

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

BESTIAIRES

... Et, le vuide tout au tour, il le remplit de crottesques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la variété et estrangeté.

Montaigne, *Essais*, livre I, chapitre XXVIII

ANIMALITÉS

À cette heure de la matinée, coulent là-dedans les égoïsmes tout frais émoulus de leur sommeil, les jalousies réveillées depuis deux heures à peine, les délectations moroses qui reprennent du poil de la bête pour le fumer avec leur tabac. Des haines de ronds-de-cuir, que l'habitude de la station assise lovait à l'aise dans des foies hypertrophiés, se réveillent et frétilent maintenant que les jambes qui se rendent au bureau malaxent les bas-ventres, et je vois des yeux d'où pointent des têtes de couleuvres et de lézards, des bouches de salamandres et de chauves-souris, des langues de sauterelles qui lèchent des mandibules de perruches (III, 815-816).

Il suffit ainsi au narrateur de *Noé* de promener sur la foule de la Canebière son regard d'expert pour dévoiler, sous l'apparence sociale, l'animalité ordinaire. L'arche de Giono, dans cette « chronique » protéiforme de 1947, ne contient pas d'autres bêtes que celles des passions très humaines qui déshumanisent les visages : on est loin de l'innocence biblique. Comment ignorer pourtant l'intérêt que l'auteur du *Chant du monde* (1934) et de *Que ma joie demeure* (1935) accordait à la richesse d'une vie animale associée aux rythmes d'une nature harmonieuse ? Le bestiaire gionien connaît une histoire : avant d'habiter la société des hommes et d'en symboliser les vices, il a proliféré dans les territoires sauvages d'un « Sud imaginaire¹ », quand l'être *animal* était synonyme d'*animé*, vivant, vrai.

Or, au-delà de l'opposition habituelle mais insuffisante entre les deux « manières » de Giono, il existe un texte moins connu qui permet d'interroger

1 Selon la formule par laquelle Giono définira en 1962 la géographie de ses romans d'avant-guerre (Préface aux « Chroniques romanesques » [III, 1277]).

cette représentation évolutive de l'animalité : le *Bestiaire* précisément, composé de 1956 à 1965 mais diffusé depuis 1991 seulement dans une édition accessible². Que désigne ce titre? Dix-neuf textes, dix-neuf portraits d'animaux – construits sous une forme très libre – dont le sommaire propose, dans l'édition Ramsay de 1991, l'énumération prometteuse qu'il faut reproduire ici : « Le grain de tabac », « La bête du Gévaudan », « Le poisson », « La cantharide », « La bestiasse », « Le cheval de paille », « L'ours », « Le serpent », « La salamandre », « Le tigre », « Les engoulevants de Vérone », « L'araignée », « Le cheval-bistrot », « The bear », « L'émeraudine », « La pouffiasse », « Le minus », « Le verrat-maquereau », « L'oiseau-bleu ». La sage verticalité de la table des matières masque mal les incohérences d'un regroupement aussi hétérogène. Quoi de commun entre des espèces reconnues (l'ours, le tigre) et des inventions plaisantes (cheval-bistrot, verrat-maquereau)? Pourquoi ajouter au mot français sa traduction anglaise (the bear)? Quoi d'« animal » dans le grain de tabac, la pouffiasse ou le minus? L'imagination et l'humour de Giono se donnent ici libre cours, mêlent chimère et réalité, simulent la démarche du zoologiste pour entraîner dans un monde insolite qui ressemble plus à la Grande Garabagne de Michaux qu'à la Provence natale. Henri Godard, dans la présentation qu'il donne de ce *Bestiaire*, constate que Giono s'y engage « sur le terrain de la plus parfaite fantaisie » au point de mettre en cause l'ordre même du langage dans sa parodie du discours savant et dans son usage détourné des proverbes et locutions populaires³. Si la visée traditionnelle du bestiaire est de conjurer la menace de l'animalité par le travail esthétique de la figuration ou de la fabulation, d'assigner à la bête sa place dans l'espace des formes ou dans l'ordre d'une morale, il n'est pas certain que la série animale inventée ici par Giono s'inscrive dans cette logique rassurante.

En outre, la présence de multiples citations, réelles ou fictives, publiées à la suite de chacun des douze premiers textes en guise de *marginalia*, accentue l'impression d'hétérogénéité en donnant à l'ensemble du volume un aspect hybride : quelle relation unit ces citations disparates aux « animaux » qui les précèdent, les *mots* de la marge aux *bêtes* du centre, la *culture* en éclats de l'érudition créatrice à la *nature* très spéciale de ce bestiaire personnel? « Il y a de quoi, écrit encore Henri Godard, être pris de vertige à se demander quel sens caché unit les extraits les uns aux autres, et, au niveau supérieur, leur ensemble

2 Jean Giono, *Le Bestiaire*, édition établie et préfacée par Henri Godard, Paris, Ramsay, 1991. La préface indique les étapes successives de la composition et de la publication de ces différents textes (p. 9-10). Une édition plus complète et plus précise de ce texte a ensuite été donnée dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (*Bestiaire*, texte établi, présenté et annoté par Pierre Citron et Laurent Fourcaut, dans *Journal, poèmes, essais*, 1995). C'est à cette dernière édition que renvoient nos citations de *Bestiaire*.

3 Préface au *Bestiaire*, Ramsay, 1991, p. 12-13.

aux portraits qu'ils accompagnent⁴. » À ce problème de l'organisation interne du *Bestiaire*, on peut tenter de répondre en examinant les relations externes qui le relie à d'autres œuvres de Giono, pour la plupart antérieures : un rapide parcours diachronique permet alors de repérer, au-delà d'une animalité *utopique* surtout représentée dans les romans d'avant-guerre, la genèse et les métamorphoses d'une animalité *hétérotopique* qui s'épanouira dans *Bestiaire* – jusque dans les désordres du discours.

FIGURES DE PAN

Une animalité utopique ? Entendons-nous : le modèle animal que développent les fictions romanesques des années trente, de la Trilogie de Pan (*Colline, Regain, Un de Baumugnes*) à *Batailles dans la montagne*, n'offre pas à l'homme socialisé la solution d'une réconciliation facile avec la Nature ; mais il se construit sur fond de cohérence cosmique, en référence au pôle idéalisé de la Vie pure, du Monde originel. La composante animale de l'homme est alors la force qui préserve en lui la vitalité de cette source première. La sauvagerie peut donc assurément être bénéfique : les gens de Baumugnes « étaient redevenus sauvages avec la pureté et la simplicité des bêtes » (I, 309), animalité heureuse d'une liberté conquise hors de l'espace social ; Antonio jouant nu avec le congre dans le fleuve du *Chant du monde* se ressourc aux forces vives de l'élémentaire, s'identifiant à la bête qui « l'accompagn[e] » sous l'eau (II, 212-213) ; les oiseaux, le cerf et les biches de *Que ma joie demeure* figurent l'espoir d'une humanité re-naturée. Mais la fusion avec l'Ordre naturel paraît le plus souvent impossible ou dangereuse, soit que l'animalité rêvée soit condamnée par les obstacles de la réalité humaine, soit que la bestialité s'accomplisse dans la violence ou la régression destructrice.

« Entre la bête et l'homme », peut-on lire dans *Le Serpent d'étoiles*, il y aura toujours une « grande barrière » (VII, 134). Si l'individu peut ressentir une peur *panique* devant l'étrangeté du monde, c'est qu'il est séparé du Tout qui l'exclut : cette conscience d'une scission inéluctable explique l'angoisse de l'homme fini devant les mouvements de la vie animale, mais aussi l'échec des tentatives de communication. Dans un récit de *Solitude de la pitié*, « La grande barrière » précisément, le narrateur décrit la réaction d'une hase blessée qu'il voudrait soigner. Pour l'animal que l'homme croit secourir, le monstre c'est l'homme, quelles que soient ses intentions : « Ce n'était pas apaisement ce que j'avais porté là, près de cette agonie, mais terreur [...]. J'étais l'homme et j'avais tué tout espoir. La bête mourait de peur sous ma pitié incomprise ; ma main qui caressait était plus cruelle que le bec du freux » (I, 523). Humain, trop humain :

4 *Ibid.*, p. 15.

la cruauté vient ici de l'exil – non du réveil – de l'animalité. Inversement, quand l'être humain s'avère capable de franchir durablement cette « barrière » pour vivre en symbiose avec la sauvagerie de la nature, c'est lui qui devient monstrueux, s'affranchissant de son humanité. Dans *Colline*, le personnage de Gagou, proche de la terre et de ses mystères, ressemble à un être bestial : la nuit, « la lune fait de Gagou un être étrange. [...] Ses grands bras pendent jusqu'au sol comme deux pattes. Ainsi, il est doublé d'un monstrueux quadrupède d'ombre qui bondit à ses côtés » (I, 166). Dans *Que ma joie demeure*, c'est Zulma qui paraît communier avec la terre recouverte d'herbes sauvages : aux yeux de Marthe effrayée par « le monde insoumis », par une nature qui « se démesur[e] » et « échapp[e] à la mesure de l'homme » (II, 672), Zulma présente « elle aussi un corps monstrueux » (II, 673). Fusion, de l'autre côté de la « barrière », entre l'être humain et la nature vierge ; mais le premier, en s'animalisant, perd son humanité : c'est Zulma, l'idiote, qui « va chercher les choses très loin, là où nous autres nous n'irions pas » (II, 677).

110

Lorsque c'est l'ordre animal oublié qui viole la « barrière » et s'introduit de force dans l'ordre humain, la fusion tourne à la catastrophe, l'animalité devient puissance de dissolution. Giono raconte dans *Prélude de Pan (Solitude de la pitié)* comment un étrange protecteur des bêtes, qui « parle le langage des colombes » (I, 449), prend la défense d'un oiseau estropié, victime de la brutalité humaine, et provoque une danse folle qui entraîne des noces contre nature dans le « mélange » (I, 451) général des hommes et des bêtes. La bestialité est vécue comme « l'abomination des abominations » (I, 454), mais la vengeance de Pan, légitime défense de la Vie outragée, ne fait en somme que rappeler les exigences de l'ordre naturel que trahit l'humanité. Bénédicte ou maléfique, l'animalité rappelle cette Nécessité dont l'ordre de grandeur nous échappe ; admirable ou effrayante, la vie animale reste le modèle de la vie cosmique dans son renouvellement incessant. Selon cette logique, la cruauté est naturelle : l'écoulement et la consommation du sang sont les lois du vivant⁵. Giono parlera ainsi, dans *Promenade de la mort et départ de l'oiseau bagué le 4 septembre 1939 (L'Eau vive)*, de la « suavité » avec laquelle « le furet boit à la veine jugulaire du lapin » (III, 345). Quand l'homme à son tour s'abandonne à l'instinct, comme Panturle qui dans *Regain* jouit de « patouiller » dans le sang et les tripes du renard éventré (I, 369), il ne fait donc que se conformer à des principes très *naturels*. Mais si l'animalité reste compréhensible, jusque dans ces manifestations qui peuvent choquer la morale humaine, en fonction d'une cosmologie cohérente, on conçoit qu'elle puisse être ressentie comme ambivalente, incertaine ou

5 Comme l'a montré Jean Pierrot (« La cruauté dans l'œuvre de Giono », dans *Giono aujourd'hui*, Aix-en-Provence, Édisud, 1982, p. 203 sq.).

inquiétante par les personnages qui sont confrontés à ses effets. Que s'effrite et se fissure, à l'épreuve de la Seconde Guerre mondiale, ce système d'interprétation totalisante, et les dangers de la « barrière » et de la cruauté s'imposeront comme une épreuve tragique. De manifestation privilégiée du Sens, l'animalité risque alors de s'inverser en menace du non-sens.

MÉTAMORPHOSES

Avant 1940, l'Utopie animale s'incarne encore dans la figure du Poète, capable et de mourir à l'individualité de son moi humain pour s'ouvrir à la vie du Monde, et d'exprimer par la parole cette expérience heureuse d'initié. « Mélé au magma panique » d'après la préface des *Vraies Richesses* (VII, 150), « mélangé d'arbres, de bêtes et d'éléments » (*ibid.*), l'artiste vit le *mélange*, parvient à concilier vie animale et langage humain. Cependant, les textes contemporains de la montée des périls expriment surtout cette dualité comme une contradiction insoluble. Déchiré entre l'humanité « technique » du monde moderne et les lois de son corps « biologique », l'homme ne semble pouvoir échapper à cette « monstrueuse dualité » (VII, 518), selon *Le Poids du ciel* (1938), qu'en oubliant totalement l'ordre de la chair, de la vie animale, de la nature, pour se soumettre à la nouvelle naissance, purement « logique », requise par la civilisation industrielle. Quand au contraire l'homme moderne, en la personne d'un capitaine de navire soviétique, succombe au pouvoir magique de la vie animale devant le spectacle d'une raie extraordinaire qui incarne la « divine vérité » de la Nature (VII, 359 et suiv.), il perd sa « parole d'homme » et ne peut que tousser, redevenu *infans* (VII, 367-368)⁶. Métamorphose sans doute heureuse dans le second cas, malgré l'aphasie passagère, mais dont l'exception même confirme le sort commun d'une dualité malheureuse.

La même année 1938, Giono commence *Deux cavaliers de l'orage*, roman qui ne sera publié qu'à l'époque du *Bestiaire* (1965). Une tension identique entre animalité et humanité régit le déroulement de l'histoire qui mène les deux frères Jason d'une affection passionnée à des combats fratricides. Marceau, l'aîné, reconnaît dans l'homme deux forces opposées : « Il y a la tête et le corps. » (VI, 93). La première engendre le désir de « dominer », donc la violence, « le plaisir de démolir et de renverser », « le plaisir de tuer » (*ibid.*) ; le second est au contraire source d'« amitié », inspire une sagesse naturelle. Si le personnage s'apparente au Minotaure de la mythologie⁷, c'est en inversant les deux composantes de l'hybride : la part animale de l'être serait principe de paix, la « cervelle » trop

6 Voir le chapitre précédent, « Monstres marins », p. 90.

7 Voir le chapitre 7, « Avatars du Minotaure », p. 151 sq.

humaine facteur de violence. Marceau pourtant aura beau réduire le rôle de la « tête » – par exemple en la rentrant dans ses « énormes épaules », comme pour mieux s’animaliser en ne laissant voir que ses « cheveux de sanglier gris » (VI, 34) –, il ne pourra résoudre la contradiction et empêcher le désir de domination de se communiquer à sa masse physique : la violence qui se libère dans les *corps à corps* de la dernière partie du roman ne vient pas de la seule psyché, mais de l’interférence de la force charnelle et du désir humain. Ainsi, la fiction assigne à l’animalité une place plus ambiguë et plus complexe que l’essai : *Le Poids du ciel* décrit dans la métamorphose du technicien soviétique les effets magiques d’un modèle animal encore idéalisé ; *Deux cavaliers de l’orage* annonce dans la tragédie de la Force les conséquences destructrices d’un attrait *naturel* du sang versé. N’est-il pas significatif que Giono ait envisagé en 1939 de supprimer ce que dit précisément Marceau, peu après ses remarques sur la dualité essentielle de l’humain, à propos du « théâtre du sang » (VI, 96) ? Robert Ricatte a remarqué qu’il y avait là « l’émergence d’une vérité profonde [que le romancier] n’est pas encore prêt à prendre en compte » à cette date⁸. Il lui aurait fallu reconnaître en effet dans l’instinct primitif autre chose qu’un besoin de communion cosmique salvatrice, admettre que la Nature n’est pas innocente des tragédies sociales, repérer au cœur de l’homme un *vide* qui appelle de dangereuses transgressions : irréductibilité de la violence difficilement acceptable pour celui qui se veut encore un pacifiste convaincu.

Autour de 1940, la dichotomie animalité/civilisation est remise en cause quand l’irruption évidente de la bestialité dans l’histoire conduit à rapprocher cruauté *naturelle* et mal *social* : il n’y a plus de « barrière » au-delà de laquelle pourrait être préservé l’espace d’une animalité régénératrice. L’équipage de *Fragments d’un paradis* (composé en 1944) en fait l’expérience décisive : quittant le monde moderne en guerre parce qu’il importe de « n’être pas changé en bête » (III, 964), c’est-à-dire pour échapper à la déshumanisation d’une société coupée de la Vie, il ne découvre à l’issue du voyage parmi les merveilles et les monstres du « vrai monde » (III, 951) que la paralysie de l’inanimé et les vertiges du vide. Ces hommes croyaient rompre avec la *bêtise* humaine en se réconciliant avec l’*animalité* originelle ; ils se retrouvent au bout du compte en face de leur miroir : la mer vide et nue les renvoie à leur ennui et à leur insatisfaction. La conversion intérieure qui semblait en mesure de ressusciter la beauté de l’individu s’expose à la menace de l’indifférencié. L’animalité s’évade du *lieu* défini de la Nature pure pour rejoindre la cruauté ordinaire des conduites collectives.

⁸ Notice de *Deux cavaliers de l’orage* (VI, 886).

Dès lors, le champ est libre pour l'expansion d'une sauvagerie *hétérotopique* – non plus séparée du monde social mais disséminée dans l'humanité commune. N'importe qui est habité par cette banale bestialité, que réveille à l'occasion le spectacle du sang ou la violence d'une chasse. Telle était, dans *Deux cavaliers de l'orage*, l'attitude des femmes devant le sac ensanglanté que Marceau a jeté à leurs pieds : « Les voilà toutes les quatre penchées là-dessus comme des fouines avec leurs nez pointus. Allons mes chattes, allons mes chiennes, allons mes carnassières, halte-là et bas les pattes » (VI, 94). Tel est aussi, dans *Fragments d'un paradis*, l'état significatif, symptomatique d'une vérité générale, que provoque chez l'équipage la pêche d'un requin :

Il est difficile de peindre la joie, l'espèce d'ivresse qu'excitent toujours dans l'équipage ces sortes de captures. C'est réellement le ravissement du sauvage qui tient entre ses mains son plus cruel ennemi, et s'apprête à le dévorer. Ce spectacle donne une idée du surcroît de jouissance que le sentiment de la plus terrible des vengeances peut ajouter au simple appétit créé par la nature, dans l'animal comme dans l'homme, sous l'empire absolu des passions (III, 918).

Et l'on retrouve chez les chasseurs qui, dans *Un roi sans divertissement*, traquent le loup dans le fond de Chalamont, un même élan barbare : « On aurait été capable (peut-être) de déchirer un loup avec les dents » (III, 532) ; Langlois seul évite le « massacre » (III, 540) que n'aurait pas manqué de provoquer une ruée collective sur l'animal. Dans ces trois extraits, c'est la violence *sur* l'animal (le cheval tué par Marceau, les requins, le loup) qui dévoile en l'homme la violence animale, et qui l'exorcise en l'extériorisant : la victime émissaire joue son rôle en fixant sur elle la charge de cruauté latente.

Encore s'agit-il ici de moments exceptionnels. Plus généralement, tout groupe humain compose une ménagerie de bêtes fauves, pour qui sait lire dans les cœurs ou, comme le narrateur de *Noé*, observer les visages sur une photographie : « Je n'ai qu'à promener ma loupe, de visage en visage, et à regarder ce qu'il y a derrière ces visages pour visiter la plus extraordinaire des ménageries [...] » (III, 853) : les visages humains cachent des « fauves », qu'animent des « férociétés de l'époque des cavernes » (*ibid.*)⁹. Est-il besoin de préciser que le romancier de *Noé* « ne croi[t] pas » (disons plutôt qu'il ne croit *plus*) « au bon sauvage » (III, 661) ? Le zoo hante d'autres *Chroniques* : dans *Les Âmes fortes*, ce sont les « belles dames » de Châtillon qui forment une « ménagerie » de « bêtes fauves », de « tigres », de « serpents » (V, 340)... Et qu'y aura-t-il de commun entre les convulsions morales suscitées par les désastres du choléra et les passions du

9 Voir le chapitre 8, « Lire le visage », p. 166-167.

mouvement révolutionnaire milanais, dans les deux grands romans du Cycle du Hussard (*Le Hussard sur le toit* et *Le Bonheur fou*), sinon qu'elles mettent au jour, les unes et les autres, une férocité qu'aucune civilisation n'élimine ? La « foule déchaînée » est une « ménagerie de monstres », note Giono au détour d'un carnet¹⁰.

114

Ce pessimisme d'après-guerre est nourri notamment des lectures de Machiavel et de Hobbes. Pour Machiavel, dont Giono a préfacé les *Œuvres complètes* pour la Pléiade, il y a en politique deux manières d'agir, l'une par les lois (l'homme), l'autre par la force (la bête), et la seconde est une réalité qu'aucune morale ne doit occulter : on ne peut se passer de « cruauté », il ne s'agit que de savoir bien ou mal l'employer¹¹ ; aussi le Prince doit-il pour gouverner se faire « Centaure », « demi-bête et demi-homme », puisqu'il est nécessaire de « savoir bien pratiquer la bête et l'homme¹² ». Giono admet à la suite de Machiavel que « nous sommes restés tels que des bêtes au fond de nous-mêmes¹³ », de même qu'il ne peut que reprendre à son compte l'adage rendu célèbre par Hobbes – qui lui aussi voit dans la cruauté une composante très naturelle de l'homme social¹⁴ : *Homo homini lupus*. Le M. V. d'*Un roi sans divertissement* n'est-il pas la traduction littérale et littéraire de ce principe ? Car loin d'être un « monstre » (III, 485-486), un lycanthrope singulier – « cette histoire n'est pas l'histoire d'un homme qui buvait, suçait, ou mangeait le sang » : le romancier n'aurait pas pris la peine, on le sait, de raconter « un fait aussi banal » (III, 480) ! –, cet assassin séduit par l'image fascinante du sang frais sur la neige est « un homme comme les autres » (III, 486), ou encore, plus simplement, « un pauvre couillon » (III, 470). Loup très humain, en somme, comme son double, le loup de Chalamont, lui-même d'autant plus aisément anthropomorphisé – c'est un « monsieur » (III, 523) – que *Monsieur V.* se conduit comme une bête : les villageois reconnaissent avoir été « comme des moutons dans les claies pour M. V. » (III, 522). Entre l'homme et la bête se met en place un jeu de miroirs qui suggère la banalisation de la lycanthropie dans les « ménageries » sociales.

10 Cité par Robert Ricatte, Notice du *Bonheur fou* (IV, 1483).

11 Machiavel, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 316.

12 *Ibid.*, p. 341.

13 *Notes sur un Machiavel* (1955), rééditées dans *De Homère à Machiavel, Cahiers Giono*, n° 4, Paris, Gallimard, 1986, p. 215. Cette animalité est au fond tellement... humaine que la métaphore animale peut elle-même être contestée quand elle connote de la grandeur dans la bestialité : Frédéric le Grand disait-il qu'« il y a du tigre dans l'homme » ? Giono corrige : « Non, il y a bêtement de l'homme, dans l'homme. » Inutile de « faire appel au tigre » (*Autres notes sur Machiavel, ibid.*, p. 229). L'homme n'est pas animal : il est bêtement humain.

14 Par exemple dans son *Léviathan*, Paris, Sirey, coll. « Philosophies politiques », 1971, p. 55.

Mais il y a plus dans cette ressemblance que le rappel d'une cruauté ordinaire qui risque en définitive, quels qu'en soient les fondements philosophiques, de s'affadir dans le lieu commun. En quoi M. V. et le loup, en effet, se ressemblent-ils principalement ? Dans une commune fascination pour une image qui les emporte *ailleurs*, dans une contemplation néantisante. Encerclé, le loup est étonnamment calme, il « cligne des yeux à cause des torches », comme « endormi » (III, 540-541) : ce n'est pas sa férocité qui le distingue alors. À la fin du roman, Langlois « planté » (III, 605) devant le sang de l'oie sur la neige (dernière victime animale de substitution, insuffisante celle-là) s'absente semblablement du temps, demeure provisoirement *inanimé*, subit dans une même fascination la contagion de l'indifférencié. L'animalité n'est plus force du vivant, mais perte de l'élan animant, dépossession de la subjectivité, engouffrement de l'*existant* dans l'*exister* neutre et impersonnel¹⁵. Que cette tentation intérieure soit éminemment mimétique, l'épidémie du *Hussard sur le toit* en fournit la confirmation : ce qui se communique par la contagion du choléra, ce ne sont pas seulement la maladie et la mort, c'est surtout la bestialité. Les cadavres humains découvrent « des mâchoires aux dents de chien, prêtes à mordre » (IV, 288), une jeune femme montre des « dents cruelles » de « chien enragé » (IV, 316), Pauline de Théus elle-même est atteinte par « une sorte de rire cruel et même carnassier » (IV, 627) : l'agressivité animale se lit sur le visage déshumanisé des cholériques¹⁶, qui perdent leurs signes personnels d'existants singuliers dans un rire faisant écho à l'« énorme plaisanterie » « mêlée à l'univers » (IV, 296). À la plénitude cosmique de jadis a succédé un monde absurde et déréglé : l'animalité mimétique atteste la perte du sens et la menace d'une nature impersonnelle qui absorbe les différences. Au-delà de la cruauté ordinaire des foules de « fauves » qui composent l'humanité, l'animalité est associée au « fond des choses » : elle pose la question de l'existence et de l'exister.

Un autre « loup », plus inattendu peut-être, le vérifie : M^{me} Numance dans *Les Âmes fortes* (1950). Cette femme d'une générosité hémorragique, qui vit et qui jouit du « plaisir de donner » (V, 389), en quoi est-elle donc si féroce ? Thérèse insiste sur ses « yeux de loup » (V, 270, 272, 290) : « Il n'y a qu'une chose qu'elle faisait : elle dévisageait tout le monde comme si elle allait vous manger. Il y avait des fois, moi, où ses yeux me faisaient peur » (V, 270-271). Regard de loup prêt à dévorer, mais aussi « regard lointain et triste » (V, 373) qui semble

15 On aura reconnu ce que l'analyse doit ici aux réflexions de Blanchot sur la fascination (voir en particulier *L'Espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1988, p. 29-31) et à celles de Levinas sur l'« exister » (voir en particulier *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1984, p. 93 sq. ; et ci-dessus le chapitre 1, « Au commencement était la chose », p. 46-47).

16 Voir plus loin le chapitre 8, « Lire le visage », p. 161-162.

fixé sur un objet absent : M^{me} Numance regarde « sans voir » (V, 382). Comment donc concilier l'image de l'appétit carnassier ou de la cruauté – confirmée par l'épisode de la « variante Chaintreuil » où Thérèse voit M^{me} Numance tuer un chat de la pointe de son ombrelle, « sans s'arrêter » (V, 1108) – et celle de la présence-absence ? Pour le loup de Chalamont aussi, la férocité se double d'une tout autre dimension : la sérénité dans l'attente de la mort – ce en quoi la victime se montre supérieure à ses chasseurs, en monstre inaccessible, hors d'atteinte. La monstruosité de M^{me} Numance appartient au même « système de référence » (III, 481) : elle aussi féroce en ce qu'elle se divertit de prendre Thérèse et Firmin dans les pièges de ses dons sans mesure, elle atteint la même somnolence heureuse et lointaine lorsqu'elle a signé sa perte : « Mais pour la paix elle l'avait sans aucun doute, à en juger par son pas, sa démarche qui n'avait jamais été si belle, et le visage qu'elle tournait vers chaque chose, souriant, un peu endormi. Comme le visage de quelqu'un de comblé » (V, 390). L'image du loup, loin de conduire en deçà de l'humain, projette *ailleurs* : la férocité inhumaine de M^{me} Numance est l'appétit d'un autre monde, l'attente d'une plénitude qui n'advient qu'en niant la réalité. Le regard de loup qui regarde sans voir est celui qui « cherche toujours à voir le fond des choses » (V, 329). Jouir d'avoir « l'initiative de la perte » (III, 681), se laisser tenter par le « *fond des choses* » (III, 676) et par la séduction de « baisers sans *arrière-pays* » (III, 681), telle est selon *Noé* la *monstruosité* suprême : cette négation animale de l'humain à laquelle succombe M^{me} Numance, après Langlois, est certes plus fascinante que l'avidité bestiale du plus grand nombre.

Qu'en est-il enfin de Thérèse ? Elle paraît assurément habitée d'une animalité plus commune : « furet » avide de « sang », elle est heureuse « d'avoir des dents capables de saigner », d'entendre autour d'elle « couiner les lapins sans méfiance » (V, 428-429). Mais *c'est elle qui le dit* : avec Thérèse, le monstre se raconte, la bouche dévoratrice est aussi locutrice, et l'animalité s'installe au cœur de la parole narrative. On assiste alors à une dernière métamorphose significative : si l'animalité se généralise dans les « ménageries » des fauves humains¹⁷, si elle dit d'autre part la présence à la fois attirante et destructrice, chez le sujet existant, d'un « fond des choses » qui nie l'existence, la crise des différences née de la guerre répand ses effets jusqu'à la parole humaine, qui ne

17 Nous privilégions ici cette image d'une humanité *carnassière*, mais il faudrait également mentionner la vision réductrice, tout aussi fréquente dans les *Chroniques*, de l'homme-insecte, depuis les « cancrelats » du *Moulin de Pologne* (carnet cité par Janine et Lucien Miallet, Notice du *Moulin de Pologne* [V, 1224]) jusqu'à l'égoïsme des « hannetons » dans *L'Iris de Suse* : « Ce sont des insectes [...]. Ce ne sont pas des sentiments qui les remuent : ce sont des mécanismes. S'il y avait une petite averse, ils ouvriraient leurs élytres de laine bleue ou rouge, comme des hannetons, et ils continueraient à jubiler, parce qu'ils sont vivants » (VI, 513).

peut rester à l'écart de la bestialité envahissante de la fiction. Les « compositions [...] monstrueuses¹⁸ » d'après-guerre, récits hybrides ou lacunaires, portent la trace de cette hétérotopie communicative.

BESTIAIRE

Cruauté ordinaire, séduction et dangers d'une profondeur vide, mise en question du discours humain – tels sont les trois enjeux principaux de l'animalité qui s'inscrivent, autour de 1950, dans l'œuvre de Giono. Il faut lire *Bestiaire* à la lumière de cette évolution : l'inventeur de la « Bestiasse » a délaissé depuis longtemps la sauvagerie primitive des Hautes Collines. On pourrait croire que l'attention accordée encore, dans la seconde partie d'*Ennemonde et autres caractères* (*Camargue*, écrit en 1960), à une faune proliférante qui donne à voir et à sentir dans le delta du Rhône le mélange de la matière originelle, se situe dans le prolongement de l'inspiration « panique » d'antan. Il n'en est rien : du monde animal ne vient aucune révélation – « Rien n'arrive » (VI, 329) –, sinon que « la bête [...] est dans mon cœur » (VI, 328). L'animalité ne renvoie plus à l'extériorité d'un ordre naturel de référence ; elle s'intériorise, tandis que la nature animale elle-même se recentre en fonction des « caractères » humains auxquels elle se relie par le jeu métaphorique des ressemblances et la fonction métonymique des décors. Pour le personnage de Louis à la fin de *Camargue*, comme pour Giono dans la réalité, l'épreuve de l'enfermement n'est pas sans rapports avec cette *réduction* du monde naturel : « Sortant de prison, [...] il était rentré dans son delta. Le pays avait bien changé : ce territoire continuait à vivre tragiquement, mais on ne l'utilisait plus que comme décor » (VI, 350). N'est-ce pas l'expérience de la prison qui, dans *Bestiaire*, suscite cet intérêt pour « l'araignée » et « l'Émeraudine », chacune jugée digne d'un chapitre autonome ? La première, seul un prisonnier peut voir que sa bouche « c'est l'azur » (VIII, 836), et apprendre en la fréquentant la patience de l'*attente* (VIII, 837) ; la seconde, « une araignée » également (VIII, 843), « aime venir brouter dans la main des prisonniers » (VIII, 844) dont elle partage la condition, elle est elle-même une « prison à la Piranèse » (*ibid.*) qui ouvre de vastes perspectives.

18 D'après ce que reconnaît Giono dans un carnet concernant *Le Hussard* (cité par Pierre Citron, Notice du *Hussard sur le toit* [IV, 1311]). Jacques Chabot a montré que les *Chroniques*, en particulier, étaient des « romans de la désintégration » : Giono pourrait s'y laisser aller à sa fascination de la dissolution parce qu'il préserverait dans *Le Hussard*, à travers la figure héroïque d'Angelo, une représentation de son Moi idéal (« Le Manuscrit et son Double » [*Littérature*, n° 52, décembre 1983], dans *Giono. L'humeur belle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992, p. 93).

À la clôture de l'espace provoquée par les ruptures de l'histoire, et vécue personnellement par Giono, ne peut répondre que l'ouverture de l'imaginaire : le modèle animal devient ce modèle réduit qui permet de représenter de nouvelles limites – et de nouveaux appétits. *Bestiaire* peut donc se permettre de jouer avec les paradoxes (« Le serpent est un animal domestique » [VIII, 797]), avec les mots et les langues (le « Bear » ne répond que lorsqu'on l'appelle en anglais – pas en français ni en zoulou [VIII, 846]), avec la surcharge intellectuelle et intertextuelle des *marginalia* : il n'est plus question de chasser le culturel d'une entreprise qui ne s'intéresse à la zoologie qu'à condition d'explorer le labyrinthe du cœur humain, d'en tirer matière à rire et à rêver. On pourrait ainsi lire *Bestiaire* comme un recueil de fables dont les *marginalia* seraient les moralités : après la psychologie du « grain de tabac », le message du philosophe ou du mystique (« Arrache-toi en pensée à la terre [...] » [VIII, 786]) ; après le portrait de la Bestiasse, allégorie de notre férocité, telle sentence sur la nature du « vice » (VIII, 834) ; après l'histoire de la « cantharide » et des plaisirs qu'elle procure (« Rien n'est plus gai, par une joyeuse après-midi de février, qu'une récolte de cantharides » [VIII, 822]), un *carpe diem* attribué... au Pétain de 1916 (« amusez-vous, profitez de votre jeunesse [...] » [VIII, 823]) ; etc. Mais ce serait simplifier un peu vite la complexité piranésienne de l'ensemble : loin d'être convoquée ici pour domestiquer l'animalité, la culture est bien plutôt requise pour déployer toutes les ressources d'une vision satirique de la férocité humaine, pour composer une esthétique baroque et divertissante qui tout à la fois lutte et joue avec le vide existentiel, et pour contester la logique même du discours par les vertiges de l'infiniment divers. Les trois composantes de l'animalité qui se dégagent des œuvres gioniennes antérieures ou contemporaines expliquent ce qui apparente *Bestiaire* d'abord à un *coq-à-l'âne*, ensuite à une enluminure médiévale, enfin à une « encyclopédie chinoise ».

COQ-À-L'ÂNE

Le désordre d'un coq-à-l'âne, à l'origine, se justifie par la visée satirique qui unifie le propos par-delà ses ruptures immotivées. Les poèmes qui portent ce nom, au XVI^e siècle (ceux de Clément Marot, par exemple, parmi les plus connus), et qui se reconnaissent au premier abord par leur incohérence, leur caractère fantaisiste et décousu, sont portés par une intention satirique qui se traduit dans la critique des mœurs ou des individus mais aussi, bien souvent, dans une parodie des proverbes et lieux communs¹⁹. Giono lui aussi, dans

¹⁹ Claude Albert Mayer l'a montré à propos des *Coq-à-l'âne* de Clément Marot (*Clément Marot*, Paris, Nizet, 1972, p. 217).

Bestiaire, passe du coq à l'âne – ou, ce qui revient au même, de la Bestiasse au cheval de paille, de la pouffiasse au minus, etc. Impression de désordre non seulement dans le passage d'un portrait à l'autre, mais à l'intérieur d'un même chapitre (de la bête du Gévaudan, on passe à une terrasse de restaurant, puis à une fontaine...) : le registre animalier favorise bonds et volte-face, « sauts » et « gambades », juxtaposition d'espèces hétérogènes et ellipses qui déchirent la *texture* descriptive. Or l'unité du discours, ici comme dans un *coq-à-l'âne*, réside en grande partie dans la représentation satirique qui se construit à travers ces figures animales, pour la plupart images transparentes de réalités très humaines. Le « Bear » est « féru de football », il aime « les vacances, les trains bondés, les plages peuplées » (VIII, 847). Le « minus », animal minuscule qui dévore tout de l'intérieur, prend les apparences de ce qu'il détruit, si bien que là où l'on croit voir « gouvernements, ministres, chefs d'État », « il y a désormais le minus » (VIII, 845). Le « tigre » ? De nos jours, il « commande son portrait à Arcimboldo » (VIII, 807-808) : on peut loger en lui tous les hommes, tout l'homme (« Il y a beaucoup de monde dans un tigre : des banques, [...] des Sorbonne, des Panthéon, [...] », etc. [VIII, 808]). C'est une même vision satirique des institutions et habitudes humaines, saisies dans l'ordinaire de leur bêtise ou de leur bestialité, qui donne sa cohérence aux *coq-à-l'âne* de *Bestiaire*.

Il s'agit donc toujours de dévoiler la bête sous l'apparence humaine, que la bête soit *dans* l'individu (expression de l'intériorité animale de tout homme), ou que l'individu soit lui-même comme inclus dans un énorme animal (expression de la bestialité collective de l'humanité). Exemple du premier type : « le serpent » de *Bestiaire* (VIII, 797-799), animal « produit par le corps humain », présent dans tous les « intérieurs » ; chacun a son « serpent personnel », et si le « vivarium » gigantesque que composent tous ces serpents du dedans reste en général caché, « bien paisible, bien bourgeois », il arrive que les troubles de l'histoire réveillent « un pandémonium invraisemblable » : ici comme dans les *Chroniques* ou le Cycle du Hussard, Giono voit dans les situations de crise collective les moments favorables au réveil d'une animalité latente. On comprend dès lors la seconde image : la Bestiasse avale de multiples victimes consentantes, les hommes qui se trouvent finalement « dans le ventre de la bête », mais sans que leurs occupations en soient modifiées (la victime « continue à aller au bureau, écrire et recevoir les lettres anonymes, s'enrouler dans les mensonges de la vie quotidienne [...] » [VIII, 831]). C'est dire que l'animalité définit d'abord les égoïsmes du quotidien. Saucisse formulait une accusation analogue, dans *Un roi sans divertissement*, à l'encontre des villageois aveugles sur le sort de Langlois ; « pétris à même la putréfaction générale des hommes, des femmes, des enfants, des univers et des dieux » d'après les insultes de la vieille femme, ceux-là acceptent mal d'être logés par elle dans le ventre de la bête : « À croire que nous passions notre vie,

nous, nos femmes et nos enfants et que nous avions nos salles à manger dans les boyaux vivants d'une sorte de grosse bestiole » (III, 566). Homme dans la bête ou bête dans l'homme, cette vision de l'humanité que déploie la veine satirique de *Bestiaire* est bien conforme au thème romanesque rencontré plus haut d'une bestialité généralisée, banalisée.

ENLUMINURES

120

Mais ne négligeons pas les *marginalia*, ces citations décousues qui relèvent elles-mêmes du coq-à-l'âne, plus encore que les fantaisies du bestiaire : comment ne pas songer alors à la complémentarité décorative obtenue, dans les manuscrits enluminés du Moyen Âge, par l'alliance des *lettres* et des formes *animales*, des mots du centre et des bêtes de la marge ? Ou encore à la composition hybride d'une œuvre comme la Tapisserie de Bayeux, dont la continuité narrative (un texte latin, illustré de séquences ordonnées) est *bordée* de monstres et de grotesques, de figures décousues qui relèguent à l'extérieur de l'espace épique les risques du bestial et du diabolique ? Mais on voit immédiatement quel renversement Giono fait subir à ce dispositif millénaire : dans *Bestiaire*, la figure animale occupe la place centrale²⁰, et c'est la *culture livresque*, parodiée, réinventée, morcelée, qui prend la place marginale de l'animalité grotesque. Permutation significative du sort désormais réservé à cette culture : Giono y recourt non pour étouffer la bête dans l'homme mais pour savourer les désordres et déséquilibres d'une « nature humaine » imprévisible, non pour dégager une morale mais pour jouer avec les contradictions d'une civilisation dérégulée. Le grotesque, le diabolique, le bestial, ce sont ici les mots d'auteurs : *marginalia animalia*. Mais le jeu est plus sérieux qu'il n'y paraît : comme chez ce peintre dont Montaigne dit s'inspirer pour l'esthétique des *Essais*, les figures fantasques servent à combler « le vuide », et le désordre des « corps monstrueux, rappendez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite²¹ », procure un *divertissement* qui, chez Giono, est nécessaire pour *exister*. On ne peut qu'être frappé, en ce sens, par l'importance de l'interrogation existentielle qui traverse texte et citations de *Bestiaire* : inventer des animaux qui n'existent pas, comme la fourmi de dix-huit mètres de Desnos, c'est sans doute s'amuser, mais cet amusement est *vital* quand le cosmos lui-même est vide.

20 Il y eut d'ailleurs une édition illustrée du *Bestiaire* par Lurçat, en 1965.

21 Montaigne, *Essais*, livre I, chapitre XXVIII, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 181.

Aussi n'est-il pas surprenant que resurgisse dans ces pages le thème de *la perte*, et du consentement à la perte, qui était au centre de *Noé*. Les « lèvres [...] appétissantes » du grain de tabac aspirent êtres et choses « dans un gouffre minuscule mais sans fond » (VIII, 783-784) : voilà des « baisers sans *arrière-pays* » (III, 681) ! Si l'on cède à la Bestiasse (qui « a cent sexes, donc quatre-vingt-dix-huit que nous ne pouvons imaginer »), « les délires de cet abandon sont exquis » (VIII, 830-831). Quand on s'interroge sur les « profondeurs » d'où vient « le poisson » (VIII, 826), quand on songe à la multitude des poissons « qui hantent les abîmes, sont cul et chemise avec des monstres et se nourrissent d'épaves », au « fameux Kraken [...] qui [...] est tout simplement une abominable pieuvre d'un kilomètre de circonférence (ou de rayon, tant qu'on y est !) » (VIII, 842), l'humour côtoie l'angoisse du gouffre, nomme cette attirance mortelle de l'abîme à laquelle l'équipage de *Fragments d'un paradis* était bien tenté de succomber. Qu'est-ce qui existe, et qu'est-ce qu'exister – quand l'exister ouvre sur une profondeur sans fond ? Telle est la question sans réponse avec laquelle Giono choisit de jouer, en substituant à la misère d'un réel menacé d'anonymat la richesse des existences imaginaires : le « minus d'Europe occidentale [...] n'a jamais fait l'objet de relations quelconques », et pourtant, « [o]n sait seulement qu'il existe » (VIII, 846) ; le dernier portrait animal s'achève sur un ultime retournement : « J'ai fait jusqu'ici comme si l'oiseau-bleu existait. En réalité ceux qui prétendent qu'il n'existe pas ont des arguments péremptoirs » (VIII, 851). Le *comme si* du conteur, assurément, ouvre la voie d'une existence supérieure.

BIBLIOTHÈQUE

Si mots et animaux peuvent aussi facilement permuter, si hommes et bêtes peuvent aussi aisément se confondre²², le langage n'est plus *logos*, espace ordonné d'une raison cohérente, et l'on comprend à la fois l'hétérogénéité de la liste des animaux proposés à la curiosité du lecteur et la marginalisation d'une bibliothèque aussi nécessairement divertissante qu'inévitablement livrée à l'aléatoire et à la dérision. Dans les citations, le vrai et le faux s'équivalent : pour les identifier toutes et séparer les authentiques des inventées, « des années passées à la Bibliothèque nationale ne suffiraient pas », comme l'a constaté Henri Godard²³. Ne nous livrons pas ici à ce travail d'expert, qui eût réjoui Giono mais

22 Risque de confusion traité encore, bien sûr, sur le mode plaisant, comme par exemple dans cette scène du restaurant où la « truite apprivoisée » est « très amie avec la dame du vestiaire » : « “Celle-là, monsieur”, me dit la dame à qui je demandais si on la mangerait, car elle est appétissante (la truite ; la dame aussi d'ailleurs) [...] » (VIII, 827).

23 Préface au *Bestiaire*, Ramsay, p. 17.

qui manquerait l'essentiel : pour que le charme opère et que le vertige séduise, il faut que l'incertitude demeure. Comme dans les *Fictions* de Borges, il est probable que l'érudition gionienne mêle à proportions à peu près équivalentes citations vraies, fausses et déformées dans le vaste champ du *vrai faux*²⁴, équivalent textuel des animaux qui existent sans exister... La bibliothèque est à la fois infinie et vaine, triomphe de la culture et labyrinthe du Minotaure – comme chez Borges encore : les « douces senteurs qui devaient émaner de l'entrée du labyrinthe » et qui font « pense[r] au Minotaure » (VIII, 812) viennent des livres et renvoient aux livres. Les citations indiquent elles-mêmes leur mode d'emploi : Giono détache de son contexte une phrase de Gide qui invite à ne pas le citer en détachant une phrase de son contexte (VIII, 797)... Mise en abyme qui ne peut que nier à tout moment le travail de l'érudition au moment même où il s'accomplit : c'est un billet de Fouché qui, ailleurs, parle d'un certain Gide recherché comme faux-monnayeur (VIII, 785-786). La mystification jaillit donc d'une vaste bibliothèque dont elle sape les fondements : tout le plaisir est de mentir, « on n'est savant que si on triche » (VIII, 817).

Bestiaire contient une encyclopédie, mais dont le modèle ne correspond guère aux canons de la logique occidentale, pas même à la sagesse taxinomique d'une « pensée sauvage » analysée par Lévi-Strauss. C'est décidément Borges le meilleur guide, dans le labyrinthe de notre culture hantée par les désordres de l'animalité – Borges lu et commenté par Michel Foucault, qui ouvre sa Préface des *Mots et les choses* sur le rire que provoque « une certaine encyclopédie chinoise » citée par l'auteur argentin : quand on lit que « les animaux se divisent en a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes [...] », la pensée rencontre ses limites, « l'impossibilité nue de penser cela²⁵ ». La monstruosité alors n'est plus dans les bêtes, mais dans l'énumération même, parce que « l'espace commun des rencontres s'y trouve lui-même ruiné ». Les animaux de Giono, dans la série tout aussi incongrue de *Bestiaire*, ne peuvent se juxtaposer ailleurs que dans « le non-lieu du langage ». C'est un rire mêlé de malaise qui s'empare du lecteur, quand l'animalité investit le discours même et que la fantaisie de l'hétéroclite suscite le sentiment d'avoir « perdu le “commun” du lieu et du nom ». Citons encore Foucault, pour appliquer aux *coq-à-l'âne* gioniens son commentaire de Borges : « Les *hétérotopies* inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci *et* cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la “syntaxe”, et pas seulement

24 Pour reprendre les termes appliqués par Yvan Leclerc au « fantastique intellectuel » de Borges (*Lectures de « Fictions »*, Paris, Belin, 1988, p. 80).

25 Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1966, p. 7-10 ; les citations suivantes sont empruntées aux mêmes pages.

celle qui construit les phrases, – celle moins manifeste qui fait “tenir ensemble” (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses. »

Si les animaux que décrit *Bestiaire* sont plus humains qu'on aurait pu le croire, et le discours qu'il déploie plus monstrueux qu'on aurait pu *logiquement* le prévoir, il est donc une logique gionienne – de Pan aux *Chroniques* – qui devait y conduire. Mais nous sommes loin d'avoir exploré tous les détours de la bibliothèque : admettons avec Dumont d'Urville, cité par Giono, que « malheureusement, nous ne fîmes que traverser au galop ces lieux où se trouvait peut-être une explication » (VIII, 805).

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 l' <i>Amoura</i> : de l'homme social à l'homme nu	89
Le capitaine de l' <i>Indien</i> : de la quête à la dérive	92
Poétiques du serpent à plumes.....	96
Noël Guinard l'anti-monstre	97
L'encre et les livres	99
Le monstrueux dans « le portatif »	102
D'une poétique à l'autre.....	104
CHAPITRE 5. Bestiaires	107
Animalités	107
Figures de Pan	109
Métamorphoses	111
Ménageries	113
Entre chien et loup	115
Bestiaire	117
Coq-à-l'âne	118
Enluminures	120
Bibliothèque	121
CHAPITRE 6. Pratiques de la chasse	125
Chasseurs sachant chasser	126
Chasses régressives	126
Chasses paradoxales	129
Chasses transgressives	132
La chasse en paroles: les mots et les mythes	134
Cynégétique et divertissement	134
Chasses racontées	136
Orion chasseur	137
En lisant, en chassant, en écrivant	138
La chasse et les signes	139
Chasseurs lecteurs	141
De l'indice à la trace	143
CHAPITRE 7. Avatars du Minotaure.....	147
Maudru (<i>Le Chant du monde</i>).....	149
Marceau (<i>Deux cavaliers de l'orage</i>).....	151

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

DEUXIÈME PARTIE
ANACHRONIES

479

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

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

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

TROISIÈME PARTIE
DISCORDANCES DU RÉCIT

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

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

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

