

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.

TROISIÈME PARTIE

Discordances du récit

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 irrésistible 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.

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

