

Denis Labouret

# Giono au-delà du roman



Prologue – 979-10-231-0961-0



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<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle (Vallès, Péguy, Bernanos, Gracq, Gary...). Auteur d'ouvrages pédagogiques, il a en outre publié une *Littérature française du XX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle*

Fabrice Wilhelm

*L'Idylle en France au XIX<sup>e</sup> 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](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

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

Pour Mireille



## SIGLES ET ABRÉVIATIONS

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

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

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

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

Reuves indiquées sous une forme abrégée :

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

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

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



GIONO EN TOUS GENRES

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

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

Jean Giono,  
*Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*<sup>1</sup>

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

Jean Giono, *Noé*<sup>2</sup>

« PARLONS EN PEINTRE<sup>3</sup> »

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

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

2 Jean Giono, *Noé* (III, 641-642).

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

(VII, 686-688). Quand il travaille en 1940 à *Chute de Constantinople*, ce projet de roman qui sera abandonné, il est aussi hanté par les images de *La Chute des anges rebelles*, qu'il cite dans un carnet<sup>4</sup> : c'est l'abîme de la guerre qui fait alors songer, presque naturellement, aux monstres de Bruegel. Au temps des *Chroniques romanesques*, dans *Noé*, Giono ne cite plus de titre précis quand il parle de l'art de Bruegel. Seule compte alors la capacité du peintre à « fai[re] connaître un paysage » (III, 641) en donnant à voir simultanément de multiples détails. On pense au *Combat de carnaval et de carême*, aux *Jeux d'enfants* ou au *Repas de noces* :

12

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

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

#### La Chute d'Icare

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

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

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

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

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

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

« Non.

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

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

Un rameau fleuri encadre la mer  
 Des navires songent à l'univers  
 Au rivage des moutons s'endorment  
 Icare est tombé du zénith  
 Comme une mouette qui plonge  
 Tout repose au soleil de midi  
 Rien ne trouble la beauté du monde<sup>5</sup>

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

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



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



comment sortir du Labyrinthe, par la voie des airs, grâce à des ailes collées aux épaules par de la cire. Il lui avait conseillé de voler à bonne distance de la terre et du soleil<sup>6</sup>. Il aurait pu lui dire, comme le père de Jean : « Souviens-toi de ça, fiston. » Chez Giono, toutefois, il s'agit bien d'une leçon d'art et de poésie, non de morale. Le père ne met pas en garde son fils contre les dangers de la démesure. Il ne lui enseigne pas les vertus du travail agricole ou pastoral. Il lui ouvre les yeux, par tableau interposé, sur la « beauté du monde ». Il pose aussi la question du rapport entre les mots et les choses, à propos du titre. L'œuvre suscite le doute et provoque la réflexion, parce qu'elle s'appelle *La Chute d'Icare*. Le commentaire du tableau est pour une part une explication de texte, à la recherche du sens des mots. L'art aurait ainsi pour fonction de représenter l'énigme d'un monde où coexistent la vie et la mort, l'harmonie cosmique et la tragédie de l'individu, le « soleil de midi » qui fait vivre et ses rayons qui tuent. Chez Ovide, le pêcheur, le berger et le laboureur voient Dédale et Icare qui volent : ils les prennent pour des dieux<sup>7</sup>. Dans le tableau de Bruegel, peut-être le berger qui lève les yeux voit-il encore Dédale dans le ciel, mais il tourne le dos à Icare, qui disparaît dans l'indifférence générale. Bruegel « joue ironiquement – et philosophiquement – avec le texte des *Métamorphoses* », écrivent Jean-Pierre Aubrit et Bernard Gendrel : « La leçon du tableau est une leçon de vie et de mort, une acceptation de l'ordre du monde<sup>8</sup> », leçon livrée au fils par un vieil homme condamné à disparaître lui aussi, tel Icare, alors que l'ordre du monde suit son cours.

#### Le monde et l'abîme

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

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

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

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

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

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

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

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

Bien sûr, l'écriture et la peinture relèvent de deux systèmes sémiotiques nettement différenciés, et la première ne peut aller bien loin, de fait, dans l'imitation de la seconde. Robert Ricatte en déduisait un écart insurmontable entre l'art de Bruegel et celui de Giono : « Giono n'a cessé de rêver à Breughel et à la simultanéité baroque et gigantesque d'aventures que ses toiles donnent à voir, mais il finit par reconnaître l'incompatibilité de la technique du Flamand et de la sienne<sup>11</sup>. » Et le critique de citer Giono à l'appui : « nous sommes obligés de raconter la queue leu leu » (III, 642). De fait, « les mots s'écrivent les uns à la suite des autres » (*ibid.*)... Reconnaître cependant la présence et la permanence, chez Giono, de cet idéal de transgression de la ligne narrative, c'est prêter attention non à la fatalité d'un échec, mais à tous les moyens mis en œuvre dans l'écriture, en quête de cet idéal, pour faire en sorte qu'elle ne se contente pas de « raconter à la queue leu leu ». Et dans cette recherche, Giono a incontestablement réussi. Encore faut-il, pour s'en apercevoir, ne pas le cantonner dans le statut de romancier. L'objectif principal de cet ouvrage est précisément de chercher à dégager les grandes lignes de force de son œuvre en dépassant les cloisonnements génériques, et en particulier les frontières du genre romanesque.

#### AU-DELÀ DES LIMITES DU ROMAN

Que Giono soit l'un des plus grands romanciers du xx<sup>e</sup> siècle, c'est une affaire entendue : nul ne le conteste. La plus grande partie de son œuvre a été rassemblée dans les six volumes des *Œuvres romanesques complètes* éditées chez Gallimard dans la « Bibliothèque de la Pléiade »<sup>12</sup>. Un grand colloque a été consacré jadis à « Giono romancier »<sup>13</sup>, sujet qui semble inépuisable. L'un des meilleurs ouvrages de synthèse sur Giono a pour sous-titre *Le roman, un divertissement de roi*<sup>14</sup>, comme si tout Giono s'identifiait à ce genre. Et si les historiens de la littérature française du xx<sup>e</sup> siècle reconnaissent à Giono toute sa place, c'est naturellement comme romancier : auteur consacré, le voilà donc aussi auteur étiqueté, en parfaite conformité avec l'image non problématique d'un maître de l'illusion romanesque<sup>15</sup>. De là à ne voir en lui qu'un représentant exemplaire

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

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

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

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

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

de la *tradition* romanesque, aux côtés d'autres auteurs de « romanesques romans fondés sur l'exemplarité du personnage et sa portée idéologique<sup>16</sup> », il n'y a qu'un pas – que franchissent sans peine, avec force clichés bien conformistes, certains critiques qui se croient modernistes.

« Raconter des histoires »

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

Fiction et narration, ces deux caractères réunis n'excluaient pas les équivoques et les partis pris, notamment pour les débuts de l'auteur au cours desquels le poème en prose glisse si facilement de la bucolique au récit rythmé ; nous avons écarté ce qui était pure fantaisie poétique et accueilli tout récit qui nous semblait postuler l'illusion narrative : cela ne va pas sans quelque arbitraire<sup>18</sup>.

La préface même des *Œuvres romanesques complètes* définit moins un art du roman qu'une poétique de l'espace, une logique de l'imaginaire, une conception de l'écriture comme refus du néant. Sans doute s'agit-il d'abord d'un « art du récit » : Robert Ricatte voit en Giono « l'un des plus grands *narrateurs* que la littérature ait produits<sup>19</sup> ». Mais il est significatif qu'en soulignant le mot il assume le choix de parler de *narrateur* et non de *romancier*, deux notions qui ne sont nullement synonymes.

Giono quant à lui se décrit volontiers, tout simplement, comme quelqu'un qui sait « raconter des histoires ». Dans un de ses entretiens avec Jean Carrière, c'est ainsi qu'il présentait le « romancier », non sans humour dans cette feinte naïveté et cette trompeuse simplicité : « un monsieur qui raconte des histoires<sup>20</sup> ». Mais cette pratique, raconter des histoires, ne saurait à elle seule résumer les propriétés – et se résumer aux propriétés... – de ce genre littéraire

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

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

18 *Ibid.*

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

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

qu'on appelle roman. Giono ne parle d'ailleurs de « romancier » et ne propose une définition que parce que son interlocuteur lui pose la question : « Puisqu'il paraît que ce sont les questions simples qui font les réponses les plus difficiles, qu'est-ce qu'un romancier pour vous<sup>21</sup>? » L'auteur choisit à dessein une réponse qui paraît *simple*, non *difficile*. Dans les années soixante, en plein règne du Nouveau Roman et de la Nouvelle Critique, dire que le romancier est « un monsieur qui raconte des histoires », cela pourrait passer pour une provocation ! En réalité, Giono ne se soucie guère du nom du genre, ou se plaît à le remettre en question. Un peu plus loin, il dit son admiration pour Cervantès au nom de critères qui transcendent précisément l'art du roman : « C'est trop important *Don Quichotte* pour que ce soit un travail de romancier<sup>22</sup>. » Cervantès ne se réduit pas plus que Giono au titre de romancier. *Roman, récit, histoires...* – il est donc certain que Giono ne cherche jamais à cerner les genres de la fiction narrative en termes rigoureux. Et pourtant cet objectif affirmé, raconter des histoires, dit quelque chose de son objectif constant : se dégager des limites du roman.

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

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*

Quand Giono compare le romancier, dans ce même entretien avec Jean Carrière, à « l'ancien conteur arabe qui se tenait au coin d'une rue, d'un carrefour de rues, joignait les doigts en forme de lotus et disait : "Il était une fois"<sup>23</sup> », même s'il convient de faire là encore la part de l'humour et de la provocation, il se rattache à une tradition orale pré-romanesque et non romanesque, pour ne pas dire anti-romanesque. À maints égards, il incarne assez bien ce « Narrateur » que Walter Benjamin reliait à une culture paysanne et artisanale en voie de disparition. Une longue évolution, qui s'est accélérée au début du xx<sup>e</sup> siècle, aurait selon Benjamin « peu à peu écarté le narrateur du domaine de la parole vivante pour le confiner dans la littérature<sup>24</sup> ». Autrement dit, la *narration* aurait laissé la place au *roman*, qui serait moins sa continuation que sa négation : « Ce qui oppose le roman à toute autre forme de prose et avant tout à la narration, c'est qu'il ne procède pas de la tradition orale ni ne saurait la rejoindre<sup>25</sup>. » Giono ne serait-il pas à sa façon un des derniers représentants de cet « art artisanal, l'art de narrer<sup>26</sup> », qui s'accordait étroitement aux rythmes du monde ? Pour Benjamin, le narrateur a « ses racines dans le peuple et tout d'abord dans les classes artisanales<sup>27</sup> », et témoigne d'un « âge où l'homme pouvait se croire à l'unisson de la nature<sup>28</sup> ». Et la distinction entre le narrateur et le romancier se prolonge dans une autre, non moins éclairante pour l'œuvre de Giono, car l'ancien « chroniqueur » s'oppose à l'« historien », selon Benjamin, comme le narrateur s'oppose au romancier : « Le chroniqueur n'est pas l'historien, il est le narrateur de l'histoire<sup>29</sup>. »

De ses toutes premières publications jusqu'à ces récits qu'il appellera « chroniques », c'est avec une telle « parole vivante » que Giono cherche à renouer lorsqu'il raconte des histoires en tenant à distance la notion restrictive de *roman*. Pour lui, *Colline*, *Un de Baumugnes* et *Regain* sont des « poèmes », non des romans, en raison précisément de leur ancrage dans l'« élémentaire » et de leur refus de la psychologie<sup>30</sup> : « Une grande quantité de mes livres que vous

23 *Ibid.*, p. 155.

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

25 *Ibid.*, p. 270.

26 *Ibid.*, p. 276.

27 *Ibid.*, p. 288.

28 *Ibid.*, p. 282.

29 *Ibid.*, p. 281.

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

considérez comme des romans, ce ne sont pas des romans, ce sont des poèmes », déclare-t-il à Jean Amrouche<sup>31</sup>. Non que la forme narrative y soit moins présente, au contraire : elle retrouve alors le « caractère élémentaire et quasi primitif<sup>32</sup> » (les mots sont de Jean Amrouche) que Walter Benjamin prête à l'art de narrer, art artisanal et non artificiel. Dans ces mêmes entretiens, Giono se rappelle avoir donné au récit de *Que ma joie demeure*, quand il racontait l'histoire à voix haute, « cette forme linéaire du conteur qui raconte son histoire en plein champ<sup>33</sup> ». Quand il invente plus tard les *Chroniques*, au temps d'*Un roi sans divertissement*, préférant cette appellation générique à celle de *roman* jusque dans les listes de publications diffusées par ses éditeurs, c'est pour introduire systématiquement la voix de « récitants<sup>34</sup> » qui créent l'illusion d'oralité et relaient généralement l'histoire passée d'une communauté : les « chroniqueurs » des *Chroniques* sont des narrateurs incarnés, qui masquent le travail de l'écriture romanesque sous les apparences d'une parole vivante et élargissent les possibilités du récit. Mais on ne peut plus parler de la « forme linéaire » adoptée par le « conteur », si tant est que la formule ait pu s'appliquer à *Que ma joie demeure*, pour des récits qui bouleversent la chronologie et qui sont portés maintenant par des voix multiples (*Un roi sans divertissement*), concurrentes ou contradictoires (*Les Âmes fortes*), ou trop impliquées dans l'histoire pour être honnêtes (*Les Grands Chemins*, *Le Moulin de Pologne*)... Ce qui intéresse Giono, c'est bien d'explorer toutes les possibilités du *récit*, au-delà des formes reçues du *roman*. Et les *Chroniques* introduisent à cet égard de toute évidence, avant le Nouveau Roman, une révolution majeure de la fiction narrative.

### Récits en tous genres

À l'époque de Giono, quand on distingue le récit du roman, c'est le plus souvent pour célébrer l'art du second en l'opposant aux faiblesses du premier. C'est ainsi que Sartre, à la suite du critique Ramon Fernandez, associe le roman au temps présent, à l'événement en train d'advenir, au champ ouvert des possibles : « Dans le roman les jeux ne sont pas faits, car l'homme romanesque est libre<sup>35</sup>. » Le récit au contraire relègue l'événement dans le passé ; il « explique<sup>36</sup> ». Malraux de son côté voit dans l'histoire moderne du roman la recherche d'un dépassement du récit – « de ce qui, dans le roman, échappe au

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

32 *Ibid.*, p. 143.

33 *Ibid.*, p. 207.

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

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

36 *Ibid.*, p. 16.

récit ; de ce qui permet non de raconter, mais de représenter, de rendre présent » : « Comme les peintres ont inventé la perspective, les romanciers ont trouvé dans le dialogue, l'atmosphère, les moyens de cette métamorphose<sup>37</sup>. » Il semble bien que Giono renverse la hiérarchie : avec lui c'est le récit qui devient la catégorie la plus englobante, le pôle le plus novateur. À la structure close d'une intrigue romanesque, Giono préfère l'aventure du récit ouvert à tous les possibles. Et c'est ainsi l'art de raconter des histoires, au-delà du genre romanesque, qui entraîne logiquement dans son sillage l'invention poétique (le rythme et les figures), la *mimésis* dramatique (les scènes et les dialogues) et la libre expression du moi avec ou sans fiction (de l'autobiographie à l'essai).

On ne s'attardera pas dans cet ouvrage sur les productions proprement poétiques et théâtrales de Giono, même si elles occupent dans l'œuvre une part non négligeable. La section *Poèmes* du dernier volume de la Pléiade publié ne contient que *La Chute des anges*, *Un déluge* et *Le Cœur-Cerf*<sup>38</sup> ; mais c'est par des poèmes que Giono s'est lancé dans l'écriture : il a commencé par des alexandrins à la mode parnassienne ou symboliste avant d'écrire « Apporte Babeau », poème en prose repris dans *L'Eau vive* et qu'il présente comme le plus ancien texte écrit par lui qu'il aurait conservé<sup>39</sup>, puis de publier le recueil bucolique *Accompagnés de la flûte* aux *Cahiers de l'Artisan* en 1924. C'est ainsi qu'il se met à écrire ses « petites histoires<sup>40</sup> », dit-il à propos de ses premiers textes, considérant l'écriture poétique elle-même comme une façon de raconter. L'œuvre théâtrale est bien plus importante et aurait mérité à elle seule un volume de la Pléiade<sup>41</sup> : *Le Bout de la route*, *Lanceurs de graines*, *La Femme du boulanger*, *Le Voyage en calèche*, *Domitien*, *Le Cheval fou...* – voilà tout un pan de l'œuvre qui a été longtemps négligé et qui mérite d'être redécouvert. Il est toutefois frappant d'observer que Giono, non seulement romancier, donc, mais poète et dramaturge, s'accomplit sans doute moins dans la poésie comme telle et dans le théâtre comme tel qu'en poétisant et en théâtralisant ses romans et récits.

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

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

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

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

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

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

*Pan, Solitude de la pitié, Le Chant du monde, Que ma joie demeure*<sup>42</sup>... On y ajouterait volontiers des œuvres plus tardives, qui ressemblent encore moins à des romans mais qui sont bien représentatives du récit poétique tel que le définit Jean-Yves Tadié : *Fragments d'un paradis, Pour saluer Melville, L'Homme qui plantait des arbres*... Sans oublier, après la guerre, la veine surréaliste du *Hussard sur le toit*<sup>43</sup> ou de *Noé*. Ce dernier texte, bien plus qu'à un roman, s'apparente à ces récits inspirés par le hasard des rencontres et les aventures de l'imagination qui séduisaient les surréalistes, ces contempteurs du genre romanesque. Comme j'ai essayé de le montrer ailleurs, c'est peut-être précisément parce que *Noé* n'est pas un roman composé mais un récit composite qu'il est en mesure, comme *Nadja* ou *Le Paysan de Paris* avant lui, d'accueillir à merveille le romanesque<sup>44</sup>.

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

Le récit gionien intègre donc souvent une dimension poétique ou dramatique. Et il déborde par ailleurs en direction de l'*essai*. Quand Giono entreprend de répondre aux questions qu'on lui pose, à la suite de *Que ma joie demeure* et à partir des *Vraies Richesses*, il continue de « racon[er] des histoires » (VII, 148). Il raconte et il *se* raconte – dans *Le Poids du ciel*, dans *Triomphe de la vie*, plus tard dans les chroniques de presse. Nous aurons l'occasion de nous intéresser de près à toutes ces œuvres non romanesques qui ne se réduisent pas à des textes « d'idées » sèchement argumentatifs mais recourent largement à l'imagination et contribuent pleinement à l'art de Giono écrivain<sup>45</sup>. Ce qu'elles font apparaître, ce qu'elles confirment, c'est la capacité du récit gionien à se renouveler, à s'étendre, à s'introduire dans tous les genres, – autrement dit la passion de Giono pour

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

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

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

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

l'exploration et l'expérimentation des formes, l'*essai* au sens premier du mot : Giono aime *s'essayer* à ce qu'il croyait ne pas savoir faire. Il cherche à relever des défis toujours nouveaux pour porter toujours plus loin l'art divertissant de raconter des histoires. On l'a vu à propos des *Chroniques*, sur lesquelles ce livre reviendra souvent, notamment dans la troisième partie. C'est vrai aussi du *Bestiaire* ou du *Désastre de Pavie*, ou encore des nouvelles, genre pour lequel Giono croyait ne pas être doué<sup>46</sup>, ou de *Dragoon*, ce paradoxal roman de la machine qui ne sortira jamais de l'atelier<sup>47</sup>. Giono commente Machiavel, suit l'affaire Dominici, se lance dans le cinéma... Il cherche plus que tout à ne pas réécrire deux fois la même œuvre. C'est ce que n'a pas dû comprendre Pierre Bayard, qui considère *Le Bonheur fou* comme une « œuvre ratée » parce que ce roman serait coupable de ne pas avoir réédité les recettes éprouvées du *Hussard sur le toit* : il manque au *Bonheur fou*, de fait, et Pauline de Théus et le choléra<sup>48</sup>... C'est présupposer qu'un écrivain, pour réussir, doit rester conforme au modèle qu'il aurait su lui-même établir. Mais était-il pensable de voir Giono se répéter ? Il raconte *des* histoires, oui. Il ne raconte pas deux fois *la même* histoire, non. Ce n'est pas son genre.

#### DU « FOND DES CHOSES » AU JEU DES FORMES

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

#### Face à ce qui se dérobe

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

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

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

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

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

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

#### Anachronies

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

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

Récit de l'humanité les lois réductrices de la linéarité narrative. C'est qu'une même idéologie du Progrès, à ses yeux, sous-tend en effet les barbaries totalitaires – qu'il dénonçait dès *Le Poids du ciel* – et la civilisation de la technique qui croît et embellit dans la France capitaliste des Trente Glorieuses. Opposé aux impératifs de l'engagement sartrien comme à toute vision moderniste des « lendemains qui chantent », Giono choisit d'exprimer sous des formes diverses sa liberté de « mécontemporain », comme Péguy avant lui, et de communiquer ainsi une pensée *intempestive*, « ahistorique », qui est peut-être la façon la plus juste d'atteindre la vérité humaine de l'histoire sous la surface d'une historiographie prétendument objective<sup>50</sup>.

La deuxième partie de ce livre, *Anachronies*, s'intéresse donc à quelques-uns des principaux aspects par lesquels l'œuvre de Giono s'affirme ouvertement comme anachronique – depuis les essais des années trente jusqu'aux *Chroniques romanesques* (autour de 1950) et aux chroniques journalistiques (autour de 1960-70) qui ont vocation à traiter du temps, comme leur nom l'indique, mais qui se méfient du « contemporain » comme du choléra. Giono polémique contre les temps modernes, exalte dans ses essais l'utopie paysanne (jusqu'à *Triomphe de la vie*), rejoint dans une certaine mesure Roger Nimier dans une posture de « hussard » antimoderne, et chante les « temps qui ont contenu Mozart », trouvant dans la musique un refuge contre les maux de la modernité... Toutes ces orientations *inactuelles*, loin d'être passésistes ou « réactionnaires », sont en parfait accord avec son goût du *présent* – mais d'un présent sensible et subjectif, le présent du bonheur personnel, à l'écart de l'histoire collective<sup>51</sup>. Le temps gionien est moins *régressif* que *récessif* – au sens de Barthes : « qui recule, mais aussi, peut-être, qui prend du recul<sup>52</sup> ».

### Discordances du récit

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

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

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

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

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

28

Ce n'est donc pas une belle synthèse logique qui sera recherchée en fin de parcours. Elle ne pourrait que manquer la dynamique et la complexité de l'œuvre. Il sera préférable de s'intéresser alors à cette « méthode des bâtons rompus », très éclairante, dont parle Giono dans *Fragments d'un paradis* (III, 913) et qu'il pratique souvent dans ses récits au mépris des règles de bonne composition romanesque. Dans *Pour saluer Melville* (III, 5), Giono cite le début de cette phrase de *Moby Dick* : « Il y a certaines entreprises pour lesquelles un désordre soigneux est la vraie méthode<sup>53</sup>. » Cela vaut assurément pour l'entreprise poétique de l'écrivain. Cela vaut peut-être, aussi, pour l'entreprise critique qui cherche à l'élucider sans la trahir<sup>54</sup>.

---

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

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

## 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<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> 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

