

Denis Labouret

Giono au-delà du roman



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

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

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

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

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



GIONO
AU-DELÀ DU ROMAN

Lettres | Françaises

Collection dirigée par Michel Murat

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

Sylvain Cornic

Préface de Jérôme de La Gorce

Balzac, le texte et la loi

Michel Lichtlé

Préface de Françoise Mélonio

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

Simon Bréan

Préface de Gérard Klein

L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust

Luc Fraisse

L'Histoire littéraire des écrivains

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

Préface d'Antoine Compagnon

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

Fabrice Wilhelm

L'Idylle en France au XIX^e siècle

Violaine Boneu

Henri Michaux: voir (une enquête)

Franck Leibovici

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

Céline Pardo

Baudelaire et l'estampe

Claire Chagniot

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

Anne Reverseau

Denis Labouret

Giono

au-delà du roman



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

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

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2016

© Sorbonne Université Presses, 2021

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

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

Prologue – 979-10-231-0961-0

I Chapitre 1 – 979-10-231-0962-7

I Chapitre 2 – 979-10-231-0963-4

I Chapitre 3 – 979-10-231-0964-1

I Chapitre 4 – 979-10-231-0965-8

I Chapitre 5 – 979-10-231-0966-5

I Chapitre 6 – 979-10-231-0967-2

I Chapitre 7 – 979-10-231-0968-9

I Chapitre 8 – 979-10-231-0969-6

II Chapitre 9 – 979-10-231-0970-2

II Chapitre 10 – 979-10-231-0971-9

II Chapitre 11 – 979-10-231-0972-6

II Chapitre 12 – 979-10-231-0973-3

II Chapitre 13 – 979-10-231-0974-0

II Chapitre 14 – 979-10-231-0975-7

II Chapitre 15 – 979-10-231-0976-4

II Chapitre 16 – 979-10-231-0977-1

III Chapitre 17 – 979-10-231-0978-8

III Chapitre 18 – 979-10-231-0979-5

III Chapitre 19 – 979-10-231-0980-1

III Chapitre 20 – 979-10-231-0981-8

III Chapitre 21 – 979-10-231-0982-5

III Chapitre 22 – 979-10-231-0983-2

III Chapitre 23 – 979-10-231-0984-9

III Chapitre 24 – 979-10-231-0985-6

Conclusion – 979-10-231-0986-3

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

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

Pour Mireille

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

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

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

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

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

Reuves indiquées sous une forme abrégée :

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

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

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

PREMIÈRE PARTIE

Face à ce qui se dérobe

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2 *Ibid.*, p. 22.

3 *Ibid.*, p. 25.

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

66

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

4 *Ibid.*, p. 11.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

« CETTE MORT QUI FAIT VOMIR »

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

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

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

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

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

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

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

70

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

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

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

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

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

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

72

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

PROSÉLYTISME ET REPRÉSENTATION

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

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

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

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

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

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

20 *Ibid.*, p. 42.

21 *Ibid.*, p. 44.

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

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

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

74

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

76

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

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 facies.....	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

