

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

PRATIQUES DE LA CHASSE

LE CHASSEUR : [...] Vous ne chassez pas ?

MOI : Non.

LE CHASSEUR : Pourquoi ?

MOI : Je n'aime pas trop tuer. [...] J'ai chassé, je n'aime pas trop. C'est tuer qui ne me plaît guère. Je n'ai pas la passion (III, 835).

C'est le narrateur de *Noé* qui rapporte ce dialogue significatif avec un chasseur, exprimant ainsi des réserves qui, de la part de Giono, ne surprennent pas. Si notre auteur eut le titre de « chasseur », c'est en un tout autre sens, comme employé au Comptoir d'escompte de Manosque quand il commença à travailler en 1911. Quant à la pratique de la chasse qui a pour but de tuer, sous quelque forme que ce soit, elle n'a effectivement pas de raisons de l'attirer. Il aurait même plutôt tendance à se singulariser par son abstention, dans un pays où une telle activité est bien *naturelle*. Il le raconte dans sa préface à *Provence* de 1954, évoquant le plateau d'Albion :

Quand je parlais de *Silence* pour aller me promener dans les bois, on s'étonnait de ne pas me voir emporter de fusil. Non pas pour les dangers, il n'y en a pas quand on sait se comporter, et je sais (et on savait que je savais), mais « pour la contenance ». Si quelqu'un vous rencontre avec un fusil, il se dit : « Cet homme chasse. » Tout est dit. Si vous vous promenez les mains dans les poches, les questions se posent : « Que faites-vous, qui êtes-vous ? Qu'y a-t-il dans vos poches ? » [...]

Au bout du compte, j'avais accepté une vieille pétoire qui me servait de passeport. Il ne faut pas compliquer la vie des solitaires¹.

Mais si l'auteur consent d'aussi mauvaise grâce à jouer un rôle auquel il ne croit guère, comment comprendre l'importance qu'il accorde dans son œuvre à la chasse et aux chasseurs ? De la chasse au sanglier de *Colline* à la chasse au loup d'*Un roi sans divertissement*, il s'agit moins pour Giono de *représenter* une pratique naturellement répandue que de s'interroger sur la fonction charnière de la chasse entre violence et vie sociale, entre nature et culture. La chasse,

¹ Jean Giono, « J'ai beau être né dans ce pays... », *Provence* [Paris, Hachette, coll. « Les Albums des Guides bleus », 1954], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 173.

bien sûr, n'est pas de soi un fait de culture : le monde animal est soumis à ses lois, et elle semble s'inscrire dans l'ordre des choses. Mais en affinant ses techniques et ses règles, l'homme l'a depuis longtemps introduite dans l'histoire des civilisations. De sorte que la chasse, devenue matière, source et modèle de productions narratives, investit la tradition littéraire. Le romancier cynégète n'est donc pas un chasseur : il est d'abord le conteur sachant conter des *histoires de chasseurs* sachant chasser. C'est par là qu'il croise certains *discours sur la chasse*, et qu'il remonte peut-être aux sources de toute *culture narrative*. Étudions donc, d'abord, les principales formes que prend la chasse dans la fiction gionienne.

CHASSEURS SACHANT CHASSER

126

Le romancier met en scène des personnages de chasseurs : il imagine des situations de chasse qui présentent de grandes différences, depuis une pratique de la chasse très proche de l'ordre naturel jusqu'à des modalités éminemment socialisées, en rupture avec l'ordre naturel. Et si les deux *manières* de Giono, pour peu qu'elles aient quelque réalité, correspondaient alors à deux *manières de chasser* chez les personnages de ses romans ? Plus précisément, il semble que la typologie atypique des chasses gioniennes permette de distinguer surtout trois modalités de la chasse : la régression, l'inversion, la transgression.

CHASSES RÉGRESSIVES

D'abord, la chasse en deçà de la chasse : les formes primitives, archaïques, d'une chasse passive, élémentaire, au plus près du monde animal, même s'il s'agit de lui faire violence. Panturle, dans *Regain*, est ce chasseur d'un premier type. La chasse est chez lui symptomatique de la régression à l'état de nature. Avant de connaître Arsule, il est par excellence *le chasseur*, le chasseur solitaire, proche de la vie animale et de ses instincts, quand le lien social s'est défait dans Aubignane déserté : « Il est toujours avec son couteau et ses fils de fer sournois. Il chasse. Il a besoin de viandes » (I, 342). Panturle pose des collets et des pièges, guette en silence, se fond dans la nature : « Il est allé guetter le renard. Ça se fait avec beaucoup de silence et peu de gestes. On se cache en colline et on écoute » (I, 364).

Voilà qui exige, certes, du savoir et du savoir-faire ; Panturle a sa méthode : « De la bête vivante, quand il en rencontre, il la regarde sans bouger : c'est un renard, c'est un lièvre, c'est un gros serpent des pierrailles. Il ne bouge pas ; il a le temps. Il sait qu'il y a, quelque part, dans un buisson, un lacet de fil de fer qui serre les cous au passage » (I, 330). Le chasseur fait siennes l'économie et la discrétion des gestes d'animaux, mime d'instinct les bêtes qu'il poursuit, conformément

à des usages largement attestés par les ethnologues, et que l'on retrouve dans d'autres romans de Giono. Dans *Que ma joie demeure*, les chasseurs de biches marchent « l'un derrière l'autre comme des ours » (II, 584). Dans *Un roi sans divertissement*, Frédéric II devient « renard » dans la fameuse poursuite de M. V., ou se déplace « comme un oiseau » : « Il allait de taillis en taillis sans laisser de traces » (III, 494). Il lui arrive d'avancer à quatre pattes, ou de s'immobiliser pour « ressembler à un tronc d'arbre » (III, 494-495). Quant aux chasseurs de la battue au loup, ils marchent « à pas de serpent » (III, 532)... Le chasseur, par ces facultés mimétiques, s'intègre à l'ordre naturel.

Mais la chasse patiente et passive de Panturle, se soumettant aux lois de la nature, entretient les pulsions animales : en chassant, Panturle devient « plus méchant » (I, 342) ; à un moment, il s'approche en silence de la Mamèche « comme s'il avait voulu la prendre au lacet » (I, 343) – geste que l'on retrouvera chez le Langlois du film *Un roi sans divertissement*. Panturle jouit de patouiller dans le sang du renard qu'il a attrapé et d'enfoncer un couteau dans sa chair, « comme un saligaud », avant d'avoir honte de son geste et de retrouver une conscience morale et sociale de ses actes sous le regard d'autrui (I, 368-369). La chasse selon Panturle s'apparenterait donc plutôt à celle que blâme Platon au livre VII des *Lois*, quand il parle de cette « chasse de fainéants, qui ne mérite pas d'être louée, où le temps du repos n'est pas inférieur à celui du travail actif, qui doit ses succès à des filets ou à des pièges, au lieu de les devoir à l'ardeur avec laquelle l'âme de l'homme travaille à maîtriser la force sauvage de la bête² ». Chasse qui n'a rien d'héroïque au dire du philosophe, parce qu'elle ne requiert ni force ni courage, parce qu'elle est trop proche des instincts naturels pour humaniser celui qui la pratique.

Accéder à la civilisation, pour Panturle, ce sera précisément convertir en énergie de laboureur cet « instinct de tueur de bêtes » (I, 399), substituer la charrue au couteau, passer de la chasse à l'agriculture. C'est la rencontre d'Arsule qui, en le faisant renaître à la vie sociale, lui révèle l'insuffisance d'une pratique régressive de la chasse :

Puis, ils ont été inquiets, tous les deux, à ne pas savoir de quoi. Inquiets au point de trouver les matinées amères. C'était dans l'air. Ça les remplissait d'amertume. C'était surtout après les chasses de Panturle que ça venait. C'était surtout quand il quittait sur la table le lapin étranglé, raide comme une racine ou la caille écrasée par le piège (I, 385).

2 Platon, *Les Lois*, dans *Œuvres complètes*, trad. Léon Robin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1950, p. 917.

Conclusion : « Un ménage, ça ne peut pas vivre de chasse » (I, 393). Si *Regain* raconte comment renoncer à la chasse, on pourrait croire que *Colline* racontait, à l'inverse, comment réussir à la chasse. Le roman s'ouvre et s'achève sur un coup de feu. Mais, la première fois, la bête s'échappe :

Jaume tire au jugé son coup de chevrotines.

Une feuille de tilleul tombe.

« Sur quoi tu as tiré ?

— Sur le sanglier. Vois-le, là-bas, l'enfant de pute » (I, 128).

À la fin du roman, en revanche, le chasseur est récompensé :

Sur la pente, vers le désert, une forme noire bouge. Un sanglier.

« Ah ! l'enfant de pute. »

Déjà Jaume a pris le fusil et l'épaulé. Il vise à deux fois, posément, avec la volonté de tuer. Le coup déchire les bruits familiers de la fontaine et des maisons.

« Il en a [...] » (I, 217).

128

C'est un gros marcassin, d'abord blessé par la chevrotine, puis achevé à coups de serpe... Le fusil introduit sans doute une distance et une technique que ne connaît pas Panturle. Et d'un coup de feu à l'autre, dans *Colline*, le chasseur n'aurait-il pas progressé, plutôt que régressé ? En fait, à chaque confrontation, c'est le sanglier qui s'approche, et non Jaume qui le traque. Entre ces deux coups de feu qui encadrent le roman, il est même une troisième rencontre de Jaume et du sanglier où le chasseur reste paralysé de peur : « Le sanglier a vu l'homme. Tranquillement il choisit son lit et il se vautre dans la poussière. Le fusil reste contre le mur » (I, 188). Quand Jaume l'atteint enfin, c'est presque par hasard, sans le mérite d'une recherche, d'une poursuite ou d'un combat. Et la violence de la mise à mort met au jour une cruauté primitive qui vaut bien celle de Panturle avec le cadavre du renard : « La chevrotine l'a éventré et le sang gargouille entre ses cuisses. [...] On l'a écorché tout chaud, et l'on s'est partagé la viande à pleines mains » (I, 217-218).

Restent dans l'herbe des « larmes de sang noir » (I, 218) : la chasse barbare coupe l'homme du monde naturel sans pour autant construire son humanité. Le meurtre de l'animal par l'homme apparaît alors comme l'épreuve et la preuve d'une scission, celle-là même que donne à lire, dans *Vie de Mlle Amandine*, le cadavre du chamois tué par Zani à la chasse : « Ce n'était plus la chèvre de montagne. C'était le dieu. Zani avait tué le dieu. / Pan sournois et délicat ! Vêtu de l'ample bure des collines ! » (III, 180). Pan est mort... Ainsi, la chasse ordinaire, au fusil, sous des formes socialement admises et plus nobles en apparence que le braconnage à la manière de Panturle, serait une faute, et même un sacrilège, puisqu'elle porte encore plus violemment atteinte, du dehors, à l'ordre de la nature.

Peut-on opposer à ces formes de chasse coupables et dégradantes une chasse rédemptrice, moins douloureuse dans ses effets sur l'homme et sur le monde? Il faut alors envisager une subversion ou une inversion des schémas habituels. Si les modalités dominantes de la chasse en font une affaire d'homme, destinée à tuer et régir par le point de vue du chasseur, Giono explore volontiers les possibilités contraires, et paradoxales, d'une chasse féminine, d'une chasse non meurtrière, et d'une chasse centrée sur le gibier.

Les manières féminines de chasser suggèrent des pratiques moins violentes, qui reposent sur l'attirance et la ruse. Dans *Regain*: « La Mamèche aussi fait sa chasse, pour elle, à sa façon. Elle s'attaque au petit gibier: aux moineaux que le froid rend familiers et qui sont tout ébouriffés comme des pelotes de laine » (I, 342). Elle prépare des grains d'avoine empoisonnés: « Les moineaux mangent et ils meurent. Sur place » (I, 342-343). Dans *Promenade de la mort*, la Bioque attrape des alouettes en engluant des bâtonnets qu'elle expose au soleil, méthode très proche, comme celle de la Mamèche, d'une recette de cuisine: la prise de l'animal est directement liée à sa préparation culinaire (III, 363). Dans *Dragoon*, Mafalda a un « truc » plus exclusivement féminin: elle attrape les renards avec un lacet de cuir spécialement préparé pour attirer les mâles, comme elle l'explique à Zacharie intrigué:

« [...] si je te dis qu'il y a un truc, c'est qu'il y en a un. Regarde. »

Elle releva ses jupes et elle lui montra une lanière de peau de blaireau toute crue qui lui entourait le ventre.

« Mes sœurs et moi nous les portons sur la peau pendant cent vingt-cinq jours avant d'aller en faire des lacets dans les taillis. Tu vois que mon père ne pourrait pas réussir ces coups. Il faut notre odeur pour que les mâles se laissent étrangler » (VI, 617).

Giono s'intéresse donc aux détours et aux dessous de la chasse, à des ruses qu'inspire une connaissance intime de la nature, contestant ainsi l'idée d'une chasse réservée au sexe masculin.

Est-il possible par ailleurs de chasser pour ne pas tuer, et même pour favoriser l'amour et la fécondité animale? C'est la tentative de Bobi dans *Que ma joie demeure*. La chasse aux biches se présente comme une chasse inversée: Bobi et ses amis sont des anti-chasseurs, qui ne veulent prendre des biches que pour les remettre en liberté dans la forêt Grémone, afin de satisfaire le cerf à la saison des amours et leur propre besoin humain de « joie », non leur désir de meurtre ou de profit matériel. Les instructions de Bobi prennent ainsi le contrepied des consignes de chasse ordinaires:

On aura les biches dans le filet. On aura fait attention à leurs jambes. Elles ont de petites jambes minces, cassantes comme du verre. On leur aura dit des tendresses tout le long, et donné du pain, et donné du sucre, et caressé doucement le dessus du nez [...]. Une fois ici on ouvrira les filets. [...] Non, Carle, ça n'est pas fait pour un profit, ou tout au moins pour un profit comme tu le comprends. C'est fait pour le grand profit. C'est fait, mon vieux, pour que notre joie demeure (II, 559).

Mais cette expérience de subversion de la chasse suppose le recours à tous les moyens d'une chasse collective élaborée. Les habitants du plateau Grémone entraînés par Bobi font beaucoup mieux que Jaume ou Panturle, comme chasseurs, dans la mise au point et dans la mise en œuvre de leur entreprise nocturne. Rien d'improvisé alors ; toute un savoir-faire cynégétique est mobilisé : stratégie savante, connaissance des lieux, anticipation des comportements de l'animal, dispositif technique des filets et de la trompe :

130

« On fait comment ? dit Bobi.

— On prend un soir de lune, dit Honoré. On barre toute la clairière Lénore avec les filets. On va sur les débouchés que je connais. On sonne de la trompe.

« La Lénore, c'est le lieu habituel où elles vont et alors là, on les a [...] » (II, 558-559).

Même si cette chasse d'un nouveau genre déconcerte par sa finalité, ou par son absence de finalité, elle réveille la mémoire de gestes acquis : « [Honoré] revoyait tout le familier de la forêt de son enfance : les chemins, les pistes, les tranchées, les bauges, les taillis. Il lui semblait que les biches de son temps de petit garçon n'étaient pas mortes et que c'étaient elles qu'on allait chasser » (II, 582). L'art de souffler dans la trompe à l'emplacement le plus efficace, l'art de placer les crampons auxquels on accroche les filets supposent une compétence technique et non des conduites spontanées, naturelles. Cette chasse hors norme a donc toutes les vertus d'une chasse normale, positive par les valeurs humaines qu'elle promet : la maîtrise d'une technique, l'effort de la marche, l'intelligence de la quête. Si l'accord se fait « entre les hommes et la vie » (II, 586), c'est à la faveur d'une belle nuit de chasse. Cela ne va pas sans ambiguïté : même Bobi savoure l'idée de la prise, quand il imagine « les biches venant buter contre le filet et restant là, prisonnières – pas pour longtemps – mais à nous (ce qu'on est obligé de penser tout de même) » (II, 582). Bobi est bien une figure de chasseur, et pas seulement d'anti-chasseur : il faudra y revenir.

Mais une troisième forme d'inversion, dans la représentation gionienne de la chasse, garantit contre le risque d'un retour au point de vue du chasseur dominateur : après le passage au point de vue féminin, et le paradoxe d'une

chasse féconde, c'est l'adoption du point de vue du gibier. On le voit dans les mêmes pages de *Que ma joie demeure*: le récit en vient à se décentrer en se focalisant sur les sensations des animaux troublés par les sonneries de trompe. On suit alors les effets de ces sonneries sur les écureuils, les marmottes, les loutres, les hérissons, etc., et les biches bien sûr: « Les deux biches des éboulis cherchaient des abris dans les arbres. Elles appelèrent pour savoir si les trois autres suivaient. [...] Les trois biches arrivèrent devant la clairière Lénore. Pour elles, le monde continuait à trembler et à chavirer, comme un arbre qu'on frappe au pied » (II, 589-590).

Dans *Promenade de la mort*, on suit ainsi sur plusieurs pages le parcours d'une laie blessée par des chasseurs, jusqu'à passer complètement, par l'effet saisissant de la focalisation narrative, du côté des sangliers qui la rejoignent :

Dans la nuit du 27 août 39 une chevrotine lui avait déchiré l'oreille. La nuit du 28 les sangliers s'étaient battus et elle allait avoir son mâle quand les fusils éclairèrent les arbres de quatre coups. Le 29 elle trotta sans arrêt avec le sanglier, n'osant pas s'arrêter tout le long d'un admirable nocturne plein de la saveur extraordinaire des sèves de hêtres. L'odeur de son ventre était insupportable même pour elle mais elle n'osa pas s'arrêter. Le 30 elle était seule et elle s'étonna du silence (III, 347).

À la veille de la déclaration de guerre, les hommes se préparent effectivement à d'autres violences. Et c'est précisément à ce moment que la chasse va être interdite: le récit s'ouvre sur cette annonce (III, 290). Comme l'a montré André-Alain Morello, la guerre « exclut [...] la chasse, parce qu'elle “renverse” la chasse³ », rabaissant l'homme à l'animalité. Il est d'autant plus saisissant de percevoir l'écho assourdi de l'histoire humaine à travers le point de vue de l'animal chassé.

Est-ce cette même fracture de la guerre qui explique la préférence de Giono, après 1940, pour des héros chassés plus que chasseurs? Langlois lui-même, après avoir mené de main de maître la chasse au loup, dévoilera au bout du compte sa ressemblance avec la bête traquée du fond de Chalamont, dans le monologue que lui prête Saucisse à Saint-Baudille et qui le montre, comme le loup, maître de son destin et non victime passive: « [...] c'est moi qui tire du fond de vos joueurs de cor de chasse le souffle qui traverse l'instrument et beugle vos ordres au-dessus des forêts. » (III, 580). Angelo dans *Le Hussard sur le toit*, Tringlot dans *L'Iris de Suse*, seront plus nettement encore des êtres traqués et pourchassés. « Est-ce qu'ils allaient rester en chasse ces deux-là? » (VI, 369):

3 André-Alain Morello, « Giono et ses promenades de la mort, étude de “Promenade de la mort et départ de l'oiseau bagué le 4 septembre 1939” », *JG5*, p. 56.

tel est le souci de Tringlot quand il pense à ses deux poursuivants, le « Cachou » et les « Clefs ». Mais s'agit-il encore de chasse ? Pour admettre ce déplacement et cette extension de la chasse jusqu'à diverses formes de chasse à l'homme, il faut voir dans l'évolution des chasses gioniennes une tendance à la transgression : l'apparence sociale et culturelle de la pratique cynégétique ne se déploie alors que pour indiquer une mise en question de l'objet même de la chasse, qui ne se limite plus à des victimes animales.

Chasses transgressives

La chasse au-delà de la chasse, la chasse transgressive est insolite elle aussi – non plus par adhésion instinctive à une violence primitive ou par inversion paradoxale des schémas dominants, mais par excès de signes culturels. La chasse au loup d'*Un roi sans divertissement* est à cet égard exemplaire. Relisons le témoignage du villageois narrateur :

132

Si vous vous étonnez que nous n'ayons pas mené les nôtres de chiens et que je ne vous aie même pas dit s'ils étaient là ou non, je vous dirai que, nous, nos chiens sont des chiens de berger ou des chiens de chasse.

« Eh bien ! me direz-vous, est-ce que ça n'était pas une chasse ?

— Non, monsieur ! Et, pour vous le faire comprendre, vous n'avez qu'à voir et entendre. Regardez [...] » (III, 538).

Et ce narrateur d'évoquer ensuite la tenue de Mme Tim, « la capitaine », et la robe de Saucisse, et la solennité extraordinaire du cérémonial mis en œuvre :

« [...] Ne croyez-vous pas que ce soit la première fois au monde que les fonds de Chalamont voient des femmes de cérémonie ? Et, si nous vous disons, nous, que les chasses, d'ordinaire, se passent très bien de fameux procureur royal, est-ce que vous nous croirez ? Voilà pourquoi ce matin nous avons enfermé nos chiens. Nos chiens et nos crécelles, ça n'allait pas du tout ensemble ! » (III, 538-539).

Il ne s'agit plus de cynégétique – mot qui, étymologiquement, renvoie à la présence d'une meute de chiens, *kuôn* en grec –, mais de liturgie, de sacrifice. En ce sens, la cérémonie dont Langlois est le grand prêtre n'est pas si éloignée de celle de la forêt de Nans, dans *Que ma joie demeure*. Si les différences sont éclatantes quant au but apparent de la marche (ici, des biches fragiles pour donner la vie ; là, un loup tueur à mettre à mort), l'importance que prennent les modalités exceptionnelles de cette mobilisation collective, le rôle des sonneries de trompe ou de cor, le bonheur d'étirer dans le temps l'attente et la recherche pour elles-mêmes, la stratégie qui consiste à acculer l'animal recherché au fond d'un vallon, tout cela indique à l'évidence ce qui rapproche ces deux épisodes : la chasse à l'animal est recherche d'autre chose ; elle est dès *Que ma joie demeure*

une affaire de divertissement, ou de « contentement », de chasse au bonheur : « Tous les hommes comprirent que ça n'était pas seulement une promenade tous ensemble en caravane – et c'était déjà tellement beau – mais qu'ils allaient chercher la joie » (II, 578).

Dans *Un roi sans divertissement*, cependant, le raffinement des costumes, l'éclairage des torches et la rigueur du rituel poussent encore plus loin l'artifice, mettant en valeur les conditions singulières de la mise à mort du loup : Langlois confisque pour lui seul un « saint sacrement » auquel les habitants du plateau Grémone semblaient encore communier de concert (II, 593). Ce que l'on en retient, c'est que l'objet de la chasse s'éloigne à mesure que se cultive le processus de sa conquête. Les villageois d'*Un roi* sont dépossédés de l'objet de leur quête. L'élan collectif de *Que ma joie demeure* se dissout : pour un peu, les pulsions sanguinaires de Panturle menaceraient de refaire surface chez les chasseurs impatients : « Sans Langlois, quel beau massacre ! » (III, 540). L'écart se creuse entre le chasseur et sa proie. C'est peut-être qu'entre les deux romans, il n'y pas eu seulement la guerre mais la lecture et la traduction par Giono de *Moby Dick*, grande histoire d'une chasse à la baleine qui est aussi autre chose : une chasse au monstre, à l'absolu, aux dieux. Avec Achab, le héros chasseur est sans prise sur un objet qui le transcende, et il risque sa vie dans une telle quête. Toute chasse prend dès lors cette signification intérieure et métaphysique qui s'annonçait dans *Pour saluer Melville* :

De terribles mutilations intérieures irriteront éternellement les hommes contre les dieux et la chasse qu'ils font à la gloire divine ne se fait jamais à mains nues.

Quoi qu'on dise. [...]

L'homme a toujours le désir de quelque monstrueux objet. Et sa vie n'a de valeur que s'il la soumet entièrement à cette poursuite (III, 3-4).

Ce à quoi le héros chasseur est confronté, dans les *Chroniques*, n'a plus guère de rapport, dès lors, avec les bêtes sauvages et familières du monde naturel. Et dans le même temps, la représentation de la chasse prend son parti des artifices sociaux et culturels. Au château de M. Albert, à la fin des *Grands Chemins*, le Narrateur découvre une bibliothèque, des tableaux, de la musique de Mozart... et des terrains de chasse :

M. Albert s'occupe de l'élevage du gibier pour les grandes chasses ; même les chasses présidentielles. C'est un truc qui fonctionne sous le contrôle des Domaines et des Forêts. Il y a des parcs immenses dans les collines, entourés de treillis. On cultive les faisans, les coqs, les perdreaux, les lièvres et même les sangliers, et même les cerfs.

Cette industrie m'en bouche un coin (V, 595).

Or, ce cadre qui ne rappelle le bestiaire de *Colline* ou de *Que ma joie demeure* que pour le soumettre au contrôle de l'administration républicaine, ce sera le point de départ d'une chasse à l'homme, la chasse finale à l'Artiste. La version sociale et culturelle de la chasse a servi de prélude à cette chasse transgressive, où c'est l'ami (ou le monstre?) qui tient lieu de gibier.

De Jaume et Panturle à Langlois et au Narrateur des *Grands Chemins*, voilà donc bien des chasseurs en tous genres, et des pratiques de la chasse toutes divertissantes par l'écart qui les distingue des pratiques usuelles. Voilà surtout des *récits* de chasses, et qui impliquent de plus en plus le chasseur lui-même, comme dans *Un roi sans divertissement* ou *Les Grands Chemins*, dans la production même de la narration. La culture qui refait surface dans l'œuvre de Giono à partir des années quarante tisse des liens entre la chasse et le discours. Car dans les différentes manières de chasser, Giono apprécie et exploite différentes manières de parler de la chasse.

134

LA CHASSE EN PAROLES : LES MOTS ET LES MYTHES

Giono ne cultive pas le vocabulaire cynégétique spécialisé pour lui-même. Ce n'est pas surprenant. Ses personnages pratiquent surtout une chasse rudimentaire, à pied, avec collets, filets ou fusils, qu'un lexique élémentaire suffit à caractériser. Ainsi Antonio, au début du *Chant du monde*, met « dans sa besace ses cartouches, sa poire à poudre, son grand couteau, son lingot à chevrotine, sa lime et un rouleau à cordes » (II, 206). Nulle rareté lexicale dans cet inventaire.

Cynégétique et divertissement

C'est la chasse à courre, activité aristocratique, qui requiert le lexique plus singulier de la vénerie. Mais quand Giono y recourt, il sait en jouer avec humour, par exemple dans les pages du *Bestiaire* où il décrit la « pouffiasse ». On ne chasse pas la pouffiasse, qui est « parfaitement inutile » :

Voilà pourquoi on ne fait pas des battues, comme pour le sanglier ou le loup ; voilà pourquoi la pouffiasse a le droit de se dandiner dans les accoures, de se goberger dans les affûts, de patauger dans ses brisées, de se forlancer, de se forlonger, de se forpaître, on ne pourra jamais en faire carnage, ni la donner en salaire aux chiens. Il n'est pas né celui qui la courra à cor et à cri (VIII, 849).

Se forlonger, c'est-à-dire distancer la meute, et les deux verbes qui l'encadrent, *forlancer* et *forpaître*, en principe non pronominaux, valent surtout ici par la

fantaisie de l'accumulation et des échos sonores⁴ : les mots de la vénerie ont une fonction ludique et poétique, à la manière des descriptions d'animaux imaginaires d'Henri Michaux dans le *Voyage en Grande Garabagne*, conformément à l'esprit de ce surprenant *Bestiaire*⁵.

Le même registre cynégétique est convoqué, sur un ton plus sérieux, quand Giono se fait historien de la bataille de Pavie. Car il est bien question alors d'une civilisation de seigneurs et de rois chasseurs. Et Giono trouve dans l'abondante documentation sur laquelle il se fonde le moyen d'explorer cette culture de la chasse à la Renaissance. Il cite l'une de ses sources lorsqu'il rappelle que François I^{er} se livrait volontiers « aux distractions de la chasse et aux entraînements de l'amour » (VIII, 920). Et il mentionne alors les fonctions de « piqueurs », de « valets de vautres », de « sonneurs de cor » (VIII, 922) associées à la chasse. Aussi la chasse sert-elle fréquemment de métaphore, dans *Le Désastre de Pavie*, pour parler du divertissement de la guerre :

La conscience c'est l'ennui. De là, des morts assez horribles, comme précisément celle de M. de La Palice, mais qui n'ont dû être que des super-paroxysmes, à voir avec quelle patience, quelle constance, quelle ardeur, ces vieux guerriers ont chassé, traqué et enfin pris ces morts enviabiles, ces beaux gibiers (VIII, 931).

Et pour le début du paragraphe suivant, André-Alain Morello a rétabli dans l'édition de la *Pléiade* la bonne leçon du manuscrit, là où le mot *chasse* avait été remplacé par *chance* : « La Trémoille non plus n'est pas d'avis qu'on donne la bataille à Pavie. Il va y mourir lui aussi, mais c'est sa chasse personnelle ; il ne s'en inquiète que pour en désirer le tohu-bohu ; il sait seulement par expérience qu'il est meilleur d'affronter la bête dans le triomphe » (VIII, 931). Au cœur de la bataille, François I^{er} « est entrepris à la pique, comme un sanglier à l'épieu » : c'est alors le « hourvari de la curée », et Lannoy, qui vient l'aider, « entre dans la meute de chiens » (VIII, 1079). Langlois, qui a combattu en Algérie contre Abd el-Kader, voyait peut-être dans la chasse au loup la continuation de la guerre par d'autres moyens. François I^{er}, grand amateur de chasse, subit sa défaite militaire dans la position peu enviable de chasseur chassé. La culture cynégétique permet ici à Giono de poursuivre en termes divertissants sa réflexion sur l'*art* de combiner violence et divertissement.

4 Voir la note de Laurent Fourcaut correspondant à ce passage dans l'édition de la *Pléiade* (VIII, 1495, n. 5).

5 Voir plus haut le chapitre 5, « Bestiaires », p. 107 sq.

Mais le discours de la chasse ne se termine pas quand la chasse, ou la guerre, est finie : François I^{er}, prisonnier, est « très content » quand il peut « raconte[r] des histoires de chasse », précise Giono en citant, en italien, ses références (VIII, 1090). La chasse a en effet le pouvoir, depuis les temps les plus reculés, de stimuler la compétence narrative, qu'il s'agisse de rendre compte d'une aventure ou de l'inventer, de « raconter des histoires ». Les « coups de fusil » *se racontent*, pour satisfaire « l'humeur hâbleuse des chasseurs », comme l'écrit Maupassant à l'ouverture de ses *Contes de la bécasse*⁶. Giono n'a certes guère de sympathie pour le Tartarin de Daudet, qui incarne une Provence de carte postale qu'il déteste. Mais son Ulysse, héros de chasses inventées, fournit dans *Naissance de l'Odyssee* un bel archétype de conteur-chasseur : « Ulysse n'était pas embarrassé pour les contes. [...] Il se faisait tantôt passer pour un roi errant, pour un chasseur de fauves » (I, 5). Dès ce premier roman, on voit qu'il n'est pas nécessaire de chasser pour se divertir : la chasse racontée, fût-elle inventée, procure un divertissement supérieur.

Il en va de même de la pêche. C'est ce que dit Giono, dans *Arcadie! Arcadie!*, de « la pêche en Méditerranée » :

Être cinq ou six heures en contact avec le mystère, même (surtout) si on ne voit rien, excite les facultés créatrices. Ces hommes pouvaient difficilement s'imaginer qu'ils s'imposaient ces souffrances morales [...] à seule fin de ramener quelques kilos de soupe à poisson. Ramener un monstre était plus logique ; le ramener en paroles et en récits était plus commode que de le ramener en chair et en os. C'est pourquoi le folklore marin provençal est plus riche que l'étal des poissonneries⁷.

Il est si « agréable d'être un héros⁸ »... Bien sûr, l'auteur ironise sur la tendance provençale à la galéjade. Mais il s'interroge aussi, en profondeur, sur les sources mythiques de la culture méditerranéenne, dans ce texte où ont précisément été cités, quelques pages plus haut, Ulysse, Circé et Calypso. Pour peu que l'on monte en altitude, on rencontre d'ailleurs en Haute Provence une version plus sévère de ce lien entre chasse et imagination dont *Arcadie! Arcadie!* propose la version maritime : « Quel que soit le personnage que vous rencontriez n'importe où, une seule chose est sûre : ce n'est jamais M. Seguin (de la chèvre). Il ignore

6 Maupassant, *La Bécasse*, dans *Contes et nouvelles*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1974, p. 667. Le baron paralysé qui tire les pigeons de sa fenêtre n'aurait-il pas inspiré à Giono la vieille institutrice de son film *Crésus*, adepte d'une pratique analogue ?

7 *Arcadie! Arcadie!*, dans *Provence, op. cit.*, p. 166-167.

8 *Ibid.*, p. 167.

la sentimentalité. S'il y a un loup, il le chasse. S'il n'y a pas de loup et qu'il ait envie de chasser, il invente le loup qu'il faut⁹. »

Orion chasseur

Parce que la chasse est source de discours et de mythes, il faut revenir dans cette perspective au Bobi de *Que ma joie demeure*. Car Bobi est bien un héros chasseur, en même temps qu'un conteur qui sait inventer des histoires. Il a su prendre l'initiative, on l'a vu, d'une chasse exemplaire, d'autant plus perçue comme surnaturelle qu'elle n'obéit ni aux lois du besoin ni à celles du profit. Ce héros mythique tient sans doute de Pan, de Dionysos et d'Orphée, cela a souvent été dit. Mais si l'on prête attention à la place essentielle de la chasse aux biches, emblématique de la chasse à la joie qui sous-tend tout le roman, il faut réentendre le nom qu'il prononce lors de sa première apparition, et qui n'évoque pas seulement des étoiles : « Orion est deux fois plus grand que d'habitude », dit-il à Jourdan (II, 424). Par là, il désigne bien sûr la constellation, « Orion-fleur de carotte ». Mais dans ce roman si riche de résonances mythiques, on y entend bien sûr l'autre sens bien connu du nom : Orion, le géant chasseur de la mythologie. « Il avait dit "Orion". C'est un mot que peu de gens connaissent. » – pense Jourdan (II, 425). Par cette remarque métalinguistique, Giono indique le rayonnement de ce nom isolé, au-delà de la fameuse métaphore initiale. Le géant Orion du mythe figure en effet le lien entre la terre et le ciel : sa démesure prend un sens cosmique ; devenu aveugle, il représente la recherche tâtonnante de la lumière ; et il fut, d'après l'*Odyssee*, aimé par l'*Aurore*, Eôs en grec, qui l'enleva. Le nom ne dénote donc pas seulement la constellation ; il dote Bobi, le chasseur de joie, d'un double mythique qui éclaire et sa grandeur et sa fragilité, – son sens de la *marche* qui oriente l'existence de ses amis lors de la chasse aux biches, comme le trouble de ses désirs contraires.

Jourdan, pour faire mémoire de la nouvelle vie du plateau, rassemble dans un même dessin, tracé sur du bois, l'étoile et les biches, rappelant ainsi le lien qui unit le nom d'Orion à la chasse : « "Orion ! dit-il. J'ai l'intention de dessiner tout ça sur le linteau. Orion, le cerf, les biches, les arbres." » (II, 699). Et à la fin du roman, quand Bobi part sur le plateau, sous l'orage, en direction du Val d'Arène, le but qu'il se fixe s'appelle *Au rendez-vous des chasseurs* (II, 777) : « Marche ! [...] La forêt là-bas au fond ! Non, c'est de l'ombre. Marche ! Val d'Arène : *Au rendez-vous des chasseurs !* Tout contre toi ! / "Orion entouré d'animaux et de rivières !" ». Ce sont presque ses derniers mots, avant la foudre qui l'abat.

Cette présence latente du sens cynégétique du nom d'Orion, sous le nom de la constellation, se voit confirmée par la clôture de l'épisode des sangliers de

9 Jean Giono, « J'ai beau être né dans ce pays... », *Provence, op. cit.*, p. 181.

Promenade de la mort signalé plus haut : « De ce temps, Orion avait allongé tout son corps dans la pleine nuit [...] » (III, 351). C'est à la figure mythique, plus qu'à l'étoile, que fait songer cette personnification, à ce moment d'un récit où l'on passe de la fin d'une chasse au début d'une autre (la guerre qui s'annonce). Quant à l'image du *chef aveugle*, elle apparaît de manière obsédante, autre résurgence du mythe, dans le projet des *Fêtes de la mort* qui occupe Giono en 1938 et dont son *Journal* porte la trace. Car ce chef de la révolte paysanne, aveugle de naissance, Giono le représente guidé par un enfant qu'il porte « sur l'épaule » (VIII, 259), conformément à la représentation traditionnelle d'Orion¹⁰.

Qu'il s'agisse d'Orphée ou d'Orion, le mythe déborde du champ de la fiction pour éclairer de son sens l'esthétique même de l'œuvre. Orion, image du travail artistique qui s'avance à tâtons vers la lumière, inspirera ainsi Claude Simon dans *Orion aveugle* et René Char dans *Aromates Chasseurs*. Mais l'image peut alors s'appliquer, autant qu'à la marche de l'écriture, au travail de la lecture qui suit la piste du récit. Aussi convient-il de chercher dans les *manières de chasser* des personnages non seulement des *manières de dire*, de raconter et d'inventer, mais des *manières de lire*, de traquer le sens, d'interpréter par la reconnaissance des traces.

EN LISANT, EN CHASSANT, EN ÉCRIVANT

D'Orion ou d'Orphée, qui précède l'autre ? Dans *Arcadie ! Arcadie !*, Giono imagine la parenté originelle de la poésie et de la chasse :

Or, voici de très grandes puissances d'envoûtement : ce sont les arts. À un point que, dès les premiers âges de l'humanité, on a appelé le poète : *celui qui sait*, que dès ces mêmes premiers âges, avant de poursuivre la bête sauvage, l'aurochs ou le tigre à dents de sabre, on le dessinait sur la paroi des cavernes et, pour être plus sûr de le vaincre, on demandait à l'artiste de le percer de flèches dessinées plus décisives que les flèches réelles. À partir de ce moment-là, on l'avait dans la poche¹¹.

Les anthropologues sont assurément plus nuancés et plus prudents, mais verraient volontiers dans la chasse une aptitude sémiotique élémentaire qui pourrait être à l'origine de l'aptitude narrative. Telle est du moins l'hypothèse que formule Carlo Ginzburg :

¹⁰ Voir par exemple Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* [1951], Paris, PUF, 1976, p. 331 ; et Pierre Vidal-Naquet, *Le Chasseur noir* [1981], Paris, La Découverte, 1991, p. 172. Je remercie Claude Coste d'avoir attiré mon attention sur ce passage du *Journal*, daté du 8 août 1938.

¹¹ Jean Giono, *Provence, op. cit.*, p. 154.

Peut-être l'idée même de narration (distincte de l'enchantement, de la conjuration ou de l'invocation) est-elle née pour la première fois, dans une société de chasseurs, de l'expérience du déchiffrement d'indices minimes. [...] Le chasseur aurait été le premier à "raconter une histoire" parce qu'il était le seul capable de lire, dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par la proie, une série cohérente d'événements¹².

Le chasseur apprend à reconstruire, à partir d'indices épars, l'équivalent de séquences narratives : l'empreinte livre le fragment d'un récit au passé (tel animal est passé ici, à tel moment, dans telle direction). On parle alors de paradigme indiciaire, et plus particulièrement de paradigme cynégétique, pour qualifier ce modèle épistémologique qui fonde la connaissance de l'objet sur le repérage et l'interprétation de traces significatives analogues à celles que repère le chasseur.

La chasse et les signes

Ce paradigme cynégétique fait partie de notre culture, et pas seulement de celle de Giono : il conduit à rapprocher le travail du lecteur, en tant que recherche d'indices en vue de construire un sens, de tout travail d'enquête qui vise à identifier son objet selon une méthode analogue. C'est sur ce paradigme indiciaire, selon Ginzburg, que le roman policier et la psychanalyse freudienne fondent également leur stratégie et leur procédure. Le paradigme cynégétique, écrit Antoine Compagnon à la suite de Ginzburg, « fait du lecteur un détective, un chasseur à l'affût des indices qui lui permettront de donner un sens à l'histoire¹³ ». Raconter des histoires de chasse, pour le romancier, ce serait alors représenter dans la fiction narrative un processus d'enquête dont le fonctionnement indiciaire est le miroir du processus de la lecture. Parce qu'elle est affaire de signes et de traces, la chasse racontée renvoie le discours qu'on tient sur elle à son propre jeu sémiotique. Et l'on serait tenté de croire que le thème de la chasse plaît à Giono, conteur et non tueur, non parce qu'il prend place dans des relations *naturelles*, aussi violentes soient-elles, entre l'homme et le monde, mais en ce qu'il permet d'inscrire dans l'œuvre le processus éminemment *culturel* de la lecture, comme reconnaissance synthétique d'une cohérence narrative.

En ce sens, dès les romans paniques, les héros chasseurs seraient des lecteurs modèles, porteurs de cette compétence narrative et interprétative. C'est déjà

¹² Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. Monique Aymard, Christian Paolini, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1989, p. 149.

¹³ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1998, p. 139.

un mode de lecture que Giono projette dans le personnage bien fruste de Panturle, capable par exemple de « lire dans les bruits de l'air » quand il guette le renard (I, 364). Bien sûr, il semble plus près des bêtes que des hommes quand il découvre Arsule et Gédémus, incapable alors de « parler avec des paroles d'homme » (I, 371). Mais son savoir de chasseur lui assure une maîtrise des signes supérieure : « Il est dans l'ombre. Eux au soleil. C'est la chasse. Elle est jeune ! » (I, 370). Et, plus loin :

Voilà le sentier, la piste de la femme. Elle est là sur ce petit fil de terre qui tremble entre les herbes. Il a un grand rire qui ne fait pas de bruit, son rire de chasseur. Il rit de savoir lire cette chose écrite dans l'air et dans la terre (I, 371).

140

Au moment même où il change de proie, tournant vers la femme ses aptitudes de chasseur, il offre le modèle d'une compréhension des événements qui progresse, à mesure que le lecteur réel chemine sur le sentier du sens. À l'écoute du récit d'Arsule, quand il comprend le rôle qu'a joué la Mamèche, il assume pleinement la position du lecteur :

Elle a tout raconté par le menu à Panturle. Tout, depuis le commencement jusqu'à la fin et il a eu alors un petit sourire parce qu'il a compris l'enchaînement des choses (I, 398).

Et à la fin du roman, le personnage et le lecteur peuvent se rejoindre dans une même maîtrise du sens : « Panturle est à la réflexion. C'est un jour clair. On voit bien les choses. Ça arrive net et propre devant les yeux et l'on voit bien les pourquoi et les comment. Il voit l'ordre [...]. Il comprend » (I, 426). Orion n'est pas encore aveugle : la *prise* du chasseur préfigurait cette *compréhension* interprétative. Pour le lecteur aussi, tous les indices sont maintenant lisibles : il peut ajuster les signes épars de la fiction au sens global qui se dégage à la fin du parcours narratif. Le sens se laisse saisir aussi aisément que le renard pris au piège.

Carlo Ginzburg rapproche la compétence sémiotique du chasseur de celle du devin, capable lui aussi de tirer un enseignement sur l'invisible à partir d'indices visibles¹⁴. Giono s'intéresse parfois à ce mode d'interprétation prophétique, par exemple dans *Deux cavaliers de l'orage* ; et il lui arrive de le relier au thème de la chasse. À la fin de *Vie de Mlle Amandine*, il croise ainsi le paradigme cynégétique, fondé sur le principe d'une reconstitution des faits passés à partir des traces de l'animal, et le paradigme divinatoire, qui postule la prévision de faits futurs à partir de l'examen des viscères. Le narrateur-lecteur ouvre le chamois mort et l'examine à la manière d'un devin, mais c'est pour restituer la séquence narrative

14 Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces, op. cit.*, p. 151.

des conditions dans lesquelles Zani l'a tué. Le « lecteur » n'est pas le chasseur ; cependant, les signes que l'organisme donne à lire lui permettent de formuler l'hypothèse d'un récit de chasse cohérent :

L'estomac était bien bourré d'herbe. Surtout la poche où va l'herbe fraîche. La bête venait juste de manger quand elle reçut la balle de Zani. Ça devait être là-haut dans quelque masse interglaciaire du Rotherthal. Elle avait dû trouver de l'herbe longue. [...]

À ce moment-là, la bête a relevé la tête. À ce moment-là, Zani a tiré (III, 184-185).

La lecture du texte organique – le ventre de Pan – tient à la fois de la mantique grecque, de l'autopsie médicale et de l'enquête policière, et Ginzburg montre bien qu'un même paradigme indiciaire est commun à ces différentes démarches. Le romancier apprécie l'événement cynégétique précisément pour ce matériau narratif et ce potentiel herméneutique qu'il cristallise : la balle tirée dans l'animal laisse une trace qui provoque le désir d'interprétation.

141

Chasseurs lecteurs

L'analogie du chasseur avec le lecteur resterait toutefois purement métaphorique si certains personnages n'étaient eux-mêmes, pour de bon, à la fois chasseurs et lecteurs. D'ordinaire, le fusil et le livre ne font pas bon ménage. Dans la Haute Provence d'*Ennemonde*, tout le monde a un fusil, mais les livres sont moins répandus :

L'outil que les gens d'ici ont le plus souvent à la main, c'est le fusil, qu'il s'agisse de chasse ou de réflexions, disons philosophiques [...]. M. Sartre ne servirait pas à grand-chose, un fusil est par contre à maintes reprises très utile (VI, 255).

La solution du fusil, le narrateur des *Grands Chemins* n'y recourt qu'en dernière instance, quand il se fait chasseur pour poursuivre et tuer l'Artiste à la fin du roman. Mais ce chasseur, assurément, a d'abord été un grand lecteur. Lui qu'on aurait pu prendre pour un trimardeur inculte, il dévore *L'Esprit des lois* et admet connaître « quelques autres personnages comme Balzac, qu'[il] adore, et Alexandre Dumas, Victor Hugo, Lamartine, et même des modernes » (V, 584). Or c'est dans le salon aux murs couverts de livres que M. Albert, le châtelain qui l'emploie, lui transmet le fusil, le « hammerless à deux coups », avec lequel le Narrateur tirera sur l'Artiste (V, 625)¹⁵. Le fusil côtoyait les livres, comme s'il fallait au Narrateur une compétence de lecteur, de fait, pour retrouver l'Artiste avant les autres chasseurs armés de fusils de chasse qui le poursuivent. En bon

¹⁵ Sur cette place de la lecture dans *Les Grands Chemins*, voir mon livre « *Les Grands Chemins* » de Giono ou les détours du temps, Paris, Belin, 2000, p. 94 sq.

lecteur de Balzac, il a su se « mettre dans la peau » de cet « autre » dont il suit le parcours à la trace :

Je comprends très bien ce qu'il a fait. Je suis dans sa peau. Il n'a pas dû rester plus de cinq minutes cramponné au cou de Sophie, à essayer de faire obéir ses doigts. [...] Il est sorti en courant avec l'idée de se précipiter dans n'importe quoi [...]. Il s'est jeté dans la pente du ravin, à travers les taillis [...]. Il a dû se laisser rouler comme un sanglier devant les chiens. Et il a atterri sur le chemin où je suis (V, 626-627).

142

Un peu plus loin, le Narrateur hésite – mais parle toujours en chasseur-interprète : « [...] il me manque les indications que me donnait la pente du chemin, ce besoin de monter si attirant que je suivais comme un chien à la piste » (V, 630). Les bruits et les odeurs jouent un rôle décisif, dans la dernière scène, pour permettre au Narrateur de retrouver l'Artiste et de reconstituer le scénario de sa fuite. De même que les bons romans, balzaciens par exemple, suscitent cette identification avec les personnages de la fiction – nos doubles, aussi noirs qu'ils soient – tout en nous libérant des pulsions qu'ils dévoilent, de même la chasse et la mise à mort de l'Artiste poussent la fascination mimétique à son paroxysme avant d'en libérer le Narrateur par ces deux « coups de fusil en pleine poire » (V, 633), grâce au hammerless de la bibliothèque. Mais le Narrateur se distingue alors de la masse des chasseurs. Comme dans *Un roi*, ce n'est plus de la chasse. La proie de la chasse à l'homme est trop singulière, et les motivations du chasseur trop ambiguës. Les vrais chasseurs, eux, ne peuvent que manquer l'Artiste :

Je suis sûr que les gendarmes sont en train de leur faire prendre des formations savantes en nasse ou en filet à poissons. Qu'est-ce qu'ils croient avoir à prendre ? Un filtre de papier gris aurait encore la trame trop grosse. [...] Ce qu'ils sont en train de déployer sur le plateau avec des lenteurs d'ânes, c'est un filet à madrague, un filet pour les thons, les grosses pièces. Mais mon artiste, en temps normal, qu'est-ce que c'était déjà ? Un souffle, un rien (V, 629).

Il existe donc bien différentes grilles, différents « filets » de lecture, différentes manières de traquer le sens. Et la chasse transgressive de ce Narrateur cultivé suggère un mode d'interprétation qui conduit peut-être à repenser le paradigme cynégétique. Les mobiles de l'Artiste, qui a étranglé la vieille Sophie, sont incompréhensibles pour le chasseur-lecteur ordinaire, qui cherche un sens univoque à partir d'une pluralité de signes : on prend l'Artiste pour un « fou » (V, 624)... Tout comme sont incompréhensibles les hiéroglyphes de sang laissés par M. V. sur le cochon de Ravanel dans *Un roi* : alors le sens excède les signes, et le modèle policier ne suffit plus à guider la recherche de la vérité,

pas plus que n'y parvient le modèle d'une chasse aboutie, faisant coïncider parfaitement le parcours et l'identité de la proie avec les indices qu'elle a laissés de son passage.

De l'indice à la trace

Giono pouvait raconter des histoires de chasse relativement élémentaires, comme dans *Regain*, quand la compréhension finale du roman faisait converger les indices de la fiction vers une interprétation unifiante. Et le sens de la chasse aux biches, dans les limites de cet épisode dans *Que ma joie demeure*, est aussi clair qu'est efficace la programmation de leur capture. Mais il n'existe pas un modèle unique du sens et de l'interprétation, et la chasse romanesque, notamment dans *Un roi sans divertissement* et dans *Les Grands Chemins* où tous les chasseurs ne poursuivent pas le même but et ne comprennent pas la même chose, invite à se libérer d'une conception étroite du paradigme indiciaire. Pierre Bayard a montré, dans *Qui a tué Roger Ackroyd?*, ce qu'il y a de réducteur dans la sélection des indices censés livrer la clef du sens, par exemple pour le roman d'Agatha Christie *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, dont il propose un relecture stimulante, ou dans le cas d'une lecture psychanalytique fondée sur une conception policière de la vérité : « [...] l'indice est moins un signe déjà présent qu'un signe *qui se constitue après coup dans le mouvement herméneutique de l'interprétation* [...] »¹⁶. » Il convient donc de prendre acte de l'ouverture et de la dissémination des *signes*, sans trop vite en faire des *indices* dont le sens se résorberait dans l'interprétation finale.

Dans *Un roi*, Frédéric II, en chasseur de M. V., suit bel et bien des *traces* – « nette[s], comme gravée[s] au couteau » (III, 492) : il avance « dans le droit sillon des traces » (III, 491). Et il semble comprendre aussi bien que Panturle : dans le nouveau monde qu'il découvre derrière l'Archat, il est « tout étonné de comprendre » les lieux et les odeurs qui se présentent à lui : de là lui viennent « d'étranges enseignements qu'il était obligé d'interpréter tout de suite et d'utiliser sur-le-champ » (III, 495). Instinct de chasseur qui débouche sur l'identification : « “[...] c'est M. V.” » (III, 497). Mais cet art indiciaire est sans prise sur la personne poursuivie : c'est Langlois qui abattra M. V. – le sens de l'événement dépassant alors la conscience du chasseur Frédéric. Finie, sa jubilation qui consiste à se faire renard, et à faire coïncider l'indice visible et le sens visé : « Alors, l'homme ? C'était l'homme ! » (III, 491).

Même scénario dans la battue au loup. Les traces sont prometteuses : « des foulées fraîches, profondes et terriblement grandes » (III, 534). Les indices parlent :

¹⁶ Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 89.

[...] si la fraîcheur des foulées ne mentait pas, si l'esquive grise qu'on avait aperçue venait d'une chose réelle et non pas d'une faiblesse de notre œil, il était facile de dire à l'avance ce que finalement nous allions trouver devant nous au fond de Chalamont (III, 535).

144

Mais quand les chasseurs « trouvent » le loup, son exécution déçoit tout autant leur attente: la vérité des indices ne livre pas le sens. Autrement dit: lire, ce n'est pas seulement « trouver » – c'est aussi construire, imaginer, rêver. Les chasses de Giono suggèrent cet autre protocole de lecture quand elles posent dans le texte non seulement des *indices* ni même des *signes* (mot qui indique encore une adéquation entre le signifiant et le signifié), mais des *traces*, redéfinies comme irréductibles à toute traduction indiciaire¹⁷, des traces comme le sang de l'oie sur la neige à la fin d'*Un roi* ou l'« empreinte de pied de bœuf » dont parle Larreguy dans *Fragments d'un paradis* (III, 904-905) – images qui donnent à imaginer, et qui se prêtent toujours à de nouvelles configurations interprétatives. « On aime mieux la chasse que la prise », écrit Pascal¹⁸ – et l'épigraphe du *Désastre de Pavie* est très proche: « Rien ne nous plaît que le combat mais non pas la victoire¹⁹ ». Déplacer l'accent de l'aboutissement au déroulement de la chasse, c'est bien, pour Giono, susciter une lecture qui préfère la mobilité des traces à la résolution des indices.

*

« Nous pouvons chercher les analogies d'un grand roman avec une chasse ou une aventure, certainement pas avec une copie », écrit Malraux²⁰. De fait, Giono ne cherche pas à reproduire les chasses du monde réel: il invente dans ses romans des chasses atypiques pour communiquer aux romans eux-mêmes l'intérêt, la dynamique et l'ambiguïté sémiotique de l'art cynégétique. Orion, le chasseur aveugle, l'Orion de la culture (mythique) et non de la nature (cosmique), figurerait bien en dernière instance, plutôt que les personnages de chasseurs de la fiction, le lecteur confronté à l'opacité de la trace, notamment dans les *Chroniques* – une opacité nécessaire à la production imaginaire comme à l'effet esthétique. En quoi la position du critique est elle-même en question: si l'on

17 Emmanuel Levinas différencie ainsi la « trace » et le « signe »: « La signifiante de la trace nous met en une relation "latérale", inconvertible en rectitude », à la différence du signe qui est en corrélation avec son signifié. La trace « signifie en dehors de toute intention de faire signe »: parce qu'elle ouvre sur l'altérité, elle « n'est pas un signe comme un autre », même si elle peut être « prise pour un signe » – par le détective, par l'historien... ou par le chasseur (*Humanisme de l'autre homme*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1972, p. 59-60).

18 Pascal, *Pensées*, fragment 136 [Lafuma].

19 *Ibid.*, fragment 773.

20 André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977, p. 156.

admet que la chasse nous dit quelque chose de la lecture et de l'interprétation, les chercheurs ressemblent aussi à des chasseurs en quête de traces. À nous de savoir filer la métaphore cynégétique (traquer les indices, telle est notre tâche) en nous gardant de l'illusion d'une « prise » du sens (suivre des traces sans les réduire à une traduction univoque, telle est notre responsabilité).

« Au rendez-vous des chasseurs » : cette destination à laquelle Bobi ne parviendra jamais, ce pourrait être l'enseigne d'un rendez-vous de chercheurs confrontant leurs lectures de l'œuvre de Giono.

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

