

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.

PREMIÈRE PARTIE

Face à ce qui se dérobe

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 vallon. 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 chthonien) 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). Retournement 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.

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.

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
 Hommages et remerciements.....	 471
 Index	 473
 Table des matières	 477

