

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

MONSTRES MARINS

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

Psaumes, CIV, 25-26¹

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

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

1 Traduction Œcuménique de la Bible.

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

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

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

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

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

78

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

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

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

7 *Ibid.*, p. 359.

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

ANGES-POISSONS

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

La raie lumineuse, figure du « divin »

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

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

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

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

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

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

80

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

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

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

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

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

Avatars du Léviathan

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

84

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

Le calmar géant, symbole du Tout cosmique

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

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

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

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

²⁰ *Ibid.*, p. 14.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DES CAPITAINES ET DES MONSTRES

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

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

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

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

88

Deux voyages initiatiques

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

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

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

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

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

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

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

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

90

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

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

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

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

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

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

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

92

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

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

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

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

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

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

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

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

33 *Ibid.*, p. 81.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

POÉTIQUES DU SERPENT À PLUMES

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

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

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

Noël Guinard l'anti-monstre

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

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

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

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

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

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

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

L'encre et les livres

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le monstrueux dans « le portatif »

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

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

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

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

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

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

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

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

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

D'une poétique à l'autre

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Les textes des chapitres suivants sont issus de premières versions qui ont été publiées ou présentées séparément. Voici les titres et références de ces publications d'origine, suivant l'ordre des chapitres.

1. AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA CHOSE

« Le parti pris de la chose », dans Jacques Chabot (dir.), *Les Styles de Giono*, Lille, Roman 20-50, 1990, p. 267-286.

2. LA BOUE ET LE BLÉ

« La boue et le blé : Giono et les rêveries de la terre », *Les Nouveaux Cahiers franco-polonais*, n° 4 [Danièle Chauvin et Danuta Knysz-Tomaszewska (dir.), *Les représentations de la terre dans la littérature et l'art européens. Imaginaire et idéologie*, Paris, Publication du Centre de Civilisation polonaise de l'université Paris-Sorbonne], 2005, p. 13-22.

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

« Contagion et abjection dans *Le Hussard sur le toit* », dans Christian Morzewski (dir.), *Actes du Colloque « Le Hussard sur le toit »*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Cahiers scientifiques de l'université d'Artois » (1/1996), 1996, p. 71-83.

4. MONSTRES MARINS

« *Le Poids du ciel, Fragments d'un paradis* : métamorphoses de l'animal fantastique », *La Revue des Lettres modernes* [Laurent Fourcaut (dir.), *Jean Giono 5, Les œuvres de transition, 1938-1944*], Paris, Lettres modernes Minard, 1991, p. 177-217.

5. BESTIAIRES

« Giono : du bestial au *Bestiaire* », dans Alain Niderst (dir.), *L'Animalité. Hommes et animaux dans la littérature française*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Études littéraires françaises », 1994, p. 213-229.

6. PRATIQUES DE LA CHASSE

« Giono cynégète : chasse, nature et tradition », dans Jean-François Durand et Jean-Yves Laurichesse (dir.), *Giono dans sa culture*, Presses de l'université de Perpignan/Publications de l'université Montpellier III, 2003, p. 55-75.

7. AVATARS DU MINOTAURE

« M. comme Minotaure », *Obliques*, numéro spécial *Giono* [Jacques Chabot (dir.)], Nyons, Presses des Baronnies, 1992, p. 39-46.

8. LIRE LE VISAGE

« Le visage et le visible dans *Noé* », *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 48, automne-hiver 1997, p. 70-102.

468

« “La barbe et le velours” : le jeu des apparences dans *Les Grands Chemins* », dans Alain Romestaing et Mireille Sacotte (dir.), *Jean Giono. Le corps et ses habillages*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 135-145.

9. À LA RECHERCHE DU HORS-TEMPS PERDU (*QUE MA JOIE DEMEURE*)

« Les apories de la temporalité dans *Que ma joie demeure* », *La Revue des Lettres modernes* [Laurent Fourcaut (dir.)], *Jean Giono 8*, « Que ma joie demeure » : écrire-guérir?, Paris, Lettres modernes Minard, 2006, p. 107-136.

10. JEAN LE ROUGE : GIONO POLÉMISTE

« L'écriture polémique de Giono », dans Mireille Sacotte (dir.), *Giono l'enchanteur*, Paris, Grasset, 1996, p. 20-33.

11. LE TEMPS DE L'UTOPIE, DES VRAIES RICHESSES À RECHERCHE DE LA PURETÉ

« Utopie et fiction dans les essais pacifistes de Jean Giono », dans Lise Dumasy et Chantal Massol (dir.), *Pamphlet, utopie, manifeste, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 321-333.

12. « BÉNIS LES TEMPS QUI ONT CONTENU MOZART! »

« Giono et Mozart », *Revue Giono*, n° 6, 2012, p. 236-267.

13. LA MÉMOIRE CONTRE L'HISTOIRE DANS LES *CHRONIQUES ROMANESQUES*

« "Savoir vieillir" : la mémoire contre l'histoire dans les *Chroniques romanesques* de Jean Giono », dans Jean-Yves Laurichesse et Sylvie Vignes (dir.), *Giono : la mémoire à l'œuvre*, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2009, p. 179-191.

14. LE HUSSARD ET LES HUSSARDS : GIONO ET NIMIER

« Angelo ou le comble du Hussard », dans Marc Dambre (dir.), *Les Hussards. Une génération littéraire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 279-295.

16. CHRONIQUES ANACHRONIQUES : GIONO CHRONIQUEUR DE PRESSE

« La chronique de presse selon Giono : un genre antimoderne? », dans Bruno Curatolo et Alain Schaffner (dir.), *La Chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2010, p. 91-100.

17. ÉCLATS DE VOIX : L'INVENTION NARRATIVE DANS LES *CHRONIQUES ROMANESQUES*

« Le dialogue intérieur. Sur l'invention narrative dans les *Chroniques romanesques* », *L'Arc*, n° 100 [Pierre Citron (dir.), numéro « Jean Giono »], Le Revest-Saint-Martin, Éditions Le Jas, mars 1986, p. 51-57.

18. ENTRE PARENTHÈSES

« Giono et la poétique de la parenthèse », dans Jacques Chabot (dir.), *Giono romancier*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1999, t. II, p. 245-264.

19. JEUX DE ROI (*UN ROI SANS DIVERTISSEMENT*)

« Jeu de l'oie, jeu de roi », *Le cheval de Troie, revue des cultures méditerranéennes*, n° 12 [« Jean Giono »], Bordeaux, 1995, p. 87-95.

« *Un roi sans divertissement*, roman ludique », *Roman 20/50*, numéro hors série [Christian Morzewski (dir.), *Un roi sans divertissement*], Université de Lille III, novembre 2003, p. 149-160.

20. POÉTIQUE ET TÉRATOGENÈSE (NOÉ)

« *Noé* de Jean Giono : une poétique du monstrueux », dans Marie-Hélène Larochelle (dir.), *Monstres et monstrueux littéraires*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 2008, p. 87-100.

21. SILENCES DE LA NOUVELLE

« Jean Giono et les silences de la nouvelle », *Nouvelles - passerelle*, Beyrouth, Publications de l'université Libanaise, 2004, p. 29-41.

22. LE « 100 MÈTRES HAIES » D'UN COUREUR DE FOND

470

« Le 100 mètres haies d'un coureur de fond : Jean Giono et les divertissements de la nouvelle (*Les Récits de la demi-brigade, Faust au village*) », dans Catherine Douzou et Lise Gauvin (dir.), *Frontières de la Nouvelle de langue française de 1945 à 2005 (Europe et Amérique du Nord)*, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2006, p. 177-187.

23. QUESTIONS DE MÉCANIQUE (DRAGOON)

« *Dragoon*, motofiction », *Dix-neuf/Vingt, Revue de littérature moderne*, n° 5 [Denis Labouret et André-Alain Morello (dir.), *Dumas-Giono*, dossier « Le dernier Giono »], mars 1998, p. 215-235.

24. « VOILÀ LA FIN » (LE MOULIN DE POLOGNE)

« Voilà la fin », *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 56, automne-hiver 2001, p. 69-102.

ÉPILOGUE. LA MÉTHODE DES « BÂTONS ROMPUS »

« Giono et la “méthode des bâtons rompus” : figures et ruptures du dialogue romanesque », dans Gérard Berthomieu et Sophie Milcent-Lawson (dir.), *Colloque international Jean Giono : le discours du roman et ses figures*, Paris, Classiques Garnier, à paraître en 2016.

HOMMAGES ET REMERCIEMENTS

Je ne saurais achever ce livre sans saluer la mémoire des maîtres et amis qui m'ont tout appris sur l'œuvre de Giono, sur la recherche en littérature ou sur le vrai visage de l'université :

Jacques Chabot, Pierre Citron, Georges Molinié, Michel Raimond, Robert et Luce Ricatte.

Que soient vivement remerciés par ailleurs Sylvie Durbet-Giono, Henri Godard, Michel Murat et Mireille Sacotte, qui ont accompagné ces travaux de leur bienveillance attentive et m'ont ainsi encouragé à mener à bien leur publication.

J'adresse enfin toute ma reconnaissance aux amis qui m'ont permis d'avancer à telle ou telle étape de mes recherches – par l'échange intellectuel, le soutien amical ou l'appui institutionnel –, contribuant ainsi d'une manière ou d'une autre à la genèse de ce livre :

Marie-Anne Arnaud-Toulouse, Jean-Pierre Aubrit, Carole Auroy, Gérard Berthomieu, Dominique Bonnet, Llewellyn Brown, Agnès Castiglione, Danièle Chauvin, Marc Dambre, Jean-François Durand, Laurent Fourcaut, Geneviève Frandon, Bernard Gendrel, Jeanyves Guérin, Krzysztof Jarosz, Willi Jung, Agnès Landes, Jean-Yves Laurichesse, Jacques Lecarme, Jacques Le Gall, Henriette Levillain, Jean Marcesse, Patrick Marot, Jacques Mény, Sophie Milcent-Lawson, André-Alain Morello, Christian Morzewski, Jean-Paul Pilorget, Christophe Pradeau, Alain Romestaing, Alain Schaffner, Annick Vigier, Sylvie Vignes.

TABLE DES MATIÈRES

Sigles et abréviations.....	9
PROLOGUE. Giono en tous genres.....	11
« Parlons en peintre ».....	11
La Chute d'Icare.....	12
Le monde et l'abîme.....	16
Au-delà des limites du roman.....	18
« Raconter des histoires ».....	19
L'art de narrer contre l'art du roman.....	21
Récits en tous genres.....	22
Du « fond des choses » au jeu des formes.....	25
Face à ce qui se dérobe.....	25
Anachronies.....	26
Discordances du récit.....	27

PREMIÈRE PARTIE FACE À CE QUI SE DÉROBE

CHAPITRE 1. Au commencement était la chose.....	31
Choses du discours, choses du récit.....	32
Un mot-outil.....	33
Ces choses dont on parle.....	35
Un parti-pris narratif.....	37
« L'expansion des choses infinies ».....	39
Matérialité de la chose.....	39
Du concret à l'abstrait.....	41
La force des choses.....	43
L'être sans nom et le nom de la chose.....	44
Limites du langage.....	45
La chose au-delà des noms.....	46
Pouvoirs de l'étrange.....	48
« Profitons de la chose ».....	50
CHAPITRE 2. La boue et le blé.....	53
Pan et Déméter.....	53
Aux sources mêmes de l'imagination chtonienne.....	56
Triomphe de la boue.....	59

CHAPITRE 3. Contagion et abjection (<i>Le Hussard sur le toit</i>)	63
« Entre la vie et la mort »	66
« Cette mort qui fait vomir »	69
Prosélytisme et représentation	72
CHAPITRE 4. Monstres marins.....	77
Anges-poissons	79
La raie lumineuse, figure du « divin »	79
Avatars du Léviathan	81
Le calmar géant, symbole du Tout cosmique	84
Des capitaines et des monstres.....	87
Deux voyages initiatiques	88
Le capitaine de <i>l'Amoura</i> : de l'homme social à l'homme nu	89
Le capitaine de <i>L'Indien</i> : de la quête à la dérive	92
Poétiques du serpent à plumes.....	96
Noël Guinard l'anti-monstre	97
L'encre et les livres	99
Le monstrueux dans « le portatif »	102
D'une poétique à l'autre.....	104
CHAPITRE 5. Bestiaires	107
Animalités	107
Figures de Pan	109
Métamorphoses	111
Ménageries	113
Entre chien et loup	115
Bestiaire	117
Coq-à-l'âne.....	118
Enluminures.....	120
Bibliothèque.....	121
CHAPITRE 6. Pratiques de la chasse	125
Chasseurs sachant chasser	126
Chasses régressives.....	126
Chasses paradoxales	129
Chasses transgressives.....	132
La chasse en paroles: les mots et les mythes	134
Cynégétique et divertissement.....	134
Chasses racontées	136
Orion chasseur	137
En lisant, en chassant, en écrivant	138
La chasse et les signes.....	139
Chasseurs lecteurs	141
De l'indice à la trace.....	143
CHAPITRE 7. Avatars du Minotaure.....	147
Maudru (<i>Le Chant du monde</i>).....	149
Marceau (<i>Deux cavaliers de l'orage</i>).....	151

M., Pierre de (<i>Le Moulin de Pologne</i>)	154
Murataure (<i>L'Iris de Suse</i>).....	155
CHAPITRE 8. Lire le visage	159
Visages perdus, visages défaits.....	160
La négation du visage dans <i>Un roi sans divertissement</i>	160
<i>Le Hussard sur le toit</i> : quand le visage devient faciès.....	161
Le visage et le visible (<i>Noé</i>).....	163
La crise du visage.....	164
Visages visibles, visages lisibles.....	169
Visages visés, visages invisibles.....	176
« La barbe et le velours » (<i>Les Grands Chemins</i>).....	182
Fonctions de la barbe: « l'image d'un zèbre au poil ».....	183
Significations de la barbe: une « forêt de signes ».....	185
Les « dessous » de la barbe: l'air et la chanson.....	188

DEUXIÈME PARTIE
ANACHRONIES

479

CHAPITRE 9. À la recherche du hors-temps perdu (<i>Que ma joie demeure</i>).....	197
Chronique d'Uchronie	198
« La joie des saisons ».....	199
La joie comme demeure.....	201
La temporalité retrouvée.....	203
Présences du futur	204
L'instant, l'imprévu, l'initiative.....	205
« ...et nous avons patience ».....	207
« Comment la joie demeurera? ».....	208
Le « commencement »... et après?.....	210
Victimes du temps.....	211
« Raconter des histoires ».....	213
Le temps troué du roman.....	214
CHAPITRE 10. Jean le Rouge: Giono polémiste.....	219
Le polémiste malgré lui.....	220
Réponses et réticences.....	220
Les écrits du devoir.....	221
Les contraintes de l'échange polémique.....	223
Les paradoxes du pamphlétaire	224
Les lois du genre.....	225
Valeurs et anti-valeurs.....	226
Une vision crépusculaire.....	227
Poétique de la polémique.....	228
La force des images.....	228
Figures dialogiques.....	229
La mise en scène du discours adverse.....	230
Une expérience féconde.....	233

CHAPITRE 11. Le temps de l'utopie, des <i>Vraies Richesses</i> à <i>Recherche de la pureté</i>	235
De la polémique à l'utopie.....	236
Les risques de l'utopie régressive	238
Fécondité de l'imagination utopique	240
Utopie et crise du roman.....	243
CHAPITRE 12. « Bénis les temps qui ont contenu Mozart! »	247
Écouter du Mozart (<i>allegro</i>).....	248
La découverte de Mozart.....	248
Les préférences des années trente.....	250
Des symphonies aux opéras.....	253
Écrire sur Mozart (<i>andante</i>).....	254
Mozart dans les essais	254
Mozart commenté.....	258
Mozart dans la fiction : l'ouverture du <i>Voyage en calèche</i>	259
Le jeu romanesque avec les références musicales	260
<i>Don Juan</i> dans les <i>Chroniques</i>	263
Faire du Mozart (<i>rondo</i>).....	266
Faire avec Mozart.....	266
Lumière et atmosphère	267
Instruments et personnages.....	268
Analogies structurelles	271
CHAPITRE 13. La mémoire contre l'histoire dans les <i>Chroniques romanesques</i>	275
Récits anachroniques.....	276
L'âge du chroniqueur.....	278
Récits de mémoire	281
CHAPITRE 14. Le Hussard et les Hussards : Giono et Nimier	285
Archéologie.....	287
Du <i>housard</i> au Hussard.....	287
De Fabrice à Angelo.....	288
Généalogie	290
Stendhal, Giono, Nimier	290
Deux générations, deux hussards.....	291
Mythologie	293
Hussard « dans l'âme » ?	293
Le « côté gouffre » d'Angelo	294
Les différences : rythme, voix, fiction.....	296
Une relation féconde.....	299
CHAPITRE 15. La politique à demi-mot (<i>Les Récits de la demi-brigade</i>)	301
Mystique et politique	302
Demi-politique de la demi-brigade.....	305
Le politique et le monstrueux.....	307
Parler/écrire à demi-mot.....	310

CHAPITRE 16. Chroniques anachroniques : Giono chroniqueur de presse	313
Le choix de la chronique.....	314
Le nom du genre.....	316
Des chroniques antimodernes.....	318
Poétique de la chronique.....	321

TROISIÈME PARTIE
DISCORDANCES DU RÉCIT

CHAPITRE 17. Éclats de voix : l'invention narrative dans les <i>Chroniques romanesques</i>	327
La voix narrative en question.....	328
« Ce sont des récits à la première personne... ».....	329
Le dialogue intérieur.....	332
CHAPITRE 18. Entre parenthèses	337
Ouvertures.....	337
Précisions.....	339
Parenthèses narratives	339
Parenthèses informatives.....	340
Parenthèses de régie.....	341
Parenthèses testimoniales.....	342
Brièveté, simplicité, oralité.....	343
Polyphonie.....	343
Emboîtements énonciatifs.....	344
Anticipations et retours en arrière.....	345
La confiance et l'ironie.....	346
Les intrusions du narrateur	347
Expansion	349
Le refus de la ligne narrative.....	350
« Parlons à bâtons rompus ».....	351
Clôture et liberté.....	352
Éloge de la voûte.....	354
Fermetures	355
CHAPITRE 19. Jeux de roi (<i>Un roi sans divertissement</i>).....	357
Vertiges en Trièves	358
Jeux familiers.....	358
Jeux de rôles.....	360
Vertiges mimétiques	362
Les jeux de la narration	363
« On ne voit jamais les choses en plein »	364
Le jeu de (Lang)lois.....	366
Parcours et structure.....	368
La lecture comme jeu	370
Le lecteur joué.....	371
Le lecteur joueur.....	372

CHAPITRE 20. Poétique et tératogenèse (<i>Noé</i>)	375
Hypertrophies	376
Dystrophies	379
Atrophies	382
CHAPITRE 21. Silences de la nouvelle.....	387
Silences sur la nouvelle.....	388
Silences dans la nouvelle.....	390
Silences en fin de nouvelle.....	393
CHAPITRE 22. Le « 100 mètres haies » d'un coureur de fond.....	397
Poétique du recueil	398
Paroles et silences	401
Jeu et vertige.....	405
Séduction de la réduction	407
CHAPITRE 23. Questions de mécanique (<i>Dragoon</i>)	409
La mécanique et le romanesque	410
« L'auto a tout changé ».....	410
Les enchantements de la machine.....	411
Monstrueux objets du désir.....	414
Combustions, explosions.....	415
L'amour au temps du bulldozer	416
Du bon usage des motos et autos	417
Pétrole et passions.....	418
Signes, silences.....	420
« Double zéro ».....	420
Des chiffres et des lettres	421
Mort d'une chronique annoncée	422
Mécanique du roman.....	423
Le moteur mis à nu	425
L'encre retrouvée.....	426
CHAPITRE 24. « Voilà la fin » (<i>Le Moulin de Pologne</i>)	429
L'introuvable dénouement.....	430
La fin du roman	432
Logique de l'épilogue	432
« Dans le brouillard ».....	434
Les vides de la narration	435
La fin dans le roman	437
Fins biographiques.....	438
Fins dramatiques	440
Fins conclusives.....	442
La fin et le roman.....	445
Le désir (romanesque) de conclure	446
Le roman comme destin.....	447
L'impossible « fin des Coste ».....	448
Pour (ne pas) conclure	449

ÉPILOGUE. La méthode des « bâtons rompus »	453
Ricochets de conversation.....	454
Scènes de groupes.....	454
Leçons particulières.....	456
Les « tronçons de la vérité »	458
Discours de la méthode.....	459
Logique des analogies.....	460
Poétique des « bâtons rompus ».....	463
L'imagination à bâtons rompus.....	463
Beauté et vérité.....	464
 Note bibliographique.....	 467
 Homages et remerciements.....	 471
 Index	 473
 Table des matières	 477

