roman perpétuellement « en chantier », « mobilité des titres » qui est la conséquence de la difficulté de nommer, de raconter, de romancer : cet enjeu métalinguistique est encore affaire de mécanique – mais la machine, alors, c'est le roman.

MORT D'UNE CHRONIQUE ANNONCÉE

Quel est en effet l'innommable dans *Dragoon* ? Et quel rapport entretient-il avec la mécanique ? Le non-dit peut sans doute être associé au *tabou* même de l'inceste, dont l'interdit est incarné dans le roman par M^{lle} Alphonsine *Babou* (VI, 642). Comme l'a montré Henri Godard, le croisement sulfureux de

²⁹ Voir Henri Godard, Notice de *Dragoon*, VI, 1127.

³⁰ Cité par Henri Godard, VI, 1128.

³¹ *Ibid.*, VI, 1133.

³² *Ibid.*, VI, 1135. Même référence pour les deux autres expressions citées.

la relation de fraternité et de l'attraction des sexes pouvait légitimement constituer un obstacle à l'achèvement et à l'homogénéisation du roman : « Pour finir, le roman restera inachevé sans avoir abordé autre chose que l'avant et l'après de cet amour interdit³³. » Mais *Dragoon* viole d'autres tabous liés à l'autre pôle du roman, le pôle de la féerie moderne, de la technique et de la machine, qui n'est pas si éloigné, on l'a vu, de la sphère des passions destructrices. Le couple de Stephen et de Florence, en définitive, acquiert plus de consistance et de présence, dans les versions rédigées, que la machine même, le *Dragoon* qui pourtant donne son titre au roman, ce nouveau Godot qui n'en finit pas de se faire attendre, éternel absent, monstre qui ne parvient décidément pas à entrer dans le champ de la fiction. Car développer les richesses poétiques de cette modernité, c'était enfreindre la loi tacite d'une œuvre qui a bâti sa cohérence sur le rejet de la civilisation technique et qu'accompagne encore dans les années soixante une célébration explicite des valeurs pré-industrielles³⁴ – de la même façon qu'il était impossible d'avouer à la fin des années trente dans *Deux cavaliers de l'orage*, roman resté alors inachevé, la tentation naturelle d'une violence que dénonçait par ailleurs le discours du pacifiste engagé.

Mécanique du roman

Encore la machine, dans *Dragoon*, est-elle plus qu'un thème prohibé : elle représente le fonctionnement même d'un roman qui met à nu les rouages et ressorts de l'écriture, qui exhibe la mécanique des mots et des signes. L'innommable, c'est alors, avant l'inceste, le lieu effacé pour être reconstruit par une technologie moderne aussi fascinante, dans ses pouvoirs destructeurs, que l'imagination poétique en action. Le centre nucléaire de Cadarache, pour qui connaissait les lieux autrefois, « n'a pas de nom » (VI, 622). Est-ce si horrible ? Il « se développe et roue comme un paon » (VI, 623), et contient un réacteur qui s'appelle « Pégase », selon une brochure de présentation que Giono a lue avec intérêt³⁵. À travers ces noms et métaphores qui pallient l'indicible, la modernité la plus agressive rejoint les figures primordiales de l'imaginaire gionien, le paon, Pégase – emblèmes d'une beauté totalisante et d'une imagination dynamique : le poète reconnaît ce qui le lie aux machines dans la beauté de l'artifice.

33 Henri Godard, « À propos de deux récits inachevés : réflexions sur la relation de fraternité dans l'œuvre de Giono », dans *Giono aujourd'hui, op. cit.*, p. 106. Jean Bellemin-Noël a de son côté cherché à éclairer les rapports entre le (ou la) *Dragoon* et l'histoire d'inceste dans une perspective psychanalytique (« Les deux yeux du dragon », dans *Giono romancier*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1999, vol. I, p. 73 sq.).

34 Notamment dans les chroniques de presse : voir le chapitre 16, « Chroniques anachroniques : Giono chroniqueur de presse », p. 313 sq.

35 Voir Henri Godard, Notice de *Dragoon*, VI, 1127.

Le romanesque est bien au cœur de la mécanique, parce que la mécanique métaphorise la dimension technique du travail romanesque, si souvent masquée par la mythologie d'une inspiration *naturelle*.

C'est cette analogie que confirme le Dragoon, machine qui nivelle et détruit pour *faire trace*, donner sens au paysage, informer une réalité brute : la fonction de l'asphalteuse est de dessiner des lignes noires pour relier et communiquer, de substituer au monde du donné les courbes codifiées d'un parcours orienté. Est-ce si éloigné de la tâche de l'écrivain ? Cette parenté semble validée par le lieu de provenance du Dragoon, Turin (VI, 656), lieu *originel* par excellence pour Giono : la machine refait le même chemin qu'Angelo. Loin de s'opposer au romanesque, elle en propose une figure nouvelle ; loin de représenter pour Giono un monde radicalement étranger, elle touche au plus profond : l'énergie motrice de l'écriture et de l'imagination. Est-ce la raison pour laquelle *Dragoon* intègre presque toutes les lettres de *Giono* ? Le double zéro se trouve en effet contenu dans le nom de l'auteur avant de figurer dans le nom de la machine : ce redoublement que l'on prenait pour un américanisme pourrait bien provenir, comme la machine elle-même, du Piémont originel.

424

C'est bien le roman qui se dévoile comme machine quand il demeure perpétuellement « en progrès³⁶ », retravaillé par son auteur qui en expose longuement, dans ses carnets et ses entretiens, les techniques et les procédures, les matériaux et les combustibles. En dévoilant au grand jour les artifices de l'écriture en cours, en multipliant dans les versions rédigées les allusions spéculaires à la mécanique narrative, l'auteur maintient *Dragoon* dans l'atelier du roman. Ne parle-t-il pas de son récit comme d'un moteur expérimental ? « Alors je l'ai tout démonté, je l'ai remonté ailleurs avec un autre style. Alors, maintenant, ça marche³⁷... » Et de même que les machines de Zacharie rectifient le tracé des routes (VI, 614) et détruisent les obstacles du passé, le travail d'écriture procède par effacement des traces antérieures³⁸, n'hésitant pas à faire « table rase³⁹ » des essais précédents pour repartir « à zéro⁴⁰ ». La machine romanesque ne pouvait trouver une forme définitive au-delà des *pièces détachées* rendues aussi visibles : à force d'autoréférence (aux deux sens du préfixe), le châssis nu de l'écriture perd tout pouvoir d'illusion.

36 Cité par Henri Godard, *ibid.*, VI, 1125.

37 *ibid.*, VI, 1124.

38 « Quand j'ai commencé à écrire le roman, j'ai effacé tout ce qui a été écrit ; et rien de ce que j'ai écrit dans les carnets ne sera écrit dans le roman » (VI, 1126).

39 Henri Godard, Notice de *Dragoon*, VI, 1125.

40 VI, 1127.

Dans *Noé*, la mise en scène de l'imagination romanesque au travail ne mettait pas à ce point en péril l'achèvement du roman. Car la dynamique des sensations et des images y était encore représentée comme la source vive de l'écriture, sans rapport avec les artifices de la modernité. Une relation s'esquissait cependant entre mécanique et poésie. Parmi les passagers du tramway 54 se trouve un homme au « front taché de cambouis », un « mécanicien » (III, 794) ; la machine est son rêve et sa vie : « Il est de l'âge d'or de la motocyclette, quand elle était hippogriffe et tapis volant. À travers tout [...], il a conservé son tapis volant, son Pégase, ses grandes ailes pétaradantes. » Son visage triste lui donne un « air "Albatros sur le pont du navire" ». C'est ce poète-mécanicien qui, plus loin, prend son envol au volant d'un « étrange véhicule fait d'un châssis nu de grosse Daimler sur lequel on a carrossé, en vitesse, un siège en planches de caisse à savon » (III, 819) :

L'albatros s'installe sur le siège. [...] en même temps qu'il faisait signe, la pétarade de l'échappement libre a éclaté et la voiture s'est élancée vers le ciel où naviguent les escadres. Il a gardé la mécanique en main comme on tient la bride courte à un pur-sang arabe jusqu'en haut de la rue d'où il a basculé dans des au-delà [...] (III, 819).

Roulant « comme un fou » (III, 820), au mépris des codes, avec un « faux » numéro d'immatriculation, le conducteur a le privilège de voir danser le monde, accédant à une poésie supérieure que lui envie le narrateur : « Je n'ai pas comme l'albatros, au volant de son châssis Daimler, la joie de pouvoir regarder en face la danse du pays vers lequel je vais » (III, 821). Avant *Dragoon*, c'est déjà, dans de telles pages, quand le roman met à nu son propre moteur et se libère des codes que peut être réhabilitée, contre les idées reçues, la poésie de la machine : la mécanique se prête à un usage transgressif et poétique quand elle renvoie le roman à son propre usage des codes et des signes.

Mais *Dragoon* va plus loin que *Noé* dans la mécanisation du romanesque et dans la poétisation de la machine, rendant impossible cet aboutissement formel qui supposait encore, dans les premières *Chroniques*, le mythe d'une imagination *naturelle*. *Dragoon*, abondamment commenté à l'état de projet, axé moins sur la prolifération des images que sur l'accord impossible des mots et des choses, va jusqu'au bout de la dénudation du travail romanesque comme mécanique créatrice en figurant par le travail destructeur des machines l'abolition des choses par les signes.

Cette logique est parfaitement illustrée par la place qu'occupe le monstrueux Drogon dans la lignée d'autres monstres, fort éloignés de la mécanique ceux-là, mais également révélateurs des ambitions de l'artiste. *Drogon* modernise et mécanise en effet la monstruosité des passions et la matrice du romanesque qui s'incarnaient auparavant, dans l'œuvre de Giono, en des figures animales et marines – naturelles, ou presque. Dans *Noé*, c'est un mollusque « à sang chaud » (III, 681) qui représente la démesure absolue, le comble de la monstruosité. Comparé à un « serpent tentateur » qui suscite l'attraction de la perte (*ibid.*), il est appelé par le « thème lancinant des coquillages » qui parle du *fond des choses* (III, 676) : « [...] je pensais à un mollusque de dimension ordinaire [...] mais chaud » (III, 681). Dans les projets de *Drogon*, le mollusque devient nom de marque : *Shell*, la coquille par excellence, qui représente la chaleur du combustible, le feu du pétrole domestiqué par la technique. L'usine Shell où Florence est ingénieur en pétrole, c'est « [l]a flamme rouge », « [l]e sang pur du soleil⁴¹ ». Usine flamboyante, célébrée par Giono dans la préface de *Tristan et Yseut* : « De hautes torchères lancent des flammes du rose le plus baroque, du vert le plus absurde, du sang-dragon le plus mirobolant [...] ⁴². » Nul mollusque n'aura eu, assurément, le sang aussi chaud. L'univers mécanique de *Drogon* actualise l'image centrale de *Noé*, mais en revêtant « le côté gouffre, glu, glouton [...] de la chose » des signes les plus apparents de la modernité. Dans ce nom de marque qui aurait pu aussi fournir un titre, Shell, le mollusque imaginaire de *Noé* rejoint résolument les artifices de la civilisation.

Or cette démesure « installée dans l'ordinaire, le portatif et le quotidien » (III, 681) du mollusque à sang chaud était elle-même l'avatar, en réduction, du calmar géant de *Fragments d'un paradis*, cet autre mollusque tentateur qui émerge du gouffre, animal aux tentacules serpentine, figure synchrétique du désir dans son inquiétante étrangeté. Dans ce récit dicté, et non écrit de la main de Giono, l'animal fantastique était l'expression paroxystique d'un monde naturel en accord avec le mythe d'une fécondité de la parole pure, libérée des médiations de l'encre et l'écriture⁴³. Le Drogon énorme, ce « beau morceau » (VI, 657) dont les dimensions extraordinaires sont indiquées avec autant de précision que celles du calmar, est comme lui unique et fascinant, synthèse du masculin et du féminin (VI, 656), monstrueux remède à l'ennui : il fournit une version mécanisée du monstre totalisant issu des profondeurs. Mais alors que ce dernier substituait une matière gluante et blanchâtre à l'encre attendue, menant à son

41 Carnet de janvier 1967, cité par Henri Godard, Notice de *Drogon*, VI, 1132.

42 Préface de *Tristan et Yseut*, *op. cit.*, p. 122.

43 Voir sur ce thème le chapitre 4, « Monstres marins », p. 77 sq.

terme logique cette utopie d'une *parole* naturelle qui hante l'œuvre d'avant-guerre, le *Dragoon*, monstre technique, anti-naturel par essence, émet bel et bien une matière noire qui laisse des traces tangibles. Ce monstre qui imprime dans l'espace des lignes et des signes, telle une gigantesque *machine à écrire*, efface définitivement les illusions idéalistes d'un langage ajusté au « chant du monde ». Il exhibe l'artifice de l'encre que dissimulait *Fragments d'un paradis* : à travers l'engin de chantier se dévoile le chantier de l'écriture. Giono avait-il encore des raisons de rejeter les artifices de la modernité, dès lors que le roman lui-même était reconnu comme artifice ?

Pour revenir une dernière fois au roman avec *L'Iris de Suse*, Giono fera du zéro un personnage, l'Absente, et du héros quelqu'un qui refuse de « [s]e laisser mécaniser » (VI, 484). *Dragoon*, au contraire, reste une machine romanesque qui laisse voir ses engrenages et son fonctionnement, qui se meut, et qui se meurt, d'avoir mécanisé le romanesque même. D'une version à l'autre, on aura ainsi pu surprendre Giono les mains plongées dans le cambouis des mots, partageant au fond, dans l'inachèvement logique de cette *motofiction*, la satisfaction qu'exprimait chez Gide le romancier romancé des *Faux Monnayeurs* : « [...] si je ne parviens pas à l'écrire, ce livre, c'est que l'histoire du livre m'aura plus intéressé que le livre lui-même ; qu'elle aura pris sa place ; et ce sera tant mieux⁴⁴. »

44 André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, dans *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 1083.

« VOILÀ LA FIN »
(*LE MOULIN DE POLOGNE*)

[...] chacun se crée ou se propose le mot de la fin. Il ne suffit pas de vivre, il faut une destinée, et sans attendre la mort.

Albert Camus¹

« Je me dis : “Voilà la fin. Tu étais destiné à voir la fin des Coste : la voilà” » (V, 750). C’est le narrateur qui s’exprime ainsi, au début du bref chapitre qui clôt *Le Moulin de Pologne*. On se rappelle la situation : ce petit bossu qui nous a raconté l’histoire des Coste, et qui a suivi de près les efforts de M. Joseph pour préserver Julie de M. de l’attraction des ténèbres, s’est retiré dans la « charmante petite ville » de X. (V, 749). Plusieurs années ont passé depuis qu’il a quitté le Moulin de Pologne, où Léonce a succédé à son père et où la vie semble avoir repris un cours normal. Or il reçoit la visite de Julie, vêtue de ses « oripeaux criards » d’antan, les lèvres badigeonnées « d’un rouge violent » (V, 750). C’est alors qu’il croit pouvoir annoncer « la fin des Coste », c’est-à-dire *la fin* par excellence – la fin du récit dont l’unité et la finalité tiennent à cette unité de contenu : l’histoire de la famille Coste. « Voilà la fin » : le propos du narrateur rend parfaitement explicite le dénouement : la fin de l’histoire coïncide avec la fin de la narration. S’il n’y a « plus de destin des Coste », comme le pressent un peu plus loin le narrateur (V, 752), il n’y a plus rien à raconter : c’est la fin du récit (du narrateur) ; c’est la fin du roman (de Giono).

Belle conclusion, somme toute, pour un texte qui fait plus d’une fois écho au modèle de la tragédie² : le rideau va tomber, c’est la chute finale. L’auteur le souligne : *ici finit le Moulin de Pologne* (et le domaine, et le roman). Mais on se rappelle avoir déjà lu une clause analogue : à la fin de *Noé* – qui exhibe son point final avec d’autant plus d’aplomb que ne survient alors aucune terminaison logique : « [...] ici finit *Noé*. Commencent *Les Noces* » (III, 862). Et si le mot « fin », dans *Le Moulin de Pologne*, n’était pas, lui aussi, éminemment

1 Albert Camus, *L’Homme révolté* [1951], Paris, Gallimard, coll. « idées », 1969, p. 313-314.

2 Cet aspect du roman a été bien mis en évidence par Bernard Pico dans son étude : « La tragédie dans *Le Moulin de Pologne* », *Bull.14*, 1980, p. 65 sq.

problématique? Et si la conclusion promise n'était pas un leurre – signalant à l'attention du lecteur non l'approche d'une résolution conclusive, mais la *mise en question de la fin*?

L'introuvable dénouement

430

De fait, le narrateur se trompe: la fin qu'il prévoit n'est pas la bonne. Il croit que Julie délire parce qu'elle va mourir; il croit qu'il va assister à cette mort: « C'était pour elle une fin comme à certains moments on n'aurait pas osé en rêver » (V, 750). La mort de Julie marquerait l'achèvement logique du destin: « [...] elle allait mourir et, somme toute, de cette belle mort tant désirée par toute cette famille d'Amalécites » (V, 752). Mais le témoignage du maître de poste infirme les prévisions du narrateur et confirme le récit de Julie: Léonce est parti avec une femme qui a « mauvais genre », « une gourgandine sûrement » (V, 753). Julie et Louise – la femme de Léonce paralysée – vont-elles se suicider, comme l'a annoncé Julie (V, 752)? Peut-être: le narrateur n'en dira rien. Le départ de Léonce met-il un terme au destin des Coste? Peut-être: rien ne vient le confirmer.

La seule *fin* effective, à la dernière page du roman, c'est celle, toute provisoire, des maux qui affectent le narrateur: « J'eus, naturellement, une crise de rhumatismes qui me tint au lit pendant plus de trois semaines. Quand elle fut finie – porte fermée – je me remis à mes fleurs » (V, 754). Voilà, finalement, la fin: la fin d'une crise de rhumatismes... Fin déceptive donc: le narrateur n'a pas assisté à la belle fin qu'il attendait. Et fin elliptique: le romancier évite ainsi de révéler le sort final de Julie, de Louise, de Léonce. Ce dernier voulait partir « pour toujours », dit Julie. À quoi le narrateur réplique, « bêtement »: « “Pour où, dites-vous?” » (V, 751). La conclusion du roman est à l'image de ce dialogue de sourds: puisque le *mot de la fin* (la crise de rhumatismes) est à mille lieues du *fin mot de l'histoire* annoncé (la mort de Julie, comme clôture du destin des Coste), le roman s'achève, ou ne s'achève pas, dans le brouillard de l'indécidable.

Il y a donc tout lieu de penser que cette crise de rhumatismes, à sa modeste mesure, renvoie à une crise du roman – en tant que récit achevé, intrigue qui dénoue clairement pour finir ce qu'elle avait noué. Aussi peut-on reconsidérer ici, à propos du *Moulin de Pologne*, le problème de la fin de roman chez Giono, déjà largement exploré jadis par Jacques Chabot³. Cette analyse, consacrée à l'ensemble de l'œuvre romanesque de Giono, ne traitait que succinctement du *Moulin de Pologne*. C'est pourquoi il est possible de rouvrir et d'enrichir

3 Jacques Chabot, « Finir et ne pas finir », dans *Giono romancier*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1999, t. I, p. 131 sq. Cette étude suggérait déjà un rapport, dans son mot de la fin, entre la crise de rhumatismes du narrateur et la crise de la narration (p. 143)...

le dossier – sûrement pas de le clore – concernant ce roman. L'évolution d'ensemble de l'œuvre est indiscutable, et Jacques Chabot l'a bien montré : Giono, loin d'être un conteur naïf, anachronique, est au lendemain de la guerre un romancier conscient de la « crise de notre civilisation et de notre culture », un « romancier de la Crise du roman consécutive à celle de la civilisation⁴ ». Et puisque la crise du roman se manifeste tout particulièrement, comme l'a dit Paul Ricœur à la suite de Frank Kermode⁵, par une crise de la terminaison romanesque, chez Giono « l'art de finir », dans les *Chroniques* surtout, ne va plus de soi. Or *Le Moulin de Pologne*, parce que la parole narrative y est déléguée à un personnage lui-même fasciné par le mode d'achèvement propre à une histoire qui met en jeu le destin, expose au grand jour ce problème de la fin et des fins du récit romanesque. De sorte qu'il ne saurait connaître une conclusion claire et distincte.

Sur cette fin du *Moulin de Pologne*, rappelons le commentaire de Jacques Chabot :

Quand les derniers feux sont éteints, que l'explosion de l'Apocalypse a eu lieu, que « ces événements semblables à un cauchemar » (V, 753) ont eu lieu, que la tragédie est parvenue à son terme et que tout est fini, dans l'histoire, le narrateur du *Moulin de Pologne* « d'instinct » – et tout laisse supposer qu'il s'agit de l'instinct de conservation qui permet de survivre aux apocalypses – « [s'endort] comme un plomb »⁶.

Certes, le narrateur réagit par le sommeil à l'angoisse de l'interminable. Lui, tout au moins, souhaite conclure. Mais rien ne nous dit que l'explosion de l'Apocalypse ait eu lieu, que la tragédie soit parvenue à son terme, que tout soit *fini*. Cela, c'était l'attente et l'espoir du narrateur, son fantasme d'une histoire close. Ce que le romancier, lui, nous dit et nous montre, c'est la contradiction entre cette hâte d'en finir et l'impossibilité de conclure. Et *Le Moulin de Pologne*, à cet égard, fait apparaître de façon exemplaire la difficulté, voire l'impossibilité de trouver le dernier mot.

4 *Ibid.*, p. 140.

5 Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. II, *La Configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1984, p. 35 sq. Dans ces pages, l'auteur relie sa réflexion sur la « fin de l'art de raconter » à une réflexion sur la conclusion du récit : « Les paradigmes de composition étant en même temps, dans la tradition occidentale, des paradigmes de terminaison, on peut s'attendre que l'épuisement éventuel des paradigmes se lise sur la difficulté à conclure l'œuvre. [...] Il est [...] légitime de prendre pour symptôme de la fin de la tradition de mise en intrigue l'abandon du critère de complétude, et donc le propos délibéré de ne pas terminer l'œuvre » (p. 35-36).

6 Jacques Chabot, « Finir et ne pas finir », art. cit, p. 143.

On se souvient que Giono, s'il avait rapidement engagé la rédaction du roman, initialement « sans titre », en 1949⁷, a longtemps hésité sur la manière de l'achever – ce à quoi il ne parvient, laborieusement, qu'en 1952. L'édition de la Pléiade nous livre l'imposant dossier des variantes, qui atteste les efforts déployés et les obstacles rencontrés dans la recherche d'une fin. Le chapitre terminal a donné lieu à six versions rédigées, avant que Giono n'opte pour le chapitre définitif de la version publiée, le plus court et le plus elliptique. Pourquoi tant de peines et de réécritures, pour finalement aboutir à cet épilogue ouvert, ambigu, comme inachevé – alors que la rédaction avait débuté sur un rythme aussi alerte que celle d'*Un roi sans divertissement*?

432

Telle est la question que je voudrais développer dans ce chapitre, en commençant par lire cette *fin définitive* comme une fin logique, une clause qui s'accorde bien, par son ellipse même, à la cohérence fictionnelle et narrative de ce roman. Mais aux problèmes que pose *la fin du roman* répond l'importance accordée à la *manière de finir* (une vie, un drame, un récit...) tout au long du roman : il faudra donc s'intéresser à cette question de *la fin dans le roman*, avant de revenir dans un troisième temps aux rapports entre *la fin et le genre romanesque*. Car *Le Moulin de Pologne* présente l'intérêt d'attirer l'attention, au cœur même de sa diégèse, sur le fonctionnement du romanesque, sur les fins du récit et sur la vie comme destin, c'est-à-dire comme roman.

LA FIN DU ROMAN

Reconnaissons d'abord que la fin du roman arrêtée par Giono pour la version publiée vient clore avec une indéniable logique l'ensemble de l'intrigue. C'est ce que l'on peut constater si l'on confronte cette fin d'une part à l'incipit, d'autre part aux autres fins esquissées.

Logique de l'épilogue

Le roman s'ouvrait sur l'arrivée de M. Joseph, l'étranger qui suscite la curiosité de la bourgeoisie locale : « un homme que tout le monde appelait M. Joseph » (V, 637). Il s'achève sur le départ du fils – dont la destination est aussi mystérieuse, au fond, que l'était l'origine du père –, et sur le nom du fils : « “Peut-on savoir le nom de celui qui a loué?” [...] “Léonce de M. Propriétaire”, dit-il » (V, 753). Inutile d'aller au-delà : Giono écarte tout ce qu'il avait pu développer, dans de nombreuses ébauches, sur l'identité de la séductrice – nommée, selon les variantes, tantôt Marion, tantôt Adeline, tantôt

7 Janine et Lucien Miallet, Notice du *Moulin de Pologne*, V, 1195. On se reportera à l'ensemble de cette Notice pour une présentation détaillée de la genèse du roman.

Irma –, sur la vie du narrateur dans la petite ville de X., loin du Moulin de Pologne, sur ses relations avec le procureur « amateur d'âmes⁸ », réincarnation d'une figure bien connue d'*Un roi sans divertissement*. Autant de risques d'un décentrement du récit, vers un autre lieu et vers d'autres personnages. L'épilogue de la version définitive préserve, par la brièveté même du chapitre final, l'unité organique de l'intrigue. On perçoit bien la logique d'une déchéance si l'on compare la situation initiale et la situation finale, selon une approche structurale élémentaire : ici la grande allure de M. Joseph, là les misères lamentables dont souffre le narrateur ; ici le pouvoir équilibrant de M. Joseph (qui apporte la paix dans un ménage d'ivrognes bruyants), là les effets perturbateurs de l'arrivée de Julie (qui provoque le désordre final) ; ici une prise de possession (le Moulin de Pologne entre les mains de M. Joseph), là, après la mort de M. Joseph, la victoire de la dépossession (la fausse fugue de Julie, la vraie fugue de Léonce) – comme si le destin gagnait précisément pour avoir fait du fils la négation du père.

De ce point de vue, le travail considérable de réécriture de la fin du roman profite sans conteste à la cohérence du récit. Giono a longtemps accordé autant d'importance à l'histoire d'amour qui va causer la perte de Léonce qu'à l'histoire qui précède, de Coste à M. Joseph. La fatale « gourgardine » est identifiée, dans les carnets, à un « démon » destructeur, à « l'iris de Suse » considéré comme une fleur maléfique, métaphore de la perte⁹. En choisissant tardivement pour titre, *in fine*, *Le Moulin de Pologne* au lieu de *L'Iris de Suse*, gardé en réserve pour plus tard, Giono opte logiquement pour une unité d'action et de lieu centrée sur le foyer du destin, le domaine des Coste. Même si l'action du chapitre VII se déroule à distance du Moulin de Pologne, qui semble disparaître des préoccupations du narrateur (V, 749), tout détail lié à l'existence de ce dernier à X. est supprimé, de façon à mieux mettre en valeur, en la personne de Julie, la dernière apparition des Coste. Le narrateur conserve ainsi un statut d'observateur et de commentateur du destin, d'adjuvant ambigu des Coste¹⁰ : il n'est pas lui-même objet d'analyse. Dans l'économie du roman achevé, il n'a pas de raison de poursuivre une existence romanesque, comme personnage ou comme chroniqueur, dès lors qu'il est coupé du milieu de la bourgeoisie égoïste et médisante où s'enracinait son propre discours.

À lire le dossier génétique de l'œuvre, on se dit que, pour une fois, la genèse d'un roman gionien rappelle les scrupules flaubertiens. Quand il est en train d'achever cette fin, Giono écrit à Gaston Gallimard : « Il me faut jusqu'au 15 février pour terminer l'Iris... Je serais un peu gêné d'abandonner cette fin

⁸ Par exemple dans la première version du chapitre VII (voir V, 1349).

⁹ Voir Janine et Lucien Miallet, Notice du *Moulin de Pologne*, V, 1200, 1208 et 1215 notamment.

¹⁰ Au chapitre VII, Julie vient demander son aide ; mais c'est lui qui, par son scepticisme et par sa lenteur, laisse partir Léonce.

qui ne supporte pas un mot de trop. Alors il faut les trier et si on perd la main, il faut peiner terriblement pour s'y remettre¹¹. » Il importe donc pour Giono de bien *finir* cette fin – au sens de *soigner, affiner, figner*. L'écriture de la fin du *Moulin de Pologne* est un travail de *finition*.

« Dans le brouillard »

Mais ce travail de finition n'a rien d'un travail d'explicitation, de « mise au net » (en termes de critique génétique) – au contraire. Par les coupes et les réductions qu'il opère, Giono cultive l'imprécision, renforce l'impression de flou, ajoute délibérément de l'ombre au tableau. Le décor final est le fruit de ce travail de brouillage, d'*estompage* :

434

C'était une nuit de froid et de brume épaisse. [...] Nous devions être effrayants à voir surgir du brouillard. Elle avec ses soieries de couleurs violentes marchait d'un pas ferme que je ne pouvais pas suivre. Elle revenait vers moi et repartait, faisant trois fois le chemin comme un chien. Et moi qui clopinais péniblement derrière elle. (Ai-je dit que je suis bossu ?) (V, 753).

Et, après la confirmation du départ de Léonce :

Je passai la moitié de la nuit à me traîner dans le brouillard, soi-disant à sa poursuite ou à sa recherche. J'avais même la bêtise de tâter autour de moi avec ma canne, dans l'espoir de rencontrer un corps étendu sur le trottoir. Je rentra chez moi à bout de forces (*ibid.*).

Julie, comme Léonce, disparaît dans ce brouillard ; l'une et l'autre sortent ainsi du champ de la narration. Le décor de la fiction représente le caractère volontairement lacunaire de l'information narrative : le brouillard de la diégèse figure les brouillages de la narration. On pourrait parler alors de « terminaison inconclusive », mais à condition d'admettre avec Paul Ricœur qu'il peut s'agir d'une « inconclusion logique », conforme à la thématique de l'œuvre : « Une terminaison non conclusive convient à une œuvre qui soulève à dessein un problème que l'auteur tient pour insoluble : elle n'en est pas moins une terminaison délibérée et concertée, qui met en relief de manière réflexive le caractère interminable de la thématique de l'œuvre entière¹². » Une fin qui cultive le manque ne signifie pas un manque de fin, une absence de fin. Dans *Les Âmes fortes* aussi, la conclusion du roman se dissout dans le brouillard :

11 Cité par Janine et Lucien Miallet, Notice du *Moulin de Pologne*, V, 1210.

12 Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. II, *La Configuration du temps dans le récit de fiction*, op. cit., p. 38.

Le jour s'était levé. C'était l'automne avec son nuage à ras de terre. Sous leurs grandes pèlerines et leurs capuchons, les ouvriers semblaient des moines. On ne pouvait mettre de nom sur aucun. Ils passaient dans le brouillard comme n'importe qui : toi ou moi, ou l'empereur de Chine. On ne distinguait personne (V, 464).

Or cette indifférenciation est bienvenue : il ne saurait être question de faire la pleine lumière sur la mort de Firmin. L'ombre finale est peut-être la meilleure manière de conclure des histoires de personnages dans une large mesure inconnaissables, voire monstrueux¹³. Le narrateur du *Moulin* nous dit juste le nécessaire (« Ai-je dit que je suis bossu ? ») pour nous rappeler combien il nous est inconnu et pour nous suggérer une nature inquiétante. Dans les deux romans, l'impression de mystère entretenue par l'ombre et le brouillard correspond à l'énigme du personnage, qui excède jusqu'au bout les limites d'une personne. Pour *Les Âmes fortes*, Giono avait insisté dans un passage du manuscrit sur la ressemblance entre les ombres des ouvriers vêtus de pèlerines et des oiseaux noirs ou des anges de la mort : « C'étaient des oiseaux noirs dans du coton [...]. Je me disais : on a vite fait le tour du soleil. Mais l'ombre ! comme c'est plus vaste ! » (V, 1132-1133). De même, l'ombre infernale et la dissolution des formes viennent logiquement conclure, dans *Le Moulin de Pologne*, le destin d'une famille fascinée par sa propre perte. Les silhouettes « effrayantes » et le « décor infernal de la fin¹⁴ » résument et condensent, en ce sens, l'axe thématique de l'ensemble du roman.

Les vides de la narration

La réduction de l'information narrative ne porte donc pas atteinte à l'efficacité de l'épilogue. Au contraire : en supprimant tous les brouillons qui développaient le portrait de la « gourgandine » et instauraient une continuité dans la transformation de Léonce – de mari fidèle et sensible en individu vil et débauché –, Giono creuse un vide narratif qui détache le chapitre final des précédents et met en relief la chute du héros. L'ellipse constitue l'épilogue comme tel, comme l'a établi Robert Ricatte. Si l'auteur opte en définitive pour une « structure épilogique » en passant sous silence les étapes de la dégradation de Léonce, « ce parti-pris de rapidité foudroyante et cet usage d'un épilogue à transformations » n'ont pas pour but l'effet de surprise ou le coup de théâtre¹⁵ :

13 Sur cette question, on pourra se reporter à l'étude que j'ai consacrée au *Moulin de Pologne* comme « histoire de monstres », *Bull.* 21, p. 65 sq.

14 Selon la note d'un carnet citée par Janine et Lucien Miallet, Notice du *Moulin de Pologne*, V, 1223.

15 Robert Ricatte, « Les vides de la narration et les richesses du vide », art. cit., p. 299-300.

[...] c'est la *signification* du roman qui bascule *d'un coup*. À voir tant de morts inattendues frapper la même famille, on se croyait dans une tragédie du Destin ; mais Léonce, au lieu d'être tué par un coup du sort, se jette de lui-même à sa ruine, et abdique plus que sa vie : sa *valeur*. Et cela nous amène à relire tout ce livre pour y déceler maintenant le goût de la Perte au lieu de la malédiction des Dieux. Ce retournement, il fallait qu'il s'opérât d'un coup, d'où cette structure épilogique ; son emploi dans ce cas exemplaire manifeste que le vide narratif concerne souvent [...] moins l'art du récit que la révélation, en creux, du sens de l'œuvre¹⁶.

436

Cette analyse est convaincante en ce qui concerne les effets rythmiques et structurels de l'ellipse. Mais faut-il s'empresse de remplir ce « vide » final d'une signification transparente ? J'en suis moins sûr. Que les Coste soient eux-mêmes séduits par le destin plutôt que frappés par une malédiction, l'histoire de Julie l'a déjà amplement démontré, bien avant cet épilogue : le destin répond, on le sait, aux « désirs secrets » de ses apparentes victimes (V, 744). Et l'on connaît depuis le chapitre V la tendance, héritée des Coste et de Julie, qui pousse Léonce à « se précipiter de son plein gré dans les pièges les plus cruels » (V, 738). Ce qui importe surtout dans cet ultime retournement, c'est que le narrateur soit dépossédé de toute maîtrise de l'affaire Coste : ce qui est « *frappé de nullité* », plus que le héros Léonce à qui s'applique cette formule dans la troisième version du chapitre VII (V, 1380), c'est le récit du bossu, ce narrateur qui tâtonne en vain dans le noir et *manque la fin des Coste*. Dans les brouillons, il en savait bien davantage sur Irma-Marion-Adeline¹⁷ ; il pouvait encore se targuer de son omniscience : « je finis par tout savoir » (V, 1390). Dans l'épilogue définitif, toute compréhension des événements lui échappe, et la neutralisation du destin des Coste, qui se dissout dans la banalité, s'accompagne logiquement d'une neutralisation du récit, frappé d'impouvoir. Voilà le paradoxe et le charme de cette fin : elle combine une structure épilogique bien romanesque, qui laisse présager un coup de théâtre, et un renversement qui interdit au narrateur de conclure, en invalidant sa compétence narrative. Nulle révélation alors – mais une contradiction, une tension, entre conclusion et inconclusion, entre besoin

¹⁶ *Ibid.*, p. 300.

¹⁷ Il est significatif que l'on ne dispose finalement, sur la « gourgandine », que des impressions du maître de poste, lequel n'a retenu de Léonce que l'image d'un homme « comme tous les hommes » (V, 753) : Giono choisit ainsi de jeter le soupçon sur la relation des faits, soumise à un double filtrage énonciatif (outre l'incertitude des circonstances : la nuit et le brouillard) – comme il avait choisi de faire raconter la fin de Langlois, pour en préserver l'opacité, par la stupide Anselmie dans *Un roi sans divertissement*... Et pourtant, lecteurs et critiques persistent à croire à la *vérité* de cette gourgandine autant qu'à la réalité du destin qu'elle incarne, par un incorrigible désir de lire une histoire close et de céder à l'illusion d'un « fond » au-delà des « formes ».

de transparence et constat d'opacité. Ce sont ces brouillages et ces brouillards qui incitent à étudier le traitement de la fin *dans* le roman.

LA FIN DANS LE ROMAN

La dissémination de la fin dans le cours du récit signale par elle-même, en effet, une crise de la fin-révélation, une mise en question de la clôture romanesque comme unique seuil terminal dotant de sens l'ensemble de l'intrigue¹⁸. La crise a remplacé la fin, comme le dit Paul Ricoeur du roman moderne où la fin imminente – conçue selon le modèle apocalyptique d'une résolution parfaite – laisse place à une fin immanente : la fin se dissout en une transition sans fin. Dans les années cinquante, l'œuvre de Beckett est sans doute la plus représentative de cette crise : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir¹⁹ » – tels sont les premiers mots de Clov dans *Fin de partie*, et toute la pièce n'est qu'une expansion de cette fin prononcée. *Le Moulin de Pologne* ne va sans doute pas jusque-là, précisément parce qu'il inclut la nostalgie des belles fins explosives, apocalyptiques, alors que le monde de Beckett est un monde d'après l'Apocalypse. Mais le roman de Giono, à sa manière, ne cesse de déployer les formes de la fin, jusqu'à la saturation, jusqu'à l'épuisement.

Et cela commence... dès la première phrase : « Le domaine du Moulin de Pologne, si orgueilleux jadis, tomba entre les mains d'un homme que tout le monde appelait M. Joseph. » (V, 637). Voilà comment « le dénouement s'[...]annonce au début », comme l'a écrit André Not²⁰ : l'incipit parle de la fin d'une période fastueuse (« orgueilleux jadis » *vs* « tomba »). Voilà la fin, déjà : la dégradation du Moulin de Pologne, d'entrée de jeu exposée. Il ne s'agit plus que de décliner ce déclin.

Au chapitre II, le narrateur rappelle dans quelles conditions il a eu « l'esprit de [s]'intéresser aux fins de cette malheureuse famille » (V, 653). C'est reconnaître une fin plurielle, l'impossibilité d'un mot de la fin unique. Tout au long du récit, l'intérêt du narrateur se tourne ainsi vers trois formes de fins : une forme biographique (des fins qui affectent la vie des Coste), une forme dramatique (des fins spectaculaires, qui frappent l'imagination) et une forme logique (des fins-conclusions, celles que décrète le *logos*, discours et/ou raison).

18 Comme c'est le cas généralement dans la tradition du roman réaliste : « La fin du roman [...] est le lieu privilégié qui par rétroaction, donne sa signification, donc sa "valeur", au système entier du texte », écrit ainsi Philippe Hamon dans *Texte et idéologie*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1984, p. 205.

19 Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 15.

20 André Not, « Le cérémonial du sacrifice dans *Le Moulin de Pologne* », *Bull.* 27, p. 90.

Des fins biographiques, d'abord. On remarque leur importance à l'étendue et à la variété du lexique qui sert à l'expression de la fin. Pour qualifier les moments qui scandent la vie des Coste, le narrateur use d'adverbes (« enfin », « finalement »), de verbes (« terminer », « conclure », « finir », « cesser de »), de noms (« fin », « terme », « bout », « conclusion ») qui traduisent son souci de traquer toutes les chutes et toutes les ruptures par lesquelles le destin est à l'œuvre. Par là, Giono s'amuse à explorer toutes les possibilités du thème de la clôture. Ne négligeons pas non plus l'emploi de l'adjectif « fin », très fréquent dans le roman, et qui signifie bien, étymologiquement, « qui est à la fin », « qui est accompli » (d'où le sens usuel : « qui a l'esprit affiné », « habile », « astucieux »). Telle est la qualité majeure de M^{lle} Hortense – « Vous êtes fine », lui dit Coste (V, 661) –, celle qui tente de *jouer au plus fin* avec Dieu. Mais le narrateur aussi, bien sûr, se juge « très fin » – au moins dans une variante (V, 1374) : c'est le propre d'un observateur qui aime chercher le « fin mot » des événements (V, 1362).

L'analepse du chapitre II, qui revient sur le sort des différentes générations des Coste jusqu'à Julie, permet naturellement à ce narrateur de condenser en quelques pages des variations bien divertissantes sur le thème de la fin – fins brutales et imprévisibles, fins déjouées ou différées, fins de vie ou fins... de grossesse, les naissances elles-mêmes étant volontiers présentées comme des *termes* plutôt que comme des commencements²¹. On retiendra deux épisodes particulièrement représentatifs de cette histoire de fins rapprochées. Le premier se situe après la mort de la petite Marie, au moment où sa mère Anaïs doit accoucher de son troisième :

Quand on put se soucier d'Anaïs, on la chercha de tous côtés. *Finalement*, on la trouva cachée dans une souillarde où, vautreée sur des linges sales, elle essayait d'accoucher dans des convulsions horribles.

Le docteur s'escrima, disant :

« Il faut toujours sauver la mère.

— Nous n'avons pas besoin d'opinions », lui répondit M^{lle} Hortense.

Enfin, il fut comme un boucher, et elle ajouta :

« Alors, avez-vous choisi ? Qui sauvez-vous, *somme toute* ? »

Il n'en savait rien. Ce fut l'enfant : un garçon né avant *terme*, malingre, la tête toute déchirée par les fers.

Les de M. de la Commanderie assistèrent aux obsèques, mais sitôt la cérémonie terminée, ils *disparurent* (V, 665)²².

21 « Fin » de grossesse simultanée d'Anaïs et de Clara, « affaire » qui se « termin[e] » en « deux heures de coliques » (V, 661-662), « fin de [...] grossesse » de Julie (V, 729), etc.

22 Je souligne, comme pour l'épisode suivant.

À la suite de quoi Pierre de M., le mari d'Anaïs, devient fou : il « fini[ra] sa vie » à l'asile (V, 689). Son internement « provisoire » est devenu « définitif » (V, 677) : autre modulation sur le thème de la fin... Voilà ce qui intéresse le narrateur dans la vie des autres : le moment et les modalités de la fin.

Le second épisode se trouve trois pages plus loin. Il s'agit cette fois du sort du fils aîné de Pierre et Anaïs :

« S'il fallait faire la part du feu, se dit Mlle Hortense à la fin, est-ce lui qu'il faudrait sauver ? »

De toute façon, *la question fut rapidement réglée*. L'aîné ne rentra pas d'une de ses promenades habituelles.

Cette *disparition* fit beaucoup de bruit. Ici, on ne *disparaît* pas. C'est parfois triste pour tout le monde, mais on reste *jusqu'au bout* (V, 668).

La disparition est bien sûr une fin ambiguë, une fin indéfinie : elle favorise la rumeur ; on ne sait pas ce qu'est devenu l'aîné et comment il finira sa vie. Mais du point de vue de Mlle Hortense et du narrateur, qui ont en commun un même goût de la conclusion, la question est « réglée ». Et l'effet sur les de M. de la Commanderie est immédiat, comme pourrait l'être l'effet d'une fin de vie attestée : ils prennent « brusquement » la décision de partir (V, 668). C'en est fini de la Commanderie, mise en vente, puis de la famille de Paul de M., dont l'histoire s'achève d'un coup avec la catastrophe du train de Versailles (V, 668-669) : c'est de telles fins que le narrateur est friand.

Et pourtant la disparition de l'aîné est une fin indécise, qui annonce la disparition de Léonce et la clôture du roman : dans ce matériau biographique où la *finesse* du narrateur croit pouvoir repérer telles fins et telles limites, il est des chemins de fuite qui dérangent ces catégories, cette définition de la vie. Les Coste ont en commun avec M. Joseph d'ignorer par tempérament les fins qui affectent la vie du commun des mortels. L'intérêt du narrateur pour les terminaisons de l'existence n'est qu'un aspect de son esprit borné. C'est cette habitude des limites, cet univers fini, que vient déranger le mode de vie de M. Joseph :

Tous les dynastes pour lesquels j'avais travaillé jusque-là finissaient par trouver leurs limites dans un point quelconque de l'étendue ou du temps. Leurs frontières butaient un beau jour sur une haie de saules infranchissable ou sur le *requiescat in pace*. L'univers de M. Joseph ne finissait pas avec l'horizon, quel qu'il soit, car il ne se servait en rien de la vulgarité des choses mais seulement de l'aspect qu'elles ont (V, 742).

Et son fils Léonce est incapable, dit encore le narrateur, de faire « aucun compte » (V, 738). Parce qu'il se dépense sans limites, il se lance dans des

intrigues dans lesquelles il voit toujours « la fin de sa vie » (V, 740) : ce qui signifie que la fin selon les Coste appartient à un autre ordre de grandeur, à un autre « système de références²³ » que les fins de vies ordinaires auxquelles le narrateur est accoutumé.

Fins dramatiques

C'est à la rencontre de ces deux systèmes de références, quand la mort violente frappe les passions illimitées des Coste sous le regard du narrateur, que se produisent ces fins dramatiques et spectaculaires que le chroniqueur prend plaisir à rapporter. Voilà ce qui le fascine dans l'histoire des Coste, dès la première série d'épreuves qui frappent Coste lui-même, telles que ce dernier les a racontées à M^{lle} Hortense :

440

Il lui raconta la mort de sa femme, puis celle de ses deux fils. Ils avaient été frappés tous les trois et l'un après l'autre, à quelque temps d'intervalle par des morts accidentelles très spectaculaires. [...] Ce qui l'avait révolté, c'était moins la mort que le constant appareil dans lequel elle se présentait. Chaque fois c'était brusquement, et dans une sorte d'aurore boréale ; une exception, rouge et théâtrale. Il ne pouvait pas oublier. Il était comme un homme qui avance pas à pas sur des cartouches de dynamite. À chaque instant, il s'attendait à sauter ou à voir sauter ce qu'il aimait (V, 657).

Ces fins explosives, dont on nous présente l'*aspect*, non la nature exacte, sont un régal pour une petite ville en quête de divertissement. Et le narrateur se délecte de ces fins théâtrales, qu'il met en valeur par son art de la mise en scène dans l'organisation du récit : « Levers et baissers de rideau se confondent avec le début et la fin des chapitres, qui visent à l'effet », notent Janine et Lucien Miallet²⁴. Il y a bien chez Giono une tentation du *bouquet final*, qu'il a pu assouvir en racontant la fin de Bobi, foudroyé dans *Que ma joie demeure*, et celle de Langlois, qui meurt pour de bon d'une cartouche de dynamite à la fin d'*Un roi sans divertissement*. Mais l'explosion finale n'était lumineuse qu'en apparence – au point que l'auteur a dû imaginer une suite (en préface aux *Vraies Richesses* d'une part, et au début de *Noé* de l'autre). Il n'est pas étonnant qu'il en vienne à déléguer cette fascination du feu d'artifice final aux cholériques dans *Le Hussard sur le toit* et au narrateur dans *Le Moulin de Pologne*, pour mieux l'écarter dans les deux cas en fin de roman.

Au début du *Moulin de Pologne*, le narrateur et ses concitoyens se contentent encore de peu. Quand Éléonore et Sophie, les *petites filles*, semblent dédaignées

²³ Selon la fameuse expression de *Noé* (III, 620).

²⁴ Janine et Lucien Miallet, Notice du *Moulin de Pologne*, V, 1239.

par M. Joseph, la honte qu'elles en ressentent laisse « prévoir qu'elles [vont] finir par en tomber malades » : « Tout le monde se réjouissait beaucoup » (V, 644). On attend, on espère une *fin* malheureuse. Mais une fin est bien plus intéressante à voir ou à raconter quand elle atteint l'intensité dramatique d'une *catastrophe*, comme a pu l'être l'accident de train où s'est terminée « d'un seul coup » la vie des quatre de M. de la Commanderie (V, 669). Voilà bien une « mort accidentelle très spectaculaire » : une fin brutale, collective, par le feu. Et c'est ce qui inciterait pour un peu les habitants à en finir avec les Coste, jugés responsables de cet accident associé à leur singulière élection : « On envisagea très sérieusement d'aller faire un charivari au Moulin de Pologne pour forcer les derniers alliés et descendants des Coste [...] à fermer boutique et à décamper ; à aller se faire pendre ailleurs [...] » (*ibid.*).

L'idéal, dans cette perspective, c'est évidemment le pur spectacle d'une catastrophe dont le spectateur reste indemne. C'est en ce sens que le narrateur jubile d'assister au destin des Coste en action, quand celui-ci promet une belle fin, bien dramatique et bien spectaculaire. Tel est le cas la « nuit du scandale » (V, 651), le soir du bal où Julie de M. est la risée de toute la ville, au chapitre III. À la fin du chapitre précédent, le narrateur dit ses espoirs, jusqu'alors déçus : Julie est trop laide pour être l'enjeu d'aventures attrayantes : « Combien de fois n'avons-nous pas regretté cet accident de jeunesse qui nous privait d'une de ces conclusions en feu d'artifice que nous aimons tant. Nous enragions de voir de si bonne poudre se perdre en de longs feux » (V, 691). L'étrangeté radicale de Julie, son humilité ostentatoire hérissent le narrateur et la bourgeoisie locale : « Cela finissait par nous atteindre en contrecoup » (V, 691). D'où l'attente d'une fin plus décisive : « [...] nous souhaitions du fond du cœur la voir disparaître en charbon dans les ténèbres » (V, 692).

Ainsi s'explique la tension dramatique créée par l'attitude de Julie le soir du bal : on se demande comment cela va finir. Quand Julie quitte la salle, le narrateur croit « avoir sous les yeux le destin en action », « le mouvement des Coste dans leur tombeau » (V, 709), c'est-à-dire la fin à l'œuvre. Il est alors le seul à la suivre et à savoir qu'elle s'est rendue chez M. Joseph. Au Casino, on a déjà réglé la question : « [...] on parlait de son suicide, de la fin totale des Coste après ce scandale : qu'elle était allée sans doute se suicider sur-le-champ et qu'il n'y avait pas d'autre solution » (V, 712). Et pour une fois, cette hâte de clore l'histoire des autres, le narrateur s'en désolidarise ; comme il est retourné en compagnie de M. de K. sous la fenêtre des Cabrot, il est prêt à vivre une situation qui se prolonge : « Sans le froid, j'aurais volontiers été spectateur jusqu'à la fin du monde » (V, 714). Mais c'est encore rêver sur le spectacle de *la fin* en tant que telle, dans cette réactivation dérisoire du motif eschatologique.

Ces variations sur les drames de la fin, sur leur attente et sur leur spectacle, permettent de mieux apprécier, par comparaison, le choix de l'épilogue. Car Giono avait songé à rendre *explosive* la rencontre du dernier des Coste et du « démon » qui va le perdre. Il évoque dans un carnet, à propos de cette fin, « les grandes explosions qui terminent les œuvres de dieu²⁵ » ; et la troisième version du chapitre VII insiste encore, à l'approche de la fin du roman, sur le goût du narrateur pour « le prodigieux spectacle de la fatalité en marche » (V, 1379) – avec un résumé de toutes les fins des Coste auxquelles il aurait rêvé d'assister. Mais ce rappel vise à mieux opposer à ces morts spectaculaires la « mort morale » (V, 1201), banale, de Léonce, sans feu d'artifice : « Ainsi donc, car il n'y a presque plus rien à dire, Léonce n'explosa pas dans une *exception rouge et théâtrale* » (V, 1380). C'est l'annonce d'une fin négative, désamorcée. Cependant, Giono prête encore à son narrateur, dans cette version non retenue, une conscience critique peu conforme à la représentation de la fin qu'il incarne et qu'il formule dans le reste du roman. Dès lors que le récit a usé et abusé de fins explosives, dès lors que l'effet des « conclusions en feu d'artifice » s'est épuisé à force de raccourcis parodiques, l'auteur ne saurait lui-même y recourir : il importe qu'il mette à distance et qu'il mette en doute, dans les dernières pages, le point de vue étroit d'un narrateur dont la prédilection pour les fins dramatiques a montré ses limites.

Fins conclusives

Finir n'est plus alors de l'ordre du vécu, de l'événement brut. C'est le fait d'un discours ou d'un raisonnement qui *conclut*. Les fins des Coste ne sont pas une donnée du réel ; elles sont perçues et construites comme telles, rapportées par une conscience, pensées comme les étapes d'un destin par un *logos* qui les nomme, les hiérarchise, les dramatise. Les fins que Giono dissémine et représente dans *Le Moulin de Pologne*, ce sont aussi ces modalités de l'acte de parole qui consiste à terminer.

La réflexion sur la fin dans le roman est dès lors plus subtile et plus complexe parce qu'elle met en jeu différents niveaux narratifs et dépend des changements de point de vue. On le voit dans le passage où M. de K. raconte au narrateur l'enlèvement nocturne de Julie par M. Joseph et dit le rôle qu'il a dû y jouer. C'est un roman dans le roman : « [...] auriez-vous eu le talent de Victor Hugo qu'il vous aurait été impossible d'imaginer quelles épreuves j'allais subir » (V, 716). M. de K. parle « d'une voix mourante » (V, 715), dit avoir dû « boire le calice jusqu'à la lie » (V, 717) lorsqu'il raconte dans quelles conditions il a lui-même été comme victime de ce rapt, avant de poursuivre : « Et ce n'est pas fini.

25 Cité par Janine et Lucien Miallet, Notice du *Moulin de Pologne*, V, 1200.

Je n'osais rien dire, bien entendu. Et je dois avouer que je ne bougeais pas plus qu'un terme » (V, 718). On ne saurait mieux traduire la perturbation de cet être borné par une aventure qui excède, de fait, son sens des limites : « [...] il me dit ceci qui sera gravé mot à mot dans mon âme jusqu'à la fin de mes jours [...] » (V, 718). Et il rapporte alors les propos de M. Joseph, qui lui explique son projet, dans un discours rapporté au troisième degré : « “Vous êtes ici pour certifier que tout s'est passé le plus noblement du monde.” Et il ajouta (*in cauda venenum*) : “je n'aimerais pas perdre la confiance que j'ai en vous.” Textuel! » (V, 718). Qui conclut alors cette séquence romanesque ? M. Joseph, par son mot de la fin perçu comme ironique (« *in cauda venenum* ») ? M. de K., par son commentaire de victime pétrifiée – comme un « terme » ? Le narrateur, quand il met à distance, en reprenant son récit au passé, le double discours qu'il rapporte (« J'assurai M. de K. que je pouvais très bien comprendre le demi-mot quand il s'agissait de ma propre conservation » [V, 718]) ? Le récit de Giono joue de cette tension qu'il instaure entre différentes logiques et différentes topiques de la fin, telles que les véhiculent les locutions communes du sens commun – comme *boire le calice jusqu'à la lie* : formule ô combien désacralisée dans la bouche d'un de ces bourgeois dont la conduite n'a rien d'évangélique...

S'il est un personnage qui, face au destin des Coste, tente une maîtrise raisonnée de la question de la fin, c'est bien M^{lle} Hortense. Coste, en effet, est en quête d'une *solution* : « Il semblait aux prises avec un problème qu'il essayait de résoudre de deux façons différentes sans jamais y arriver » (V, 651). M^{lle} Hortense vient *conclure* avec lui un accord pour substituer aux fins explosives annoncées des fins tranquilles – en l'occurrence le mariage des deux filles avec des jeunes gens d'une médiocrité rassurante (avec Pierre et Paul : quels noms plus communs ?). Son métier de marieuse consiste bien à aider ses clients à *faire une fin* – un mariage se *conclut* –, mais une fin heureuse, de tout repos : « Garantisiez-moi que vous m'offrez bien ce que je cherche et l'affaire est conclue », lui dit Coste (V, 655). La conclusion de l'affaire suppose un contrat, une volonté partagée, de même que la conclusion d'un roman postule un contrat entre l'auteur et son lecteur. Quant à M^{lle} Hortense : « Elle s'interrogea, arriva à la conclusion que cet homme prenait Dieu à rebours, et se dit : “Tâchons de voir clair. [...]” » (V, 655). Défier le destin, pour elle, consiste à opposer aux accidents dramatiques de l'existence les « *plans* » (V, 659) qu'elle projette avec Coste, au point de « ferme[r] boutique » (V, 660) quand les deux mariages d'Anaïs et de Clara sont conclus.

Finir ou ne pas finir, ce peut donc être affaire de volonté, de connaissance et de prévision. En cela, M^{lle} Hortense, adjuvante ambiguë des Coste elle aussi, orgueilleuse du pouvoir qu'elle exerce au Moulin jusque dans son fauteuil d'impotente, préfigure le narrateur. Lui aussi cherche à comprendre et à

conclure, c'est-à-dire à situer *les fins* des Coste dans une chaîne causale orientée. Une variante du chapitre II est à cet égard très explicite, trop explicite :

Je ne perds pas de vue qu'il s'agit pour le moment de parler le plus vite possible de cette Julie par qui le scandale arriva, la fameuse nuit (Julie qui elle-même ne sera pas encore *une fin*, mais un nouveau départ). Or, pour ne rien vous cacher, Julie n'est que l'arrière-petite-fille de Costes. J'ai donc encore du pain sur la planche. Mais Costes explique en grande partie Julie, et le fils de Julie, celui qui termina l'affaire (à qui nous finirons bien par arriver) (V, 1266-1267).

Serait-ce Léonce qui achève le destin, ou le narrateur qui envisage ainsi d'achever son récit ? La fin (de Julie, ou de Léonce) est en tout cas perçue comme une *conséquence* logique, et le récit tout entier se présente alors comme *finalisé*, construit en vue d'une fin programmée.

444 Le narrateur est par excellence celui qui cherche à *tirer des conclusions*²⁶ : d'où ses prolepses ou ses commentaires métanarratifs, dans les variantes surtout, par lesquels il rappelle la fin qu'il poursuit et annonce la fin qui approche. Il dit ici sa « hâte d'en finir avec les Costes » (V, 1378) ; il présente là son récit comme une « étude des princes qui ont la mort pour compagnon » : « Et je souhaite être assez heureux pour exprimer finalement [à la fin : *biffé*] le sens glorieux des défaites qui sont leur partage. Oui, tel est mon humble propos » (V, 1260). Ailleurs, il dit combien il regrette de ne rien connaître aux choses de l'amour :

J'en serai par la suite considérablement gêné, car il me faudra, en effet, au bout du compte [à la fin : *biffé*] décrire les délires les plus insensés et les plus regrettables de cette passion. Toutefois comme j'ai été le témoin oculaire de ces vertiges, de ces trébuchements et de la chute finale, il m'est resté de mes observations intéressées une teinture qui va peut-être me permettre de mettre ici une couleur approximative (V, 1329).

Mais ce sont là des variantes. La version publiée réduit singulièrement le pouvoir explicatif du discours narratif. Car l'assurance panoramique, totalisante, proleptique du narrateur suppose précisément un savoir terminal qui autoriserait cette compréhension rétrospective des événements, ce à quoi Giono s'est refusé dans la version définitive du chapitre VII. En la personne du narrateur, l'auteur représente un modèle narratif et un mode de lecture, fondés sur le sens clos, qu'il entend bien congédier.

Si la question de la fin est disséminée dans le roman, c'est donc sans logique unifiante. Et pourtant, il est question de destin : parler de destin, c'est assimiler *fin* et *finalité*, situer les fins des Coste sur un axe téléologique. C'est aussi

26 Voir par exemple V, 648 : « C'est nous qui tirâmes la conclusion. »

poser la question de la source du *fatum* (étymologiquement : *ce qui a été dit*), transcendante ou non. Ce qui conduit à s'interroger sur les rapports entre le destin et le récit qui, en le racontant, le construit ; en d'autres termes : sur les rapports entre la fin, le destin et le roman.

LA FIN ET LE ROMAN

À travers ce chroniqueur qui met en intrigue l'histoire des Coste, opérant certains choix pour raconter des fins et pour finir de raconter, le romancier Giono représente assurément le travail romanesque. Quoiqu'il en dise, ce narrateur qui assure qu'il ne se « pose pas en artiste » (V, 653) et qui prétend s'en tenir, en bon juriste, à la seule vérité, est un maître d'œuvre qui compose le récit avec art. Il choisit notamment ces variations de rythme qui consistent à condenser en un rapide sommaire, au chapitre II, de nombreuses fins dramatiques rapprochées, pour ensuite étirer au chapitre III le récit de la nuit du scandale en différant à dessein sa fin surprenante (l'annonce du mariage de M. Joseph et de Julie). Bien sûr, le narrateur nie toute concession aux artifices de la fiction romanesque dans son récit, mais cette dénégation relève d'un *topos* familier du lecteur de romans réalistes (« *All is true* », disait Balzac²⁷) :

[...] je suis un peu embarrassé par la vérité. Je le répète une seconde fois : je ne pose pas à l'artiste, je n'ai jamais voulu perdre mon temps ni pour critiquer les œuvres d'art ni pour essayer d'en créer moi-même, mais je connais le cœur humain. Rien ne lui paraît plus cocasse que le récit de malheurs accumulés. Or, c'est précisément ce que je dois faire et je ne voudrais pas qu'il y ait de quoi rire. Je sais qu'avec un peu d'habileté certains feraient autour de ces faits une sauce assez piquante et qui réussirait à les faire avaler avec art. Ce n'est ni dans mon rôle ni dans mon intention (V, 664).

Ainsi, quand il raconte qu'il a vu Julie fatiguée chercher une chaise, ce même narrateur croit bon d'en rajouter : « C'est dans les romans que les grands gestes déplacent de l'air ; dans la vie, on les fait généralement à bout de forces » (V, 708). Et pourtant, on le surprend ailleurs non seulement à faire écho aux rumeurs, si ce n'est aux mythes qui ont façonné le destin des Coste²⁸, mais à reconnaître la part qu'il accorde lui-même à l'imagination : « Je connais assez maintenant les personnages du drame pour imaginer sans trop y mettre du mien leurs conversations et leurs gestes » (V, 654).

27 Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1976, p. 50.

28 Voir par exemple V, 670 : « On disait que [...]. On brodait. »

Ce roman, centré sur un destin qui est d'abord matière à récits (récit de Coste à M^{lle} Hortense, récit du narrateur à M. Joseph), raconte comment se fabrique du roman. Il met sans doute en scène, et en abyme, Jean Decottignies l'a bien montré, les conditions de production et de réception du romanesque²⁹. Mais il fait mieux encore : il projette dans cette mise en scène du destin des Coste par le récit du narrateur un certain type de roman, un paradigme narratif selon lequel la fin livre le sens, selon lequel le procès d'un drame se clôt logiquement. *Le Moulin de Pologne* ne représente pas seulement les modalités du surgissement de l'aventure dans la vie ordinaire – ce que Jean Decottignies appelle « *l'intensité d'affect* » propre au romanesque³⁰ ; ce qu'il met en abyme, dans une représentation ironique et parodique, c'est le travail de mise en intrigue comme construction narrative aspirant à conclure. On l'a vu à travers les allusions aux « conclusions en feu d'artifice », à travers l'intérêt du narrateur pour « les fins » des Coste, à travers l'insistance finale sur la fin attendue, etc. : par ces fins à la fois exhibées et dispersées, prétendument reliées à une logique du destin et en réalité dépendantes de points de vue contradictoires, Giono multiplie les variations parodiques sur l'art de finir un roman.

L'épisode de la nuit du scandale est le plus représentatif de l'écart entre l'emphase du discours narratif et la faible consistance des faits relatés. Ce narrateur qui voudrait passer pour clairvoyant parle beaucoup de mystère et de secret : n'est-ce pas reconnaître qu'il est le plus souvent, au fond, bien mal informé, au point de donner plus d'une fois le sentiment de parler pour ne rien dire³¹ ? Quand la dramatisation narrative contredit à ce point la pauvreté des informations effectives, c'est bien la forme du roman qui est en jeu, l'art de donner forme par les mots à des événements, et non la qualité romanesque des passions représentées – sur lesquelles le narrateur en reste bien souvent à de simples conjectures. La mise en question du dénouement s'inscrit dans ce jeu parodique avec les lois du genre.

Aussi n'est-il pas indifférent que le roman nous raconte l'histoire d'un « destin ». Bien sûr, la surcharge des références bibliques (les Amalécites) et tragiques (la comparaison avec Ajax) est trop voyante pour qu'on puisse prendre au sérieux la thèse d'une volonté de Dieu, ou des dieux, accablant la lignée des Coste d'une malédiction impitoyable. Le modèle théologico-téléologique du

29 Jean Decottignies, « Scènes de la vie de province », *JG4*, p. 73. Cet article établit parfaitement le caractère parodique du *Moulin de Pologne*, roman du romanesque : il n'est donc pas utile de s'y attarder ici.

30 *Ibid.*, p. 78.

31 Voir encore Jean Decottignies, *ibid.*, p. 95 : « [...] la gravité des paroles heurte la vacuité du propos [...]. La parole narrative n'engage [...] ses instruments que pour en étaler l'insuffisance. »

récit (la fin des Coste comme dessein des dieux) n'est suggéré que pour être à tout moment subverti, concurrencé par d'autres pistes interprétatives qui l'invalident.

Le roman comme destin

Le thème du destin est surtout intéressant en ce qu'il permet de représenter à merveille, pour mieux l'interroger, un certain idéal du roman comme forme close. Cet idéal, Albert Camus l'analyse dans *L'Homme révolté*, paru en 1951, au moment où Giono cherche encore le moyen d'en finir avec les Coste. L'époque est féconde en réflexions théoriques et pratiques sur les fonctions et les structures du roman, quelques années avant la naissance du Nouveau Roman. Et, depuis *Un roi sans divertissement* et *Noé*, Giono participe, de fait, à cette modernité. Pour Camus, la vie humaine est sans forme, sans style, sans « mot de la fin ». Nous ne pouvons fixer de limites, de l'intérieur, à notre existence. D'où le désir de « saisir enfin la vie comme destin³² », comme forme accomplie, par révolte contre le monde tel qu'il est. Le roman répond à cette ambition de donner forme et style à ce qui, dans la réalité, est radicalement inachevé. Camus explique ainsi « cette malheureuse envie que tant d'hommes portent à la vie des autres », et l'on ne peut que songer au narrateur du *Moulin de Pologne* :

Apercevant ces existences du dehors, on leur prête une cohérence et une unité qu'elles ne peuvent avoir, en vérité, mais qui paraissent évidentes à l'observateur. Il ne voit que la ligne de faite de ces vies, sans prendre conscience du détail qui les ronge. Nous faisons alors de l'art sur ces existences. De façon élémentaire, nous les romançons³³.

Voilà ce que fait le narrateur, et pas seulement de façon élémentaire : il tente de donner forme et unité à ce qu'il appelle « destin ». Parler de destin, c'est précisément exprimer ce désir de l'achèvement formel de l'existence – croire non aux dieux, mais au roman. Camus poursuit, dans un passage célèbre : « Qu'est-ce que le roman, en effet, sinon cet univers où l'action trouve sa forme, où les mots de la fin sont prononcés, les êtres livrés aux êtres, où toute vie prend le visage du destin³⁴. »

Les héros de roman diffèrent de nous en ce qu'ils « courent jusqu'au bout de leur destin », en ce qu'ils « finissent [...] ce que nous n'achevons jamais³⁵ ». Voilà pourquoi « [l]e roman fabrique du destin sur mesure³⁶ ». Pour Giono,

³² Albert Camus, *L'Homme révolté*, *op. cit.*, p. 312.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 314.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 316.

raconter une histoire de destin, ou plutôt la faire raconter par un récitant qui se croit très fin, un chroniqueur-romancier en quête d'unité narrative, c'est effectivement représenter le travail de la forme romanesque dans sa prétention à styliser l'existence. Car le destin « fignole », comme le dit Giono dans sa postface de 1958 à l'édition du *Moulin de Pologne* au Club du meilleur livre (V, 1252) : il cherche à bien *finir* les vies sur lesquelles il s'abat – comme le roman.

L'impossible « fin des Coste »

448

On comprend dès lors les difficultés rencontrées par Giono dans la recherche d'une fin. Un achèvement logique de l'histoire, une conclusion conforme au destin des Coste tel que le narrateur l'a représenté donnerait raison à ce dernier, et se contenterait de reproduire naïvement une croyance au roman-destin qu'il s'agit précisément, dans ce roman ironique, de mettre en question. La manière dont Giono *fignole* l'épilogue révèle surtout l'intention de brouiller les pistes, de telle sorte que le destin des Coste, pour finir, fasse *pschitt*, comme on a pu le dire à une certaine époque au sommet de l'État... À la manière de *Jacques le fataliste*, autre histoire de destin qui est surtout réflexion critique sur le destin et sur le roman qui lui donne forme, *Le Moulin de Pologne* propose plusieurs fins successives, ce qui neutralise toute thèse d'un accomplissement du destin.

D'abord, après le mariage de Léonce et Louise, au chapitre VI, on peut croire un moment à une fin heureuse des Coste, car le couple, par chance, est stérile : ils furent heureux et (parce qu'ils) n'eurent pas d'enfants... « Je me disais : “Cette fois, le montant de la facture n'est pas exorbitant. Le prix n'est pas surfait. On peut payer sans faire faillite. Les Coste vont finalement mourir de leur *belle mort*. [...]” » (V, 77). Et, de fait, la fin de M. Joseph est extraordinairement banale : celui qui est entré dans le roman auréolé de mystère romanesque mais qui n'a jamais consenti lui-même à « par[er] [...] du destin des Coste » (V, 731) vieillit et meurt « comme tout le monde » (V, 748) – ce qui est décevant pour qui traque le destin, et des fins de roman, dans la vie des autres : « Il mourut finalement comme j'ai dit, en échangeant quelques mots curieux avec Julie. / Après cette mort, j'avoue que j'attendais quelque éclat. Tout était trop ordinaire » (V, 748). Voilà le narrateur devenu inutile, frappé de nullité par l'extinction du destin :

J'eus beau faire traîner les délais, rien d'autre ici ne se montrait que la paix et le bonheur [...]. Malgré tout, je m'attardais. Je tremblais à l'idée que quelqu'un allait sûrement sortir des enfers pour mettre de l'ordre dans la maison.

Mais rien de semblable ne se produisit ; rien de semblable ne parut possible (V, 749).

Le romancier amateur attend une fin qui ne vient pas. La fin du chapitre VI offrait donc une première fin possible, non en feu d'artifice mais par épuisement du roman et du destin. Et au chapitre VII, on l'a vu, le narrateur croit d'abord à une fin bien digne du destin des Coste : la mort de Julie sous ses yeux. Mais non : c'est le récit de celle-ci, qu'il croyait *invraisemblable* (« elle me raconta une histoire abracadabrante » [V, 750]), qui dit la vérité – laquelle échappe au narrateur. Le narrateur-romancier croyait encore à la fiction du destin achevé : « Tu étais destiné à voir la fin des Coste » (V, 750) ; la réalité est tout autre, inachevée : la « gourgandine » n'a pas de nom (qui mette un *terme* au destin), Léonce est parti on ne sait où, Julie et Louise vont peut-être se suicider... La seule conclusion est celle d'un *procès verbal* – non au sens du compte rendu objectif que l'on pourrait attendre d'un juriste, mais, pour jouer avec la polysémie de l'expression comme l'a fait Le Clézio dans le titre de son premier roman, au sens du procès d'un discours. Giono en finit ainsi non avec le destin, mais avec la fiction du destin.

Et pourtant, lecteurs et critiques, nous tenons à l'interprétation qui consiste à voir dans cette fin morale de Léonce l'accomplissement du destin : c'est encore être les dupes d'un narrateur qui nous a fait croire à cette fiction ; c'est aussi lire l'épilogue à la lumière des variantes comme si celles-ci convergeaient vers une même résolution du récit, cohérente et unifiante, alors qu'elles ont été précisément écartées, par la volonté de l'auteur. Giono refuse de mettre un point final à une représentation du destin qu'il a au contraire rigoureusement vidée de tout sens transcendant, de même qu'il élude toute conclusion de type naturaliste (qui consisterait à lire le rapport entre les Coste et la mort comme une fêlure héréditaire, à la Zola). Suggérer plusieurs fins possibles, c'est bien montrer qu'aucune ne s'impose plus que l'autre dans la logique des dieux, et du roman.

Pour (ne pas) conclure

Il est temps de conclure, malgré tout. Non pour rejoindre notre narrateur dans sa bêtise toute flaubertienne, mais pour abrégé une analyse déjà trop longue – en pensant à M. Joseph abrégeant les prières interminables de son épouse : « Coupe court, Julie » (V, 735). Pour mieux cerner l'originalité de la fin du *Moulin*, il reste à la confronter à d'autres fins des romans gioniens d'après-guerre.

Il est une autre chronique romanesque où Giono fait coïncider fin biographique, fin dramatique et fin logique : *Un roi sans divertissement*, où Langlois meurt parce qu'il ne peut supporter « ces conclusions qui vous suppriment », lui qui « avait conclu », comme le confirme *Noé* (III, 624). Langlois est ce personnage que le romancier a « mené [...] jusqu'au bout de son destin » (III, 611). Giono

écarter du *Moulin de Pologne* cette possibilité, en raison de la mise à distance parodique dont il affecte le thème du destin : après l'anti-roman *Noé*, comment une telle fin pourrait-elle apparaître comme autre chose qu'un geste arbitraire de romancier ?

Il est une autre chronique romanesque où le *fin mot* de l'histoire offre la satisfaction d'une clausule ironique : *Les Grands Chemins*, où le narrateur dit : « C'est beau l'amitié ! » quand il évoque les coups de feu par lesquels il a éliminé l'Artiste (V, 633). Giono avait envisagé de faire dire au narrateur du *Moulin de Pologne*, pareillement : « C'est beau l'amour³⁷ », à propos de l'histoire d'amour de Léonce et du « démon ». Mais l'idée a déjà servi, et de façon plus efficace, pour un roman tout entier centré sur l'histoire d'une amitié paradoxale.

450

Il est une autre chronique romanesque où Giono exploite systématiquement l'alternance des points de vue narratifs pour souligner la vanité de toute vérité définitive : *Les Âmes fortes*, où le récit de Thérèse ne propose qu'une version de sa biographie, objet de soupçon du fait de l'autre récit concurrent. Giono avait pensé aussi achever *Le Moulin de Pologne* sur un changement de point de vue, en montrant le narrateur vu par Léonce³⁸. C'était briser une cohérence qui réside pour ce roman dans le choix d'une voix narrative précise, celle de ce bossu, porte-parole d'un modèle narratif limité et achevé.

Si la fin du *Moulin de Pologne* est à rapprocher d'un autre roman de Giono, c'est plutôt du futur *Iris de Suse*, qui reprendra le titre laissé inemployé. Les « fleurs » (V, 754) vers lesquelles se tourne le pauvre bossu solitaire, à l'issue de cet épilogue aussi brouillé et effacé que le « chef-d'œuvre » de Frenhofer dans la nouvelle de Balzac, c'est ce *rien* final, gratuit et inutile, nécessaire cependant pour accomplir l'œuvre en l'absence de toute autre nécessité, à la manière du petit os inutile du rat d'Amérique soigneusement remis en place par Casagrande, l'iris de Suse, le *Teleios*, autrement dit *ce qui finit* :

Teleios, ce qui veut dire : « Celui qui met la dernière main à tout ce qui s'accomplit », une expression heureuse qu'on ne saurait rendre que par une périphrase. [...] Ça sert à quoi ? Mystère, on ne l'a jamais su ; ça ne sert à rien [...] (VI, 503-504).

37 Un carnet préparatoire d'avril 1950 indique : « "C'est beau l'amour", de la fin » (cité par Janine et Lucien Miallet, Notice du *Moulin de Pologne*, V, 1201).

38 « Renverser la situation. Donc reconsidérer tous les événements décrits par N. et en faire donner par L. une version différente contraire ce qui rend sujet à caution tout ce qui a été dit précisément par N. et bouleverse toute la lumière du livre [...] » (cité par Janine et Lucien Miallet, *ibid.*, V, 1241).

Sans ce mot de la fin, qui ne répond à aucune finalité, sinon celle de sanctionner l'impossibilité de finir selon les lois d'un destin romanesque achevé, l'œuvre ne serait pas complète...

Le 11 juillet 1951, à propos du *Moulin de Pologne*, Giono écrit à Gallimard : « Cher ami, je viens de terminer *L'Iris de Suse*, le titre sera sans doute changé³⁹. » Oui, *L'Iris de Suse* attendra encore une vingtaine d'années. Quant au *Moulin de Pologne*, c'est un roman définitivement inachevé, conformément à la réflexion spéculaire, ironique et critique qu'il propose du destin comme figure du roman. Seule une fleur immotivée, autotélique, purement esthétique, un iris de Suse peut-être, mais privé de la signification fatale et maléfique que lui donnent les variantes, était en mesure de le clore : « Voilà la fin. »

39 Cité par Janine et Lucien Miallet, *ibid.*, V, 1207.

LA MÉTHODE DES « BÂTONS ROMPUS »

« Nouvelle parenthèse ; parlons à bâtons rompus ;
allons tout chercher à droite et à gauche. »

Jean Giono, *Le Hussard sur le toit* (IV, 615)

J'aime l'alleure poétique, à sauts et à gambades.
C'est une art, comme dict Platon, legere,
volage, demoniacle.

Montaigne, *Essais*, livre III, chapitre IX¹

Nous nous demandions au début de ce livre comment Giono, reconnu comme l'*inventeur d'histoires* par excellence, pouvait réussir à déployer une écriture qui transcende les contraintes de la linéarité narrative. Nous avons vu comment il y parvenait aussi bien en sortant du cadre du récit, explorant les genres les plus divers, qu'en renouvelant la forme romanesque de l'intérieur. Cette liberté qu'il prend par rapport aux lois d'une mise en intrigue ordonnée, rien ne l'exprime mieux peut-être que le choix délibéré d'une écriture à *bâtons rompus* érigée en méthode. C'est sur cette « méthode des bâtons rompus » qu'il convient à présent, non d'achever cette étude de l'œuvre de Giono en une fin bien *conclusive*, comme l'aimerait le narrateur du *Moulin de Pologne*, mais au contraire d'*ouvrir* une dernière fois la perspective sur un écrivain qui est décidément surtout amateur d'abîmes et de ruptures, ou encore, comme son personnage des *Grands Chemins*, « artiste de désordre et de démesure » (V, 577).

Les *bâtons rompus*, c'est d'abord, selon l'usage courant de l'expression, une manière de parler, de converser, sans ordre ni méthode. Et *a priori*, un dialogue à *bâtons rompus* n'a pas sa place dans le roman. Selon les normes habituelles du dialogue de roman, l'économie narrative implique le choix logique d'interactions régies par une « finalité externe », nous disent les spécialistes². Le dialogue à bâtons rompus appartient à la réalité quotidienne de la conversation : il semble exclu par la formalisation de l'écriture romanesque.

¹ Montaigne, *Essais*, III, IX, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 973.

² Par exemple Sylvie Durrer, *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1999, p. 65-66. Sur ce sujet, voir aussi Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, Paris, Armand Colin, t. II, 1992.

Qu'est-ce en effet qu'un dialogue à bâtons rompus? Il se définit en premier lieu, si l'on suit tous les dictionnaires, comme un dialogue discontinu, où les interlocuteurs changent fréquemment de sujet, sans ordre suivi ni unité thématique, sans « finalité externe ». Or « [l]a plupart des romans privilégient les interactions à finalité externe », écrit Sylvie Durrer³. Le genre romanesque tend donc à écarter les dialogues sans but prédéfini, ceux qui obéissent à une « finalité interne » et qui ont pour seul but d'affirmer ou de confirmer un lien social entre interlocuteurs, ces dialogues que l'on appelle volontiers, « en langage courant », des « conversation[s] à bâtons rompus⁴ ».

454

Le moins que l'on puisse dire est que Giono ne se soumet pas à ces lois du Style et du Roman, sur ce point comme sur d'autres. Il en va chez lui des « bâtons rompus » comme de l'usage du mot *chose* ou de la parenthèse, ces autres *défauts* du style romanesque transformés par lui en ressorts du récit et en sources de poésie⁵. Non seulement il introduit dans ses romans des dialogues à bâtons rompus, mais il théorise cette pratique, il la revendique. Mieux : il la poétise. Il lui confère même la dignité d'une « méthode ». Comment ce choix se traduit-il, et comment s'explique-t-il? C'est ce que je voudrais maintenant essayer de montrer – en partant des dialogues de la fiction pour les relier ensuite au discours du romancier, dont la propre « méthode » est en jeu à travers celle de ses personnages.

RICOCHETS DE CONVERSATION

La conversation à bâtons rompus, « à finalité interne », sans objectif partagé autre que de signifier l'appartenance à un groupe, à une communauté, se rencontre d'abord chez Giono dans de grandes scènes où les personnages semblent parler pour ne rien dire, à l'occasion d'un repas, d'une veillée ou d'une activité commune.

Scènes de groupes

Rappelons-nous les propos décousus prononcés au cours du banquet de *Que ma joie demeure*, en rapport avec l'instant présent du repas, la bonne chère et l'ivresse : « — Porte le lièvre, dit Honoré, je porte le chevreau. / — Le vin est bon, dit le fils Carle. / — Oh ! dit Honoré, et puis le ciel, regarde ! » (II, 542). Les propos réagissent aux circonstances du moment : ils ne suivent pas le fil d'une coopération verbale orientée.

³ Sylvie Durrer, *Le Dialogue dans le roman*, op. cit., p. 65.

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir plus haut le chapitre 1, « Au commencement était la chose », p. 31 sq, et le chapitre 18, « Entre parenthèses », p. 337 sq.

Encore les répliques sont-elles dans ces pages souvent interrompues par des commentaires et descriptions assumés par le narrateur, ou par le discours intérieur des personnages. Dans le chapitre « Les Courses de Lachau » de *Deux cavaliers de l'orage*, le dialogue rapporté au discours direct est plus envahissant, au point de se libérer souvent de tout verbe de locution et de tout nom de locuteur. Pour les femmes rassemblées autour de la viande crue qu'elles pétrissent à pleines mains, il s'agit d'abord de passer le temps. Le *bavardage* est bien sûr – pour Giono – une occupation féminine ! Ariane, la mère des frères Jason, reproche à sa belle-fille d'être bavarde, mais elle n'est pas en reste : « Écoute un peu, Valérie, au lieu de parler tout le temps. Tu entends ce que dit cette fille ? Le vieux Bellini est parti le premier ce matin » (VI, 50) ; etc. On parle des hommes qui sont absents, on parle des enfants qu'il faut nourrir et coucher, on parle de la famille, et du feu à entretenir, et de l'eau-de-vie qui circule, et de Lachau, la ville rouge, et de la peur irraisonnée qui vient...

Ce long dialogue sans sujet défini, où l'on peine souvent à reconnaître l'identité des interlocutrices, n'est pas sans ressemblances avec le bavardage inaugural des *Âmes fortes*, autre scène de dialogue féminin à bâtons rompus. Il est question là encore du contexte immédiat : l'objet du discours, c'est la situation même de l'énonciation – le mort que l'on veille, les nourritures terrestres qui font vivre : « — Si on mangeait un petit morceau ? — Ce n'est pas une mauvaise idée » (V, 230). C'est ainsi que l'on en vient à manger les « fameuses *caillettes* de l'Albert » (V, 231). L'oralité impose ses impératifs immédiats, au niveau de la nourriture partagée comme au niveau de l'échange verbal. Le fil du dialogue se brise pour accueillir les sollicitations du moment. L'unité est celle des interlocutrices rassemblées *ici et maintenant*, non celle du thème. En un sens, *il faut* même que le dialogue se délie pour que se manifeste et s'entretienne le lien interpersonnel entre les sujets qui parlent, dans l'improvisation d'un total « hors sujet ». La conversation à bâtons rompus parle de tout et de rien : elle a pour fonction essentielle de souder un groupe.

Telles sont les conversations que l'analyse savante tend à juger futiles et superficielles, donc *a priori* non pertinentes dans un récit de fiction : le niveau de l'information est faible, le portrait des personnages n'émerge guère du portrait de groupe, l'action ne progresse pas... Certes ; mais ces pages ont une force romanesque qui tient à d'autres facteurs. Ce n'est pas seulement affaire de *mimésis* – objectif réaliste auquel on tend à réduire bien souvent la reproduction par le texte romanesque de propos décousus. Si les *raisons* du dialogue s'effacent, c'est au profit des *passions*, des pulsions, des impulsions : le *crescendo* du désir dans *Que ma joie demeure*, au rythme du sang qui bat comme un « tambour de danse » ; la peur devant l'inconnu et le pressentiment d'un drame à venir dans *Deux cavaliers de l'orage* ; une affirmation de la vie qui

est déjà la marque des « âmes fortes » dans le dernier exemple. Il y a bien un lien social, au sens le plus élémentaire, parce que les personnages rassemblés partagent une expérience et appartiennent à une même communauté. Mais en profondeur le groupe a ses fissures, ses tensions, ses conflits en germe. Sans doute le dialogue des personnages ne poursuit-il pas de but avoué. Mais il répond à une finalité narrative et dramatique au niveau supérieur du discours romanesque. Les « bâtons rompus » servent de prélude au drame ; les désordres du dialogue ne tardent pas à être ressaisis dans l'ordre du récit – ce récit fût-il lui-même dialogué, comme dans *Les Âmes fortes*.

Leçons particulières

456

Le dialogue à bâtons rompus est donc prévisible dans des scènes de groupe, quand l'abandon aux « ricochets de conversation⁶ » est un rituel social admis par tous. Il est plus original et plus riche d'effets quand il vient perturber un dialogue qui semblait s'annoncer comme dialectique ou didactique. La situation est fréquente, chez Giono, de situations de dialogue dissymétriques entre un personnage au savoir supérieur mais qui ne se livre pas clairement, d'une part, et d'autre part un interlocuteur qui est surtout en position d'allocutaire, ou de disciple potentiel, à l'écoute du maître. C'est le premier, alors, qui tout à la fois conduit le dialogue et use des bâtons rompus, brisant à sa façon le cadre coopératif de l'interaction en changeant de code ou de sujet. Au risque de dérouter. Ou peut-être *pour* dérouter. « Pardon ? », dit Jourdan la première fois que Bobi dit, au début de *Que ma joie demeure* : « Orion ressemble à une fleur de carotte » (II, 424). De fait, Bobi engage ici *ex abrupto* une logique discursive inédite, inaccessible sur le moment à son interlocuteur. Quel est donc le *fil* du discours chez Toussaint, dans *Le Chant du monde*, quand il parle des braises qu'il attise dans l'âtre avant de donner sa vision du monde en une formule lapidaire : « Terre de nécessité et non de joie » (II, 310) ? « Tu comprends ? » demande-t-il à Antonio ; « — Je t'écoute, dit Antonio » (II, 310), dont il n'est pas certain qu'il ait tout de suite compris – pas plus que le lecteur à ce stade du dialogue. Avec Tringlot, dans *L'Iris de Suse*, Casagrande aime mener des « conversations négligentes », dire des « choses de bric et de broc » (VI, 467). Échanges décousus et profonds, là encore.

Ce sont donc les savants et les poètes, bien souvent, qui parlent à bâtons rompus. On pourrait dire qu'ils « déparlent » – en employant ce régionalisme dans un sens plus large (qui d'ailleurs existe) que lorsqu'il s'applique, dans

6 Premier titre envisagé par Barbey d'Aureville pour *Les Diaboliques* : voir Jacques Petit, Notice des *Diaboliques*, dans Jules Barbey d'Aureville, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, t. II, p. 1274 sq.

Colline, aux propos incohérents de Janet. Autrement dit, ils rompent avec les célèbres « maximes conversationnelles » qui sont censées garantir le principe interactif fondamental de la coopération dialogale⁷. Mais loin d'être superficiels, les propos à bâtons rompus ont alors quelque chose à voir avec le mystère de l'être, avec ce que Giono appelle le « fond des choses ». Le savoir de Toussaint, de Bobi ou de Casagrande n'a rien de scientifique mais concerne l'accord avec le monde. Il est une intelligence secrète des lois de l'univers. Un tel savoir ne saurait se réduire à une argumentation dialectique ou à l'ordre d'une leçon.

Langlois aussi en sait long, dans *Un roi sans divertissement*. Il connaît la vérité cruelle de l'ennui, cette vérité qui est « vraie pour tout le monde » (III, 515). Et c'est donc par des dialogues elliptiques et non logiques, notamment avec Saucisse, qu'il traite de la « marche du monde » (III, 550) et de cette « vérité » inavouable. Le dialogue est troué par les silences : le lien entre les répliques repose souvent sur l'implicite. Saucisse comprend Langlois quand il lui dit qu'« [i]l n'y a pas d'étrangers » (III, 550) : la continuité de l'échange est assurée par une entente tacite, en deçà des paroles prononcées, quand il s'agit précisément pour Langlois de reconnaître et de faire admettre ce qui le lie à l'assassin. Mais Saucisse suit-elle encore Langlois dans cet autre échange, qu'elle clôt de manière bien familière ? « [...] Ce qu'il faudrait, veux-tu que je te le dise : c'est la messe de minuit, du 1^{er} janvier à la Saint-Sylvestre et sans interruption. / — Tu l'as dit bouffi », dit-elle, en lui donnant sa chandelle » (III, 486-487). La désinvolture des bâtons rompus masque et révèle en même temps la gravité de l'enquête existentielle.

Langlois mine les dialogues par ses silences ou ses allusions. C'est tout autre chose pour le vieux médecin poète et philosophe, beaucoup plus bavard, qui accueille Angelo et Pauline dans *Le Hussard sur le toit*. Lui aussi manie les bâtons rompus, et déconcerte ses interlocuteurs par ses propos décousus, mais sur le mode de l'excès, non du manque. D'ailleurs il l'affiche comme un programme : « Nouvelle parenthèse ; parlons à bâtons rompus ; allons tout chercher à droite et à gauche » (IV, 615). Et il justifie la discontinuité du discours par le sujet traité : les formes et significations du choléra. C'est-à-dire, surtout, ce que l'épidémie nous révèle des profondeurs du cœur humain : « Je suis bien loin de vouloir vous faire un laïus ; il ne s'agit pas du tout d'anatomie. Il s'agit d'aller sur les lieux où s'élaborent les passions, les erreurs, le sublime et la frousse » (IV, 611). Angelo et Pauline interviennent encore au début de la conversation, avant de laisser leur interlocuteur monopoliser la parole : le mélange des discours rapportés – direct, indirect, indirect libre, direct libre – traduit la confusion des « parenthèses » successives par lesquelles le personnage traduit sa vision du

7 Les maximes de « quantité », de « qualité », de « relation » et de « modalité » selon Paul Grice, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.

choléra. La digression et la diversion semblent donc requises par la profondeur étrange ou inquiétante du thème, quand il est question du côté « vérité », du côté « fond des choses » dont parle *Noé* (III, 676). Il faut en somme parler à bâtons rompus pour penser ou imaginer à bâtons rompus, seule manière possible d'approcher une « vérité » qui se dérobe – celle qui a été l'objet fuyant de notre première partie. C'est ce qui justifie que les « bâtons rompus » puissent devenir une *méthode*.

LES « TRONÇONS DE LA VÉRITÉ »

458 L'image des « bâtons rompus » est par elle-même une figure. Mais que signifie l'expression ? Sur son origine, il existe deux explications. La première vient de l'héraldique. Le « bâton » désigne une bande dans un blason. Les « bâtons rompus » sont donc des bandes brisées, ou des « bâtons entremêlés ». Si bien que l'on appelle ainsi, plus généralement, des « boudins brisés servant de motifs décoratifs », notamment en architecture. L'effet est d'ordre visuel.

La seconde explication, la plus communément admise, renvoie au son d'un instrument à percussions, et plus précisément à la musique militaire. Le « bâton » désigne alors la baguette qui sert à frapper la peau du tambour. Jouer « à bâtons rompus », c'est frapper « de manière intermittente⁸ ». L'effet est d'ordre sonore.

Il est tentant de jouer sur ces deux sens, visuel et sonore. L'énoncé qui se développe « à bâtons rompus » se reconnaît en effet d'abord à des effets rythmiques, à des changements de ton, à des ruptures et à des « intermittences » qui se donnent à entendre. C'est une question de langue : les bâtons rompus désignent un ensemble de « déviances⁹ » au regard des normes dominantes de l'interaction verbale, mais cet *écart* même produit certains effets et se prête à l'analyse en termes stylistiques. Or ces discontinuités ne sont pas sans rapports, d'autre part, avec la représentation, la vision, l'imagination. La figure verbale des bâtons rompus a donc aussi une portée symbolique : elle est un vecteur de l'imagination romanesque. Et c'est ce qui lui donne sa force structurante et son pouvoir de rayonnement sur l'ensemble de l'œuvre de Giono, au-delà de quelques scènes dialoguées isolées.

8 D'après le *Dictionnaire Robert de la langue française* (dir. Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, 2001). Voir aussi le *Trésor de la langue française*, selon lequel l'expression « batterie à bâtons rompus », employée pour la musique militaire, « qui serait à l'origine du tour selon Littré », n'est pas attestée avant le *Larousse* du XIX^e siècle.

9 Mot employé par Sylvie Durrer (dans *Le Dialogue dans le roman*, *op. cit.*, p. 99) pour désigner les infractions aux maximes de la coopération conversationnelle.

Il est cependant une scène particulièrement significative, au chapitre IV de *Fragments d'un paradis*. Il s'agit d'une mise en abyme – pour rester dans le registre héraldique – dont l'intérêt ne se limite pas à l'histoire que nous raconte ce récit de voyage maritime. La « méthode des bâtons rompus » se voit en effet explicitée au cours d'un dialogue qui offre lui-même une belle illustration des principes qu'il énonce. Quand le capitaine mène avec son lieutenant Larreguy une conversation à bâtons rompus à propos des monstres de l'abîme, c'est le désordre apparent qui en réalité donne au dialogue toute sa force et tout son sens :

MOI : Il est parfois beaucoup plus facile d'éclairer toute une conversation forcément ambiguë, surtout quand elle traite du mystère, et qu'elle est faite, comme la nôtre, par toute cette série d'approches et de feintes, auxquelles deux hommes bien élevés doivent toujours avoir recours, il est plus facile de l'éclairer, dis-je, en se servant de la méthode des bâtons rompus, ou des rapports, comme disent les peintres. Savez-vous de quelle façon les anciennes thérapeutiques soignaient ce que nous appelons les hémorragies internes ? Le médecin suçait simplement la plaie avec sa bouche, il aspirait le sang et le rejetait d'une façon mécanique. Nous sommes naturellement disposés à nous moquer de cette rudimentaire pompe aspirante, mais il y a, en tout cas, dans cette méthode de *contact direct de la bouche du sauveteur à la blessure du blessé*, un grand mérite naturel et en quelque sorte une imitation divine du *Singe de Dieu*.

LUI : Est-ce que cette méthode-là donnait de bons résultats ?

MOI : Pas plus que nos méthodes actuelles, elle n'avait que l'avantage de faire ainsi se joindre les deux tronçons séparés de la vérité. (III, 913)

Cette page a déjà fait l'objet d'une analyse très pertinente de la part de Raphaëlle Cardonne¹⁰. J'y reviens ici dans une perspective sensiblement différente. Déroutante à plus d'un titre, elle appelle en effet quelques commentaires. D'abord, la rupture ne vient pas de l'interlocuteur : l'enchaînement des répliques, par lui-même, fonctionne sans heurt, d'abord avec une reprise lexicale (le mot « méthode »), puis avec un enjambement dialogal question-réponse (« Pas plus que... »)¹¹. Comme le médecin du *Hussard*, le médecin de *Fragments d'un paradis*¹² est parfaitement capable de parler à bâtons rompus

¹⁰ Raphaëlle Cardonne, « Du dialogue, dans *Fragments d'un paradis* », *Bull.* 41, 1994, p. 57-79.

¹¹ Procédés conformes aux lois habituelles de l'enchaînement des répliques dans le texte romanesque : voir sur ce point Françoise Rullier-Theuret, *Le Dialogue de roman*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages », 2001, p. 104 sq.

¹² Car le capitaine de *L'Indien* est aussi un médecin (voir III, 897).

tout seul : c'est son choix, c'est sa méthode. Mais ce choix n'a de sens qu'en présence de l'interlocuteur dont il s'agit d'éveiller par ce moyen la conscience.

Deuxième remarque : le propos du capitaine définit la méthode discursive des « bâtons rompus » qu'il pratique par une série d'analogies qui illustrent cette méthode. La méthode conversationnelle est *comme* une méthode picturale (« comme disent les peintres »), *comme* une méthode thérapeutique (« Le médecin... »), elle-même *comme* une méthode heuristique (« la vérité »). On pourrait même repérer au début la métaphore de l'escrime (« toute cette série d'approches et de feintes »), qui annonce *Angelo* : entre personnes de qualité, hommes « bien élevés » ou « amis de la démesure » (IV, 130), le dialogue peut en effet être un exercice de style élégamment réglé dont la logique échappe au profane... Mais entre toutes ces images qui se suivent, on ne voit peut-être pas le *rapport*. Quand le capitaine pose sa question sur les « anciennes thérapeutiques », il semble qu'il change de sujet à l'improviste. C'est que le discours à bâtons rompus n'est pas logique mais analogique : il avance de comparant en comparant, à partir du comparé posé comme thème, mais les points de comparaison ne sont pas explicités – d'où l'impression de discontinuité.

460

Logique des analogies

Relisons toutefois les trois métaphores principales, dont la succession peut surprendre. Et d'abord la dernière. Les « deux tronçons de la vérité », ce seraient donc le sauveteur et le blessé mis en contact par la bouche du sauveteur. Mais l'image s'applique aussi aux tronçons du dialogue mis en pièces par les bâtons rompus. La pratique des bâtons rompus ne serait donc pas seulement l'usage de la rupture, de la discontinuité : la disjonction appellerait son dépassement, le rétablissement d'une jonction, une connexion entre fragments disjoints. L'incohérence apparente, la liberté d'allure du dialogue à bâtons rompus servirait une cohérence plus profonde : elle rendrait possible une *mise en relation* éclairante, un rapprochement révélateur. Une telle « méthode » porte le sens de l'expression « à bâtons rompus » au-delà de ses significations d'origine, empruntées à l'héraldique et à la musique militaire. Elle y ajoute un sens philosophique. Il faudrait en somme laisser jouer ce désordre conversationnel pour que se rejoignent les pièces séparées d'une vérité qui ne peut se construire qu'en dialogue. L'idée est chère aux Philosophes du XVIII^e siècle (on pense au *Neveu de Rameau*), et elle remonte bien sûr au dialogue socratique. Comme Socrate, le capitaine de *Fragments d'un paradis*, en bon maïeuticien, parle de manière incomplète et imagée de façon à conduire son interlocuteur à trouver lui-même le tronçon manquant de la vérité. On pouvait lire à la page précédente (c'est encore le capitaine qui parle à Larreguy) : « Je ne vous ai pas interrompu pour que vous trouviez les conséquences tout seul. Vous avez très bien répondu à

mon attente : c'est exactement ce que je voulais que vous trouviez vous-même » (III, 911). Le Bobi de *Que ma joie demeure* illustre déjà cette méthode, comme nous l'avons vu dans l'étude de ce roman¹³ : « Il ne faut jamais expliquer. Ils sont bien plus contents, les autres, quand ils trouvent tout seuls » (II, 425). Quand Bobi parle avec Jourdan, d'ailleurs, « [c]'est exactement comme quand la sage-femme est là » (II, 555) – c'est lui qui le dit...

L'image des tronçons, bien sûr, renvoie aussi au thème central qui donne son titre au récit : les « fragments d'un paradis ». Le paradis perdu du monde naturel ne se livre que par fragments, par empreintes, traces de monstres inconnus et de merveilles invisibles... Mais c'est à partir de ces tronçons que l'homme peut *imaginer* (des bêtes, des monstres ou des anges). La « vérité » qui se recompose alors à partir de la « méthode des bâtons rompus » est d'ordre moins philosophique que poétique. Mais par là elle aide à vivre. Elle redonne au monde les couleurs et l'enchantement que la modernité a bannis. Elle sauve. Elle *guérit*.

On peut ainsi remonter à la métaphore médicale. Celle-ci se fonde sur une réalité parfaitement attestée par les histoires de la médecine. Ce capitaine-médecin sait de quoi il parle. Depuis Homère, qui y fait allusion au chant IV de l'*Iliade*, jusqu'à Ambroise Paré, et même jusqu'au XIX^e siècle, on a sucé les plaies pour soigner. Il y avait des *suceurs* sur les champs de bataille, ou lors des duels. C'était un métier qui demandait un certain exercice, une certaine méthode : on ne suçait pas n'importe comment¹⁴. Naturellement cela fait aujourd'hui sourire : on se moque « de cette rudimentaire pompe aspirante »... C'est pourtant détourner pour le plus grand bien des blessés un geste vampirique qui a quelque chose de diabolique. Si le Diable est le « *Singe de Dieu* », selon une de ses dénominations traditionnelles qui remonte à Tertullien, voilà Dieu qui à son tour serait le singe du Diable : « une imitation divine du *Singe de Dieu* »...

Le contraire du *diabolique*, qui sépare, c'est le *symbolique*, qui réunit. L'image de la jonction des « tronçons » rassemblés rappelle le sens premier du *symbolon* : or c'est bien dans le registre du symbolique, au sens moderne, que se comprend ici la succession de propos qui échappent à toute logique discursive. La logique des bâtons rompus, de fait, est d'ordre symbolique. Avec cette métaphore thérapeutique, on n'est cependant pas si loin de la quête socratique de la vérité : Platon présentait aussi la méthode de Socrate comme une méthode

¹³ Au chapitre 9, « À la recherche du hors-temps perdu (*Que ma joie demeure*) », p. 197 sq.

¹⁴ Voir par exemple Kurt Sprengel, *Histoire de la médecine, depuis son origine jusqu'au XIX^e siècle*, trad. Antoine Jacques Louis Jourdan, Paris, Librairie Béchet, t. IX, 1820, p. 38 sq. ; et Suzanne Jacques-Marin, *L'Esprit des médecines anciennes*, Le Coudray-Macouard, Cheminements Éditions, coll. « L'Esprit de la création », 2005, p. 82 sq.

« purgative », comparable à celle des « médecins du corps » ; on le voit par exemple dans *Le Sophiste* : l'âme de l'interlocuteur doit se libérer des fausses opinions qui font obstacle à la vérité *comme* le corps malade doit se libérer de « tout ce qui l'embarrasse¹⁵ ». Il y a bien un rapport : le médecin de *Fragments d'un paradis* est un médecin des âmes, qui combat par une certaine forme de dialogue la lèpre de l'ennui et la doxa de l'homme moderne.

462

Enfin, n'oublions pas la métaphore picturale, plus allusive mais non moins étrange. Car les peintres ne parlent guère d'une méthode « des rapports », qui pourrait être jugée comparable à la conversation à bâtons rompus. La notion de « rapport » n'est pas vraiment employée en peinture, à en croire les historiens de l'art. Si elle a un sens ici, c'est pour désigner les proportions, les rapports de mesure, la répartition des volumes ou des couleurs sur un tableau. L'important est que de tels rapports soient d'ordre visuel, formel. La définition métaphorique des bâtons rompus nous oriente ainsi du côté d'une logique esthétique, imaginaire et poétique du discours. C'est quand il n'y a pas de rapport (du point de vue du sens apparent) qu'il y a le plus de « rapports » (symboliques, métaphoriques), moins immédiatement lisibles mais d'un tout autre régime littéraire. Car c'est la mise en *rapport* – au sens pictural – d'éléments symboliquement liés entre eux dans la chaîne de l'énoncé qui fait reconnaître la « fonction poétique » du langage, cette fonction si poétiquement définie par Jakobson comme la projection du « *principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison*¹⁶ ».

En donnant aux « bâtons rompus » un sens médical (la nouvelle « jonction » peut sauver) et un sens pictural (les « rapports », « comme disent les peintres »), Giono, à travers le propos du capitaine, confère à ce type de dialogue des potentialités supérieures, à la fois éthiques et esthétiques. Choisir les bâtons rompus, pour le capitaine de *Fragments d'un paradis*, c'est en effet aller à la fois dans le sens du bien et dans le sens du beau. Une telle méthode est séduisante par ses paradoxes mêmes : méthode inversée, contre-méthode, la mieux à même sans doute d'explorer l'autre versant du langage¹⁷ – celui de l'inconscient et de l'imaginaire. C'est pourquoi, chez Giono, « un désordre soigneux » peut être « la vraie méthode » : il le disait déjà, citant l'auteur de *Moby Dick*, au début de *Pour saluer Melville* (III, 5)...

15 Platon, *Le Sophiste*, 230 c, dans *Œuvres complètes*, trad. Léon Robin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1950, p. 278.

16 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 220.

17 Au sens défini par Michèle Aquier dans le livre auquel elle a donné ce beau titre : *L'Autre Versant du langage*, Paris, José Corti, 1997.

On comprend dès lors que les « bâtons rompus », ainsi redéfinis, servent aussi de « méthode » à l'écrivain Giono. Je quitte alors les dialogues des personnages pour en venir au discours du romancier, et proposer quelques observations plus générales sur la poétique gionienne des bâtons rompus.

L'imagination à bâtons rompus

Il y a d'abord chez Giono un plaisir *divertissant* à passer du coq à l'âne, à pratiquer la digression, à changer de sujet sans crier gare. Le Bobi de *Que ma joie demeure*, qui met en relation par le pouvoir surprenant de la métaphore des « tronçons » disjoints du réel, incarne à cet égard les choix dominants du romancier d'avant-guerre, qui aime briser la ligne d'un récit suivi au profit d'une logique qui est d'abord imaginaire. Les ruptures thématiques prédominent dans des nouvelles comme *Vie de Mlle Amandine*, dans les grands essais des années 1930-1940 (*Les Vraies Richesses*, *Le Poids du ciel*, *Triomphe de la vie*), plus tard dans l'étrange *Bestiaire*¹⁸, ou encore dans les chroniques de presse des années 1950-1960 – dont l'une s'intitule précisément *Bâtons rompus*¹⁹. Quand il quitte le domaine de la fiction pour livrer directement ses pensées et ses rêveries, le Giono des essais et des chroniques journalistiques savoure la liberté d'avancer, comme Montaigne, « à sauts et à gambades » : le choix du genre favorise les désordres de cette « allure poétique », « démoniaque », que l'auteur des *Essais* avait prise pour méthode²⁰.

Mais c'est surtout dans les *Chroniques romanesques*, à partir d'*Un roi sans divertissement*, que la brisure devient la règle. *Noé*, en particulier, systématise cette « méthode des bâtons rompus » au point d'en faire la clé de voûte d'un art poétique. Dans ce texte qui s'achève d'une façon aussi abrupte qu'il avait commencé (« Ici commence *Noé* » [III, 611] / « [...] ici finit *Noé* » [III, 862]), le désordre et la discontinuité sont la loi de la narration, soumise aux impulsions imprévisibles du narrateur – par exemple dans cette transition soudaine : « Mais il faut que, toute affaire cessante, je vous parle longuement du voyage auquel j'étais résolu aux premières pages de ce livre, et que j'ai fait » (III, 703). C'est le personnage du romancier qui feint alors de dialoguer avec son lecteur à *bâtons rompus*. Et le fonctionnement de l'imagination romanesque illustre le principe de disjonction-conjonction qu'exposait le capitaine de *Fragments d'un paradis*. Les éléments qui se présentent à l'imagination sont hétérogènes, incomplets, fragmentaires : entre ces « tronçons séparés », le romancier opère les connexions qui donnent vie. Pensons à ces ombres venues du « Hadès des personnages de

18 Voir le chapitre 5, « Bestiaires », p. 107 sq.

19 Chronique de 1962 rééditée dans *Les Terrasses de l'île d'Elbe*, Paris, Gallimard, 1976, p. 25 sq.

20 Montaigne, *Essais*, éd. cit., p. 973. L'adjectif « démoniaque » (ou « demoniacle ») fait ici référence au Démon de Socrate.

roman » (III, 663), qui ne sont encore que des « moitiés » avant de s'assembler à cette part de lui-même qui formera avec eux des monstres composites prêts à vivre : « Et c'est ainsi que je suis mélangé, abouché de guingois avec ce cirour de bottes [...] » (III, 664)... La création romanesque assemble des « tronçons » pour faire naître sinon la vérité, du moins des formes hybrides²¹. Il faut que le personnage emblématique d'Empereur Jules perde les jambes et soit réduit à l'état de « tronçon » humain pour recomposer ensuite, avec le Fuégien géant qui le porte, un « centaure » inédit... Les « monstres » de la diégèse thématisent le fonctionnement de la narration qui alternativement tronçonne et façonne, défigure et refigure.

464

Le texte de *Noé* met en œuvre une poétique généralisée des « bâtons rompus » : « mots sans queue ni tête » (III, 636), morceaux de phrases laissées en suspens, histoires interrompues, « embryons » de personnages mort-nés²²... Comme s'il s'agissait, par tous les moyens, de conjurer le péché originel de toute narration, condamnée par nature à raconter les choses « à la queue leu leu » (III, 642). Le romancier de *Noé*, lui, rêve d'élargir ses moyens d'expression. Nous l'avons vu au début de ce livre : il envie ceux dont disposent le peintre et le musicien, qui ne connaissent pas cette malédiction et peuvent exprimer le volume, le « total », la simultanéité. La « méthode des bâtons rompus » déjoue les contraintes du récit linéaire. Elle ajoute au langage d'autres dimensions que la simple progression séquentielle – verticalité de la métaphore, mouvement cyclique de la rêverie, tentation régressive de la mémoire, pulsions digressives de la libre association... Elle préfère à la ligne droite du « procès » narratif le désordre d'un tableau de Bruegel et la liberté de propos en zigzags – aussi divertissants (mais moins sauvages) que les « zigzags » de sang tracés au couteau sur la peau du cochon de Ravel par M. V. dans *Un roi sans divertissement* (III, 463).

Beauté et vérité

Si cette méthode met en relation des éléments distants, hétérogènes, à quelle « vérité » les « tronçons » ainsi mis bout à bout peuvent-ils donc bien renvoyer ? *Noé*, comme *Fragments d'un paradis*, évoque la fascination du romancier pour des « profondeurs » qui échappent à la raison cartésienne et à la pensée dialectique. Le « thème lancinant des coquillages » qui intrigue le narrateur

²¹ Sur ce sujet, voir le chapitre 20, « Poétique et tératogenèse (*Noé*) », p. 375 sq.

²² « Phrases-noyaux » et « récits esquissés » puis « abandonnés » témoignent dans *Noé* de la force et des aléas d'une imagination qui a besoin de se laisser porter par les « trouvailles », comme l'a noté Henri Godard (*Une grande génération*, Paris, Gallimard, 2003, p. 324). Cette confiance mise dans les hasards et les étincelles fécondes de l'image rapproche *Noé* des grands récits surréalistes : voir à ce sujet ma communication intitulée « Le paysan de Marseille : *Noé*, récit surréaliste » (Colloque d'Aix-en-Provence, septembre 2015, texte à paraître dans les actes du colloque).

représente ainsi « le côté profond de la chose, le côté gouffre, glu, glouton et sournois de la chose ; le côté puissance ; le côté vérité ; le côté *fond des choses* » (III, 676). De ce côté-là, on retrouve donc le paradis inhumain du monde matériel, souvent évoqué dans les romans d'avant-guerre, qui tout à la fois exclut l'homme et exerce sur lui une attirance aussi gloutonne que mortifère. La « vérité » visée par la « méthode des bâtons rompus » est-elle donc celle de ce « fond des choses » qui se dérobe ? Elle suppose en tout cas un « système de références » autre que celui du monde économique et de la morale dominante.

Ce « système de références » différent, que Giono mentionne dans *Un roi sans divertissement* (III, 480-481) et dans *Noé* (III, 620), c'est celui de la gratuité esthétique, qui fonde en dernier ressort la liberté de l'écriture. Le personnage de Bergues, dans *Un roi*, se met à « dire des choses bizarres » quand il découvre que le sang sur la neige peut être « très beau » (III, 465). Le narrateur parle à ce sujet d'un « petit *démarrage* de Bergues » : « démarrer », c'est rompre avec le discours ordinaire et ordonné pour passer au régime insolite des « bâtons rompus », que l'interlocuteur peine à suivre. Mais il arrive au narrateur lui-même de « démarrer », en ce sens. Lui aussi parle de beauté, à propos de la qualité du sang des victimes de M. V. : « Je dis beau. *Parlons en peintre* » (III, 480). Non sans avoir écarté l'hypothèse d'une banale histoire de vampire : cette histoire n'est pas celle « d'un homme qui buvait, suçait ou mangeait le sang » (*ibid.*). « Parlons en peintre », autrement dit – comme dirait le capitaine de *Fragments d'un paradis* qui lui aussi recourt à l'image matricielle du sang, toujours sous-jacente dans ces dérivés associatives : utilisons la méthode des « rapports ». « Parler en peintre », c'est précisément « parler à bâtons rompus ». Après avoir évoqué le « système de références » qui relie la logique de la cruauté sacrificielle à celle de la valeur esthétique, le narrateur d'*Un roi sans divertissement* peut fermer sa parenthèse : « On ne peut pas vivre dans un monde où l'on croit que l'élégance exquise du plumage de la pintade est inutile. Ceci est tout à fait à part. J'ai eu envie de le dire, je l'ai dit » (III, 481).

L'énoncé à bâtons rompus est encore celui qui livre l'essentiel, la « vérité », par le détour d'un « démarrage » apparemment immotivé. Mais la « vérité » ne réside alors nulle part ailleurs que dans la justification de cette méthode elle-même : parler en peintre, dire ce que l'on a envie de dire, n'être sensible qu'à la beauté. Le « fond des choses », les abîmes de l'océan et ceux du cœur humain passent au second plan. Ce qui donne à l'existence sa valeur et ses couleurs, c'est le divertissement artistique. C'est-à-dire, pour l'écrivain, le plaisir de raconter en toute liberté, le pouvoir de parler en peintre en transgressant la linéarité monologique de l'écriture et les contraintes de la logique conversationnelle, le choix de ne pas en rester aux normes et aux frontières du genre romanesque. – Le divertissement artistique, ou les discordances d'une écriture à bâtons rompus érigée en littérature.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Les textes des chapitres suivants sont issus de premières versions qui ont été publiées ou présentées séparément. Voici les titres et références de ces publications d'origine, suivant l'ordre des chapitres.

1. AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA CHOSE

« Le parti pris de la chose », dans Jacques Chabot (dir.), *Les Styles de Giono*, Lille, Roman 20-50, 1990, p. 267-286.

2. LA BOUE ET LE BLÉ

« La boue et le blé : Giono et les rêveries de la terre », *Les Nouveaux Cahiers franco-polonais*, n° 4 [Danièle Chauvin et Danuta Knysz-Tomaszewska (dir.), *Les représentations de la terre dans la littérature et l'art européens. Imaginaire et idéologie*, Paris, Publication du Centre de Civilisation polonaise de l'université Paris-Sorbonne], 2005, p. 13-22.

3. CONTAGION ET ABJECTION (*LE HUSSARD SUR LE TOIT*)

« Contagion et abjection dans *Le Hussard sur le toit* », dans Christian Morzewski (dir.), *Actes du Colloque « Le Hussard sur le toit »*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Cahiers scientifiques de l'université d'Artois » (1/1996), 1996, p. 71-83.

4. MONSTRES MARINS

« *Le Poids du ciel, Fragments d'un paradis* : métamorphoses de l'animal fantastique », *La Revue des Lettres modernes* [Laurent Fourcaut (dir.), *Jean Giono 5, Les œuvres de transition, 1938-1944*], Paris, Lettres modernes Minard, 1991, p. 177-217.

5. BESTIAIRES

« Giono : du bestial au *Bestiaire* », dans Alain Niderst (dir.), *L'Animalité. Hommes et animaux dans la littérature française*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Études littéraires françaises », 1994, p. 213-229.

6. PRATIQUES DE LA CHASSE

« Giono cynégète : chasse, nature et tradition », dans Jean-François Durand et Jean-Yves Laurichesse (dir.), *Giono dans sa culture*, Presses de l'université de Perpignan/Publications de l'université Montpellier III, 2003, p. 55-75.

7. AVATARS DU MINOTAURE

« M. comme Minotaure », *Obliques*, numéro spécial *Giono* [Jacques Chabot (dir.)], Nyons, Presses des Baronnies, 1992, p. 39-46.

8. LIRE LE VISAGE

« Le visage et le visible dans *Noé* », *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 48, automne-hiver 1997, p. 70-102.

468

« “La barbe et le velours” : le jeu des apparences dans *Les Grands Chemins* », dans Alain Romestaing et Mireille Sacotte (dir.), *Jean Giono. Le corps et ses habillages*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 135-145.

9. À LA RECHERCHE DU HORS-TEMPS PERDU (*QUE MA JOIE DEMEURE*)

« Les apories de la temporalité dans *Que ma joie demeure* », *La Revue des Lettres modernes* [Laurent Fourcaut (dir.)], *Jean Giono 8*, « Que ma joie demeure » : écrire-guérir?, Paris, Lettres modernes Minard, 2006, p. 107-136.

10. JEAN LE ROUGE : GIONO POLÉMISTE

« L'écriture polémique de Giono », dans Mireille Sacotte (dir.), *Giono l'enchanteur*, Paris, Grasset, 1996, p. 20-33.

11. LE TEMPS DE L'UTOPIE, DES VRAIES RICHESSES À RECHERCHE DE LA PURETÉ

« Utopie et fiction dans les essais pacifistes de Jean Giono », dans Lise Dumasy et Chantal Massol (dir.), *Pamphlet, utopie, manifeste, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 321-333.

12. « BÉNIS LES TEMPS QUI ONT CONTENU MOZART! »

« Giono et Mozart », *Revue Giono*, n° 6, 2012, p. 236-267.

13. LA MÉMOIRE CONTRE L'HISTOIRE DANS LES *CHRONIQUES ROMANESQUES*

« "Savoir vieillir" : la mémoire contre l'histoire dans les *Chroniques romanesques* de Jean Giono », dans Jean-Yves Laurichesse et Sylvie Vignes (dir.), *Giono : la mémoire à l'œuvre*, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2009, p. 179-191.

14. LE HUSSARD ET LES HUSSARDS : GIONO ET NIMIER

« Angelo ou le comble du Hussard », dans Marc Dambre (dir.), *Les Hussards. Une génération littéraire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 279-295.

16. CHRONIQUES ANACHRONIQUES : GIONO CHRONIQUEUR DE PRESSE

« La chronique de presse selon Giono : un genre antimoderne? », dans Bruno Curatolo et Alain Schaffner (dir.), *La Chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2010, p. 91-100.

17. ÉCLATS DE VOIX : L'INVENTION NARRATIVE DANS LES *CHRONIQUES ROMANESQUES*

« Le dialogue intérieur. Sur l'invention narrative dans les *Chroniques romanesques* », *L'Arc*, n° 100 [Pierre Citron (dir.), numéro « Jean Giono »], Le Revest-Saint-Martin, Éditions Le Jas, mars 1986, p. 51-57.

18. ENTRE PARENTHÈSES

« Giono et la poétique de la parenthèse », dans Jacques Chabot (dir.), *Giono romancier*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1999, t. II, p. 245-264.

19. JEUX DE ROI (*UN ROI SANS DIVERTISSEMENT*)

« Jeu de l'oie, jeu de roi », *Le cheval de Troie, revue des cultures méditerranéennes*, n° 12 [« Jean Giono »], Bordeaux, 1995, p. 87-95.

« *Un roi sans divertissement*, roman ludique », *Roman 20/50*, numéro hors série [Christian Morzewski (dir.), *Un roi sans divertissement*], Université de Lille III, novembre 2003, p. 149-160.

20. POÉTIQUE ET TÉRATOGENÈSE (NOÉ)

« *Noé* de Jean Giono : une poétique du monstrueux », dans Marie-Hélène Larochelle (dir.), *Monstres et monstrueux littéraires*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 2008, p. 87-100.

21. SILENCES DE LA NOUVELLE

« Jean Giono et les silences de la nouvelle », *Nouvelles - passerelle*, Beyrouth, Publications de l'université Libanaise, 2004, p. 29-41.

22. LE « 100 MÈTRES HAIES » D'UN COUREUR DE FOND

470

« Le 100 mètres haies d'un coureur de fond : Jean Giono et les divertissements de la nouvelle (*Les Récits de la demi-brigade, Faust au village*) », dans Catherine Douzou et Lise Gauvin (dir.), *Frontières de la Nouvelle de langue française de 1945 à 2005 (Europe et Amérique du Nord)*, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2006, p. 177-187.

23. QUESTIONS DE MÉCANIQUE (DRAGOON)

« *Dragoon*, motofiction », *Dix-neuf/Vingt, Revue de littérature moderne*, n° 5 [Denis Labouret et André-Alain Morello (dir.), *Dumas-Giono*, dossier « Le dernier Giono »], mars 1998, p. 215-235.

24. « VOILÀ LA FIN » (LE MOULIN DE POLOGNE)

« Voilà la fin », *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 56, automne-hiver 2001, p. 69-102.

ÉPILOGUE. LA MÉTHODE DES « BÂTONS ROMPUS »

« Giono et la “méthode des bâtons rompus” : figures et ruptures du dialogue romanesque », dans Gérard Berthomieu et Sophie Milcent-Lawson (dir.), *Colloque international Jean Giono : le discours du roman et ses figures*, Paris, Classiques Garnier, à paraître en 2016.

INDEX DES ŒUVRES

N.-B. : S'agissant des textes publiés d'une part dans les recueils de nouvelles *Solitude de la pitié*, *Faust au village* et *Les Récits de la demi-brigade*, d'autre part dans les recueils de chroniques *La Chasse au bonheur*, *Les Terrasses de l'île d'Elbe* et *Les Trois Arbres de Palzem*, seul le titre des recueils est répertorié.

- Accompagnés de la flûte*: 23.
- Âmes fortes (Les)*: 20, 22, 71, 113, 115-116, 275, 277, 279, 282-283, 285, 292, 296, 327, 329, 331-333, 340, 346, 395, 400, 402, 434-435, 450, 455-456.
- Angelo*: 61, 261, 271, 286-288, 295, 297-298, 346-347, 400, 460.
- Arcadie! Arcadie!* (dans *Provence*): 76, 136, 138.
- Autres notes sur Machiavel* (dans *De Homère à Machiavel*): 114.
- Batailles dans la montagne*: 23, 26, 33, 38-39, 49, 53-56, 60, 109, 148, 160, 228, 232, 236, 244, 252, 267, 271.
- Bestiaire*: 25, 108-109, 111, 117-123, 134-135, 245, 292, 463.
- Bonheur fou (Le)*: 25, 114, 268, 286, 294-295, 297, 301-302.
- Bout de la route (Le)*: 23.
- Caractères*: 389, 396.
- Chant du monde (Le)*: 23-24, 35-36, 38, 40, 45, 61, 107, 109, 134, 149-151, 157, 199, 201, 216-217, 271, 299, 338, 341, 456.
- Chasse au bonheur (La)*: 313, 315-318, 321-323, 389.
- Cheval fou (Le)*: 23.
- Chute de Constantinople*: 12, 13, 17.
- Chute des anges (La)*: 17, 23.
- Cœur-Cerf (Le)*: 23.
- Cœurs, passions, caractères*: 270, 389.
- Colline*: 21, 23, 26, 38, 48, 53-54, 109-110, 125, 128, 134, 228, 329, 343, 410, 457.
- Crésus*: 136.
- Daimone au side-car (La)*: 414.
- De Homère à Machiavel (Cahiers Giono, n° 4)*: 114, 148, 281, 317, 323, 411, 414.
- Désastre de Pavie (Le)*: 25, 135, 144, 284, 363.
- Déserteur (Le)*: 388.
- Description de Marseille le 16 octobre 1939* (dans *L'Eau vive*): 17, 395.
- Deux cavaliers de l'orage*: 33, 36, 37, 41, 43, 45, 48, 64, 67, 111-113, 151-154, 219, 222, 236, 271, 423, 455.
- Domitien*: 23.
- Dragoon*: 25, 28, 129, 314, 409-427.
- Eau vive (L')*: 17, 19, 23-24, 54, 97, 110, 128-129, 131, 138, 140-141, 179, 201, 349, 363, 388-389, 392-393, 395, 398, 463.
- Ennemonde et autres caractères*: 34, 38, 42-43, 45-46, 51, 81, 117, 141, 148, 153, 296, 339, 409, 412-413, 418.

- Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*: 11, 22-23, 58, 216, 249, 267, 287, 354, 358, 365.
- Faust au village*: 19, 24, 26, 48, 84, 103, 149, 363, 389-392, 394-395, 397-407.
- Femme du boulanger (La)*: 23.
- Foulard de Smyrne (Le)*: 161.
- Fragments d'un paradis*: 17, 24, 28, 41, 45-47, 49, 51, 77-78, 80-89, 91-105, 112-113, 121, 144, 245, 269, 351, 378, 384, 426-427, 459-465.
- Grand Théâtre (Le)*: 31.
- Grand Troupeau (Le)*: 38-39, 56-58, 60, 66, 71, 160, 221, 243.
- Grands Chemins (Les)*: 22, 27, 36, 133-134, 141-142, 162, 182-193, 201, 236, 263-264, 270, 272, 275, 280, 296, 329-330, 333, 342, 347, 352, 359-360, 363, 402, 405, 407, 450, 453.
- Héraclides (Les)*: 313.
- Homme qui plantait des arbres (L')*: 24, 388.
- Hussard sur le toit (Le)*: 24-26, 38, 42-44, 63-76, 79, 114-115, 117, 131, 159-162, 190, 217, 252, 259-260, 262, 267, 269, 271-272, 284-285, 287, 290, 292-297, 299, 302, 310, 318, 340, 346-349, 351-354, 375, 397, 400-401, 410, 440, 453, 457, 459.
- Iris de Suse (L')*: 35, 40, 49, 51, 116, 131, 147, 155-157, 338, 342, 355, 409, 412-413, 417, 421, 427, 433, 450-451, 456.
- Jean le Bleu*: 11-13, 16-17, 19, 34-35, 48, 56, 58, 63, 71, 179, 187-188, 248-249, 254, 287, 363, 395.
- Journal 1935-1939*: 138, 219, 221-222, 238, 251-252, 271, 289.
- Journal de l'Occupation*: 104, 253, 276, 283, 289.
- Journal inédit de 1946*: 278.
- Lanceurs de graines*: 23.
- Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix*: 63, 220-221, 223-225, 227, 235-237, 239-240, 243.
- Monsieur Machiavel ou le cœur humain dévoilé* (dans *De Homère à Machiavel*): 148.
- Mort d'un personnage*: 68, 72, 292, 295, 297-298, 344.
- Moulin de Pologne (Le)*: 22, 28, 36-38, 50, 64, 73-74, 116, 154-155, 265, 270-272, 275, 278-280, 282, 296, 322, 327, 329, 331-333, 338-340, 342, 346-348, 407, 429-451, 453.
- Naissance de l'Odysée*: 19, 39, 77, 341.
- Noé*: 11-12, 17, 20, 24-26, 32-33, 36, 43-45, 47, 49, 72, 75, 78, 80-81, 87, 95-96, 99-100, 103, 106-107, 113, 116, 121, 125, 148, 162-182, 190, 241, 247, 264-267, 269-270, 275, 277-280, 282-283, 289, 292, 294-295, 298-299, 304, 309-310, 327, 329-330, 333-334, 338, 340-342, 344-347, 350-354, 368, 370, 373-386, 395, 400, 407, 418-419, 425-426, 429, 440, 447, 449, 458, 463-465.
- Notes sur un Machiavel* (dans *De Homère à Machiavel*): 114.
- Pierre (La)*: 55, 66, 68, 186, 203.
- Poids du ciel (Le)*: 24, 27, 63, 78-84, 86-93, 95, 97-100, 104-105, 111-112, 203, 220, 223-224, 226-232, 235-237, 239-244, 248, 251, 255-256, 463.
- Possession des richesses* (dans *L'Eau vive*): 392.
- Pour saluer Melville*: 19, 24, 28, 34, 41-42, 78, 133, 380, 385, 462.
- Précisions*: 220-225, 228, 231, 235-236, 243.
- Préface de Tristan et Yseut* (dans *De Homère à Machiavel*): 411, 414, 426.
- Présentation de Pan*: 23-24, 147.

- Promenade de la mort et départ de l'oiseau bagué le 4 septembre 1939* (dans *L'Eau vive*): 17, 110, 129, 131, 138, 349, 395.
- Provence* (éd. H. Godard 1995): 76, 125, 136, 138.
- Que ma joie demeure*: 22, 24, 33, 35, 37, 49, 59-60, 63, 82, 107, 109-110, 127, 129-134, 137, 143, 145, 197-218, 220, 235-236, 238-239, 243, 251, 271, 329, 338, 388, 440, 454-456, 461, 463.
- Recherche de la pureté*: 220, 226, 230-232, 235-236.
- Récits de la demi-brigade (Les)*: 19, 292, 301-311, 329-330, 388-390, 394, 397-408.
- Refus d'obéissance*: 220-221, 225-226, 229-231, 235-236, 243.
- Regain*: 21, 23, 37, 39-40, 51, 55-56, 59, 109-110, 126-127, 129, 140, 143, 254, 338, 343, 346, 410.
- Rondeur des jours* (dans *L'Eau vive*): 201.
- Serpent d'étoiles (Le)*: 55, 59, 109.
- Solitude de la pitié*: 19, 24, 39, 43, 48-49, 54, 109-110, 388-395, 397-398.
- Son dernier visage* (dans *L'Eau vive*): 179.
- Terrasses de l'île d'Elbe (Les)*: 313, 316-319, 321-322, 389, 463.
- Triomphe de la vie*: 11-12, 17, 24, 27, 101, 235, 247, 251, 253, 255-257, 287-288, 463.
- Trois Arbres de Palzem (Les)*: 313, 315-322, 389.
- Un de Baumugnes*: 21, 24, 36, 38-40, 109, 285, 329, 338, 343, 346, 390.
- Un déluge*: 23.
- Une aventure ou la Foudre et le Sommet*: 292, 389, 414.
- Un roi sans divertissement* (roman): 11, 17, 22, 24, 26, 31, 34, 36, 43, 49-51, 61, 64, 82, 96, 98, 100, 102, 113-115, 119, 125, 127, 131-134, 142-144, 149, 152, 160-164, 187, 190, 205, 208, 263, 266, 275-280, 282-283, 292, 295-296, 299, 310, 316, 321-322, 327, 329, 331-334, 338-341, 343-346, 348-349, 352-354, 357-377, 383, 397, 400-402, 405, 407, 432-433, 436, 440, 447, 449, 457, 463-465.
- Un roi sans divertissement* (film): 127, 161, 367, 369.
- Vie de Mlle Amandine* (dans *L'Eau vive*): 24, 54, 97, 128, 140, 392-393, 463.
- Voyage en calèche (Le)*: 23, 259-260, 267, 269, 273, 288-289, 346.
- Vraies Richesses (Les)*: 24, 55-56, 66, 111, 147, 197, 200, 203, 212, 220-221, 226-229, 235-237, 239-240, 242-244, 440, 463.

HOMMAGES ET REMERCIEMENTS

Je ne saurais achever ce livre sans saluer la mémoire des maîtres et amis qui m'ont tout appris sur l'œuvre de Giono, sur la recherche en littérature ou sur le vrai visage de l'université :

Jacques Chabot, Pierre Citron, Georges Molinié, Michel Raimond, Robert et Luce Ricatte.

Que soient vivement remerciés par ailleurs Sylvie Durbet-Giono, Henri Godard, Michel Murat et Mireille Sacotte, qui ont accompagné ces travaux de leur bienveillance attentive et m'ont ainsi encouragé à mener à bien leur publication.

J'adresse enfin toute ma reconnaissance aux amis qui m'ont permis d'avancer à telle ou telle étape de mes recherches – par l'échange intellectuel, le soutien amical ou l'appui institutionnel –, contribuant ainsi d'une manière ou d'une autre à la genèse de ce livre :

Marie-Anne Arnaud-Toulouse, Jean-Pierre Aubrit, Carole Auroy, Gérard Berthomieu, Dominique Bonnet, Llewellyn Brown, Agnès Castiglione, Danièle Chauvin, Marc Dambre, Jean-François Durand, Laurent Fourcaut, Geneviève Frandon, Bernard Gendrel, Jeanyves Guérin, Krzysztof Jarosz, Willi Jung, Agnès Landes, Jean-Yves Laurichesse, Jacques Lecarme, Jacques Le Gall, Henriette Levillain, Jean Marcesse, Patrick Marot, Jacques Mény, Sophie Milcent-Lawson, André-Alain Morello, Christian Morzewski, Jean-Paul Pilorget, Christophe Pradeau, Alain Romestaing, Alain Schaffner, Annick Vigier, Sylvie Vignes.

TABLE DES MATIÈRES

Sigles et abréviations.....	9
PROLOGUE. Giono en tous genres.....	11
« Parlons en peintre ».....	11
La Chute d'Icare.....	12
Le monde et l'abîme.....	16
Au-delà des limites du roman.....	18
« Raconter des histoires ».....	19
L'art de narrer contre l'art du roman.....	21
Récits en tous genres.....	22
Du « fond des choses » au jeu des formes.....	25
Face à ce qui se dérobe.....	25
Anachronies.....	26
Discordances du récit.....	27

PREMIÈRE PARTIE FACE À CE QUI SE DÉROBE

CHAPITRE 1. Au commencement était la chose.....	31
Choses du discours, choses du récit.....	32
Un mot-outil.....	33
Ces choses dont on parle.....	35
Un parti-pris narratif.....	37
« L'expansion des choses infinies ».....	39
Matérialité de la chose.....	39
Du concret à l'abstrait.....	41
La force des choses.....	43
L'être sans nom et le nom de la chose.....	44
Limites du langage.....	45
La chose au-delà des noms.....	46
Pouvoirs de l'étrange.....	48
« Profitons de la chose ».....	50
CHAPITRE 2. La boue et le blé.....	53
Pan et Déméter.....	53
Aux sources mêmes de l'imagination chtonienne.....	56
Triomphe de la boue.....	59

CHAPITRE 3. Contagion et abjection (<i>Le Hussard sur le toit</i>)	63
« Entre la vie et la mort »	66
« Cette mort qui fait vomir »	69
Prosélytisme et représentation	72
CHAPITRE 4. Monstres marins.....	77
Anges-poissons	79
La raie lumineuse, figure du « divin »	79
Avatars du Léviathan	81
Le calmar géant, symbole du Tout cosmique	84
Des capitaines et des monstres.....	87
Deux voyages initiatiques	88
Le capitaine de <i>l'Amoura</i> : de l'homme social à l'homme nu	89
Le capitaine de <i>L'Indien</i> : de la quête à la dérive	92
Poétiques du serpent à plumes.....	96
Noël Guinard l'anti-monstre	97
L'encre et les livres	99
Le monstrueux dans « le portatif »	102
D'une poétique à l'autre.....	104
CHAPITRE 5. Bestiaires	107
Animalités	107
Figures de Pan	109
Métamorphoses	111
Ménageries	113
Entre chien et loup	115
Bestiaire	117
Coq-à-l'âne.....	118
Enluminures.....	120
Bibliothèque.....	121
CHAPITRE 6. Pratiques de la chasse	125
Chasseurs sachant chasser	126
Chasses régressives.....	126
Chasses paradoxales	129
Chasses transgressives.....	132
La chasse en paroles: les mots et les mythes	134
Cynégétique et divertissement.....	134
Chasses racontées	136
Orion chasseur	137
En lisant, en chassant, en écrivant	138
La chasse et les signes.....	139
Chasseurs lecteurs	141
De l'indice à la trace.....	143
CHAPITRE 7. Avatars du Minotaure.....	147
Maudru (<i>Le Chant du monde</i>).....	149
Marceau (<i>Deux cavaliers de l'orage</i>).....	151

M., Pierre de (<i>Le Moulin de Pologne</i>)	154
Murataure (<i>L'Iris de Suse</i>).....	155
CHAPITRE 8. Lire le visage	159
Visages perdus, visages défaits.....	160
La négation du visage dans <i>Un roi sans divertissement</i>	160
<i>Le Hussard sur le toit</i> : quand le visage devient faciès.....	161
Le visage et le visible (<i>Noé</i>).....	163
La crise du visage.....	164
Visages visibles, visages lisibles.....	169
Visages visés, visages invisibles.....	176
« La barbe et le velours » (<i>Les Grands Chemins</i>).....	182
Fonctions de la barbe: « l'image d'un zèbre au poil ».....	183
Significations de la barbe: une « forêt de signes ».....	185
Les « dessous » de la barbe: l'air et la chanson.....	188

DEUXIÈME PARTIE
ANACHRONIES

479

CHAPITRE 9. À la recherche du hors-temps perdu (<i>Que ma joie demeure</i>).....	197
Chronique d'Uchronie	198
« La joie des saisons ».....	199
La joie comme demeure.....	201
La temporalité retrouvée.....	203
Présences du futur	204
L'instant, l'imprévu, l'initiative.....	205
« ...et nous avons patience ».....	207
« Comment la joie demeurera? ».....	208
Le « commencement »... et après?.....	210
Victimes du temps.....	211
« Raconter des histoires ».....	213
Le temps troué du roman.....	214
CHAPITRE 10. Jean le Rouge: Giono polémiste.....	219
Le polémiste malgré lui.....	220
Réponses et réticences.....	220
Les écrits du devoir.....	221
Les contraintes de l'échange polémique.....	223
Les paradoxes du pamphlétaire.....	224
Les lois du genre.....	225
Valeurs et anti-valeurs.....	226
Une vision crépusculaire.....	227
Poétique de la polémique.....	228
La force des images.....	228
Figures dialogiques.....	229
La mise en scène du discours adverse.....	230
Une expérience féconde.....	233

CHAPITRE 11. Le temps de l'utopie, des <i>Vraies Richesses</i> à <i>Recherche de la pureté</i>	235
De la polémique à l'utopie.....	236
Les risques de l'utopie régressive	238
Fécondité de l'imagination utopique	240
Utopie et crise du roman.....	243
CHAPITRE 12. « Bénis les temps qui ont contenu Mozart! »	247
Écouter du Mozart (<i>allegro</i>).....	248
La découverte de Mozart.....	248
Les préférences des années trente.....	250
Des symphonies aux opéras.....	253
Écrire sur Mozart (<i>andante</i>).....	254
Mozart dans les essais	254
Mozart commenté.....	258
Mozart dans la fiction : l'ouverture du <i>Voyage en calèche</i>	259
Le jeu romanesque avec les références musicales	260
<i>Don Juan</i> dans les <i>Chroniques</i>	263
Faire du Mozart (<i>rondo</i>).....	266
Faire avec Mozart.....	266
Lumière et atmosphère	267
Instruments et personnages.....	268
Analogies structurelles	271
CHAPITRE 13. La mémoire contre l'histoire dans les <i>Chroniques romanesques</i>	275
Récits anachroniques.....	276
L'âge du chroniqueur.....	278
Récits de mémoire	281
CHAPITRE 14. Le Hussard et les Hussards : Giono et Nimier	285
Archéologie.....	287
Du <i>housard</i> au Hussard.....	287
De Fabrice à Angelo.....	288
Généalogie	290
Stendhal, Giono, Nimier	290
Deux générations, deux hussards.....	291
Mythologie	293
Hussard « dans l'âme » ?	293
Le « côté gouffre » d'Angelo	294
Les différences : rythme, voix, fiction.....	296
Une relation féconde.....	299
CHAPITRE 15. La politique à demi-mot (<i>Les Récits de la demi-brigade</i>)	301
Mystique et politique	302
Demi-politique de la demi-brigade.....	305
Le politique et le monstrueux.....	307
Parler/écrire à demi-mot.....	310

CHAPITRE 16. Chroniques anachroniques : Giono chroniqueur de presse	313
Le choix de la chronique.....	314
Le nom du genre.....	316
Des chroniques antimodernes.....	318
Poétique de la chronique.....	321

TROISIÈME PARTIE
DISCORDANCES DU RÉCIT

CHAPITRE 17. Éclats de voix : l'invention narrative dans les <i>Chroniques romanesques</i>	327
La voix narrative en question.....	328
« Ce sont des récits à la première personne... ».....	329
Le dialogue intérieur.....	332
CHAPITRE 18. Entre parenthèses	337
Ouvertures.....	337
Précisions.....	339
Parenthèses narratives	339
Parenthèses informatives.....	340
Parenthèses de régie.....	341
Parenthèses testimoniales.....	342
Brièveté, simplicité, oralité.....	343
Polyphonie.....	343
Emboîtements énonciatifs.....	344
Anticipations et retours en arrière.....	345
La confiance et l'ironie.....	346
Les intrusions du narrateur	347
Expansion	349
Le refus de la ligne narrative.....	350
« Parlons à bâtons rompus ».....	351
Clôture et liberté.....	352
Éloge de la voûte.....	354
Fermetures	355
CHAPITRE 19. Jeux de roi (<i>Un roi sans divertissement</i>).....	357
Vertiges en Trièves	358
Jeux familiers.....	358
Jeux de rôles.....	360
Vertiges mimétiques	362
Les jeux de la narration	363
« On ne voit jamais les choses en plein »	364
Le jeu de (Lang)lois.....	366
Parcours et structure.....	368
La lecture comme jeu	370
Le lecteur joué.....	371
Le lecteur joueur.....	372

CHAPITRE 20. Poétique et tératogenèse (<i>Noé</i>)	375
Hypertrophies	376
Dystrophies	379
Atrophies	382
CHAPITRE 21. Silences de la nouvelle.....	387
Silences sur la nouvelle.....	388
Silences dans la nouvelle.....	390
Silences en fin de nouvelle.....	393
CHAPITRE 22. Le « 100 mètres haies » d'un coureur de fond.....	397
Poétique du recueil	398
Paroles et silences	401
Jeu et vertige.....	405
Séduction de la réduction	407
CHAPITRE 23. Questions de mécanique (<i>Dragoon</i>)	409
La mécanique et le romanesque	410
« L'auto a tout changé ».....	410
Les enchantements de la machine.....	411
Monstrueux objets du désir.....	414
Combustions, explosions.....	415
L'amour au temps du bulldozer	416
Du bon usage des motos et autos	417
Pétrole et passions.....	418
Signes, silences.....	420
« Double zéro ».....	420
Des chiffres et des lettres	421
Mort d'une chronique annoncée	422
Mécanique du roman.....	423
Le moteur mis à nu	425
L'encre retrouvée.....	426
CHAPITRE 24. « Voilà la fin » (<i>Le Moulin de Pologne</i>)	429
L'introuvable dénouement.....	430
La fin du roman	432
Logique de l'épilogue	432
« Dans le brouillard ».....	434
Les vides de la narration	435
La fin dans le roman	437
Fins biographiques.....	438
Fins dramatiques	440
Fins conclusives.....	442
La fin et le roman.....	445
Le désir (romanesque) de conclure	446
Le roman comme destin.....	447
L'impossible « fin des Coste ».....	448
Pour (ne pas) conclure	449

ÉPILOGUE. La méthode des « bâtons rompus »	453
Ricochets de conversation.....	454
Scènes de groupes.....	454
Leçons particulières.....	456
Les « tronçons de la vérité »	458
Discours de la méthode.....	459
Logique des analogies.....	460
Poétique des « bâtons rompus ».....	463
L'imagination à bâtons rompus.....	463
Beauté et vérité.....	464
 Note bibliographique.....	 467
 Homages et remerciements.....	 471
 Index	 473
 Table des matières	 477

