

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

LIRE LE VISAGE

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, dans les *Chroniques romanesques* et *Le Hussard sur le toit*, il semble bien que le visage humain tout à la fois hante le romancier et se dérobe à la représentation. À la négation du visage, réduit à l'état de *faciès* chez les cholériques déshumanisés, répond l'affirmation du visage comme marque propre de l'individu – tel le visage en « fer de lance » de Pauline de Théus. Mais entre ces deux extrêmes, il est d'innombrables nuances. Si le visage se donne à lire, il résiste à coup sûr à l'interprétation immédiate.

Le visage n'a pas toujours été perçu comme le foyer de l'expression individuelle. La conception humaniste du visage comme forme et signe d'un caractère naît au XVI^e siècle. Son développement suit le processus de privatisation qui transforme en profondeur l'identité individuelle du XVI^e au XVIII^e siècle. Progressivement, l'individu devient « indissociable de l'expression singulière de son visage, traduction corporelle de son moi intime¹ ». Le visage est la porte de l'âme, le lieu où se dévoile la vérité de chacun ; et l'art du portrait, pictural ou littéraire, s'attache à mettre en cadre et à mettre en scène ces relations entre l'apparence signifiante et l'intériorité signifiée². Le visage parle – une langue codifiée par la ritualisation sociale des comportements, par une analytique des émotions ou par les lois de la physiognomonie : les Temps modernes nous ont appris à interpréter le visage de l'autre, à rendre lisible le visible.

Telle est, résumée à l'extrême, la conception du visage que remet en cause, au XX^e siècle, la crise du sujet et de la représentation. À l'ère de la civilisation de masse, quand les savoirs ébranlent les valeurs humanistes, le soupçon qui pèse sur l'unicité de l'âme individuelle s'étend logiquement à la représentation corporelle censée la rendre visible. Le visage se fêle, se dissipe ou se dissout ; l'apparence cesse de signifier et de distinguer. Christine Buci-Glucksmann a analysé la dissolution du portrait chez certains peintres du XX^e siècle – chairs déformées de Bacon, Marilyn multipliée de Wahrol, *Visages-cloaques* de Dubuffet – pour conclure au « glissement du visage au visage défait, déformé,

1 Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *Histoire du visage* [1988], Paris, Payot & Rivages, 1994, p. 10.

2 Voir Florence Coblence, « Le portrait de peinture à l'âge de la photographie », dans Catherine Chaliel (dir.), *Le Visage*, Paris, Autrement, série « Mutations », n° 148, octobre 1994, p. 128.

raturé³ », à la prédominance du « non-visage ». Pour Deleuze, « Bacon est peintre de têtes et non de visages » : il fait surgir « la tête sous le visage⁴ ». De même, dans le cinéma contemporain, comme l'a montré Jacques Aumont, la « défaite du visage » – déréalisé, voire désagrégé par les gros plans de Sergio Leone, les coups de zoom de Visconti ou les jeux d'ombres de Bergman –, va de pair « avec la perte de toute transparence de la représentation⁵ ».

VISAGES PERDUS, VISAGES DÉFAITS

Les deux guerres mondiales ont largement contribué à cette mise en pièces du visage. La face de l'homme, mêlée à la boue des tranchées ou niée dans les camps de la mort, devient *chose* opaque et anonyme. Giono, éprouvé par la Première Guerre mondiale, n'a pas attendu les *Chroniques* pour représenter cette menace de l'indifférencié : les visages noircis de terre du *Grand Troupeau*, ou le « visage blanc comme un linge » de l'homme couvert de boue au début de *Batailles dans la montagne* (II, 800), perdent toute caractéristique individualisante pour attester l'emprise d'un *mélange* universel. Dans *Un roi sans divertissement* et *Le Hussard sur le toit*, cependant, l'abolition du visage est plus remarquable.

160

La négation du visage dans *Un roi sans divertissement*

De M. V., le lecteur ignore autant les traits que le nom : Frédéric II le voit plus de dos que de face, et ne le reconnaît que pour voir en lui un « homme comme les autres » (III, 503). Le visage de l'assassin se banalise et se dérobe : M. V. ou l'homme sans visage... Sur le tableau que Langlois contemple, le visage disparaît dans l'ombre du portrait qui dévore ses contours. Rappelons-nous le témoignage de Saucisse :

Langlois avait dû suffisamment habituer ses yeux à l'obscurité pour pouvoir distinguer sans doute comment ces mains s'emmanchaient sur un corps, comment ce corps se dressait, et peut-être même était-il arrivé à voir le visage que ce corps portait là-haut où moi je ne voyais rien, où l'instinct me disait d'ailleurs qu'il ne fallait pas regarder (III, 563).

De la découverte du visage « très blanc » de Dorothee dans le hêtre, visage pétrifié, réifié, qui se confond avec le « visage de la bergère de l'horloge » (III, 490), à l'anéantissement final du visage de Langlois réduit à la matérialité

3 Christine Buci-Glucksmann, « La disparition du visage en art », *Revue des sciences humaines*, n° 243, « Faire visage », juillet-septembre 1996, p. 136.

4 Gilles Deleuze, *Bacon*, Paris, La Différence, 1981, p. 19.

5 Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1992, p. 155.

d'une *tête*, le roman va jusqu'au bout des impasses du *face à face*. Dans le scénario du film, c'est la tache rouge de grenadine, apposée sur le visage de Clara en *gros plan*, qui se chargera de nier une dernière fois un visage vivant par l'image (III, 1395)⁶.

Le Hussard sur le toit : quand le visage devient faciès

Dans *Le Hussard*, la déformation des visages est l'effet du choléra. « Le cholérique n'a plus de visage », dit le vieux médecin du chapitre XIII, préférant le terme de « faciès » pour décrire des traits qui n'ont plus rien d'humain (IV, 620). Les figures atteintes par le mal sont présentées avec insistance comme bestiales, sauvages, féroces. « L'abject, écrit Julia Kristeva, nous confronte [...] à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'*animal*. » L'homme que terrasse le choléra, c'est comme une « poigne terrible » qui semble tirer en arrière la peau de son visage, au point de faire « saillir ses dents et ses yeux » (IV, 259). On reste « à bonne distance » du mort, dont les traits marquants sont la « mâchoire blanche toute découverte » et les « yeux exorbités » (IV, 260). Découvertes, les dents prennent l'aspect de crocs dangereux : à côté d'Angelo, « les lèvres retroussées » des cadavres « découvraient des mâchoires aux dents de chiens, prêtes à mordre » (IV, 288). Gérard Danou, parlant du faciès lépreux, remarque que les altérations du visage les plus redoutées « sont celles qui évoquent une mutation vers l'animalité ou une sorte de pourriture⁸ ». Devant un tel visage, en effet, je ne me reconnais plus – alors qu'il faut retrouver son proche dans le visage de l'autre pour l'accepter dans son altérité humaine. En somme, le faciès interdit le face à face.

La métamorphose animale est d'autant plus abjecte qu'elle touche les êtres les plus jeunes, les plus innocents. Morte subitement, la « jeune préceptrice » paraît, quand Angelo la revoit, « toute convulsée, les lèvres retroussées sur des dents cruelles comme un chien enragé qui va mordre » (IV, 316). La victime ne se contente pas de subir, elle se fait l'agent du mal qui l'a frappée. La contagion évoque alors celle que propagent les vampires : d'innocentes victimes perdent leur individualité et deviennent des monstres, capables à leur tour de montrer les dents pour participer à l'extension du mal. Cette transformation, Angelo l'éprouve même avec Pauline quand elle est atteinte à son tour : « Il remarqua que les lèvres se retroussaient sur les dents et que la jeune femme avait une

6 Jacques Mény me rappelle l'importance des recherches novatrices de Giono, marqué dès l'entre-deux-guerres par les cinémas d'avant-garde, en direction d'un cinéma *sans visage* : que l'on songe en particulier au *Foulard de Smyrne*.

7 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *op.cit.*, p. 20. Voir plus haut le chapitre 3, « Contagion et abjection. *Le Hussard sur le toit* », p. 63.

8 Gérard Danou, *Le Corps souffrant. Littérature et médecine*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 1994, p. 94.

sorte de rire cruel et même carnassier. » (IV, 627). Or Pauline, dès sa première apparition, est par excellence *visage* humain : elle est ce « visage en fer de lance » qui tranche par sa différence et éclaire Angelo de son altérité (IV, 374). Lors de leur première rencontre, quand elle apparaît après la « raie d'or » encadrant la porte, dans la lumière du chandelier à trois branches, elle est pour Angelo une aube nouvelle après l'amertume du « moment critique » et la tentation du vertige vécues sur les toits. Quand le visage devient faciès, au contraire, il n'y a plus de vis-à-vis, nulle altérité permettant au Moi de se construire, mais la répétition impersonnelle du Même, le mimétisme des grimaces. L'animalité signifie la négation de ce qu'Emmanuel Levinas appelle la « signifiante du visage » : son « irréductible différence⁹ » qui invite au désintéressement, c'est-à-dire au dépassement de l'être, à la responsabilité pour autrui. C'est lorsque Angelo saura répondre de la mortalité de Pauline, répondre à la demande tacite de son visage confronté à la mort, qu'il pourra d'un même mouvement l'arracher à l'animalité et vaincre la logique mimétique.

Ce qui se lit sur le faciès des cholériques, comme dans les organismes décomposés, c'est le triomphe de l'être sur l'étant. Le « rire cruel » de Pauline est celui de tous les cholériques, dont les grimaces renvoient au visage grimaçant de l'univers. C'est en effet une caractéristique des victimes du choléra, ces « convulsions grimaçantes » qui pétrissent le visage d'un enfant (IV, 282), cette « grimace affreuse » qui déforme le visage d'une paysanne (IV, 315) : trait constitutif d'un unique faciès, par-delà la diversité des personnes et des circonstances. « L'affreuse grimace de cette bouche qui dévoilait jusqu'à la gencive ses chicots et ses dents pourries », voilà ce qui « paraît extraordinaire » et ce qui est « horrible à voir » (IV, 261). Les grimaces traduisent, non seulement la bestialité, mais la laideur sans mesure, le saisissement de la douleur imprimé pour toujours sur la face du cadavre. « Le visage tordu par la maladie et la souffrance est un reflet à échelle humaine du masque inhumain de Gorgô », écrit Gérard Danou¹⁰. Mais les grimaces connotent également un mimétisme grotesque. Quand les lèvres du cholérique se retroussent « sur ses dents pour un rire infini » (IV, 454), le rire suggère un ordre tout *autre*, déconcertant et carnavalesque.

Ces défaits du visage prennent des formes radicales quand la mort est à l'œuvre. Fuyants, absents ou détruits sous l'effet du meurtre ou de l'épidémie, ces deux formes de contagion qui sévissent respectivement dans *Un roi sans divertissement* et dans *Le Hussard sur le toit*, les visages en deviennent logiquement *illisibles*. Mais Giono explore d'autres voies et élabore une grammaire du visage plus nuancée d'une part dans *Noé*, d'autre part dans *Les Grands Chemins*.

9 Emmanuel Levinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1982, p. 243-245.

10 Gérard Danou, *Le Corps souffrant*, *op. cit.*, p. 95.

« Ce que je vois tout d'un coup, c'est un visage d'homme » (III, 844). Ainsi apparaît sur une photo, dans les dernières pages de *Noé*, le père des *Noces*. Un *visage d'homme* : grande découverte ! Les visages ne manquent pas, pourtant, dans ce roman-kaléidoscope. Mais il n'est pas indifférent que s'achève sur l'exploration minutieuse d'un visage le parcours qui s'ouvrirait sur l'image de Langlois la « tête volée en éclats » (III, 612). La fin d'*Un roi sans divertissement* consacrait la défaite du visage. Y aurait-il dans *Noé* comme un chemin, des chemins conduisant au visage retrouvé ?

Voir un visage d'homme : l'évidence du cliché photographique rappelle deux évidences – apparentes – du *visage*. D'abord qu'il se donne à *voir* : l'étymologie enseigne que le visage est parent du visible. « Visage vient du latin *visus*, participe passé substantivé de *videre* : "ce qui est vu" », comme le rappelle David Le Breton¹¹. Que dans un roman où la perception visuelle et les visions du romancier occupent une telle place, l'attention se fixe sur des visages, il n'y a rien là de bien surprenant. Seconde évidence : un *visage d'homme*. N'est-ce pas un autre pléonasme ? « Le visage est le lieu le plus humain de l'homme¹² » – le lieu où le sujet, par le regard et la parole, entre en communication avec autrui, advient dans le *vis-à-vis* des relations sociales, se constitue par ses traits propres dans son absolue singularité. Dieu est au-delà du visage : il n'acquiert un visage qu'en s'incarnant en Jésus-Christ, « image de Dieu invisible » selon saint Paul. L'animal est en deçà du visage : il a une tête, une gueule, une hure, un groin, un mufle, une *face* à la rigueur (taper sur la *gueule* ou cracher à la *face* de l'autre, c'est bien nier l'humanité de son visage). Le *visage d'homme* fait donc pléonasme. Que l'homme se déshumanise, par exemple sous l'effet du choléra, et l'on parlera de *faciès* – dégradation bestiale et pathologique du visage.

Mais si j'insiste sur ces deux évidences – visage visible, visage humain –, c'est parce que le texte de *Noé*, précisément, les met en question. Le visage mène bien au-delà du visible : les photos des *Noces* elles-mêmes le confirment, qui contiennent sous les visages des « drames [...] invisibles, naturels, éternels » (III, 860). Et l'humanité du visage ne va pas de soi : « 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). Le visage ne préserve pas, semble-t-il, de l'animalité. Il ne garantit pas à Giono-Noé la victoire sur le déluge de l'indifférencié : « Tout ce qui est derrière les visages date du déluge. Nous n'avons pas affaire ici aux férocités de l'époque de l'avion, nous avons

¹¹ David Le Breton, *Des Visages*, Paris, Métailié, 1992, p. 10.

¹² *Ibid.*, p. 14.

affaire aux férociétés de l'époque des cavernes » (III, 853). L'homme de Crom (c'est le nom du photographe: abréviation de Crommelynck [III, 842]), c'est l'homme de Cro-Magnon, plus près de la bête que de l'ange. On s'en doutait: la colombe de l'arche n'annonce plus la terre du salut, mais la permanence de la bête dans l'homme: « Ces hommes et ces femmes sont comme des colombes. Rien de plus salace, de plus cruel que des colombes » (III, 861). Le patriarche de la Genèse laisse place à l'aventurier de l'arche perdue. Par la photo de mariage, le romancier ne sauve pas l'humanité du déluge: il creuse le dé-visage sous le visage, aux limites du visible, aux limites de l'humain.

Je partirai donc de la *crise du visage* dans *Noé* pour me demander dans un deuxième temps comment le romancier parvient à ressaisir le visage, à le réunifier peut-être en le donnant à *voir* – avant d'examiner enfin le visage, au-delà du visible, comme objet de *visée*, énigme maintenue dans son altérité et sa temporalité, pour le plus grand profit de l'œuvre.

164

La crise du visage

Le corps de Langlois continue, au début de *Noé*, à « saigner à corps perdu comme un guillotiné » (III, 617). Comparaison qui insiste sur la violence faite au visage, tout comme cet aveu du romancier: « À partir d'un certain moment, il a eu hâte de fumer le dernier cigare, et moi-même j'avais hâte de lui mettre la cartouche de dynamite entre les lèvres » (III, 623). Mais ce manque inaugural, le non-visage de Langlois, lance une nouvelle entreprise. Un visage de perdu, une *forêt de visages* retrouvés: « à la place de sa tête volée en éclats », Langlois poussait les « épais feuillages rouges de la forêt qu'il contenait » (III, 612); le romancier trouvera dans Marseille cette « forêt de Brocéliande des visages » (III, 677) qui semble combler l'attente initiale. Décliner le visage au pluriel, toutefois, c'est une autre façon de le perdre. Si *Un roi* était centré sur l'énigme et sur l'invisibilité de visages singuliers, *Noé* montre comment le visage, quand il prolifère – en particulier dans la grande ville moderne –, est neutralisé en tant qu'expression de l'individu: « les formes et les visages de la foule » (III, 676) noient les différences. La défaite du visage se manifeste alors moins par le vide que par le trop-plein: ce sont le morcellement, le grouillement qui affectent l'unité et l'unicité du visage. Autrement dit: plus on voit ensemble de têtes, de faces, de figures, moins on voit, en réalité, de visages.

Cette loi se vérifie d'abord dans la situation du romancier confronté aux multiples personnages « qui ne sont pas entrés dans l'histoire » (III, 628-629) d'*Un roi*. Quand les ombres du Hadès (III, 628, 663), c'est-à-dire, étymologiquement, du royaume de *invisible* et de l'invisageable, prennent corps dans le champ de l'imagination, ce sont des fragments de visages décomposés qui investissent l'espace:

Rien que pour simplement aller chercher un mouchoir dans ma commode au premier étage, il me fallait passer dans un buisson de bouches, de nez, de cheveux, de barbes, de moustaches, de lèvres, de joues, d'yeux de toutes les formes et de toutes les couleurs, comme des baies luisantes (III, 629).

Le visage n'est plus une totalité expressive, il éclate en morceaux épars. Plus de frontières entre l'Autre et le Même ; le moi y perd ses limites identitaires : « [...] il me fallait bien me frotter à eux nez à nez et même traverser leurs visages avec mon visage. » (III, 629). La superposition fait partie de ces techniques picturales ou cinématographiques qui consacrent la négation du visage comme unité : Jacques Aumont évoque les moyens de mixage et de montage qui permettent au cinéma (chez Godard par exemple) d'appliquer « une image sur l'autre, dans l'autre, dévorant et transformant l'autre¹³ ». Giono anticipe dans *Noé* sur les procédés vidéo de feuilletage et d'incrustation d'un visage-pellicule provisoire et amovible. Il exploite aussi les ressources de l'éclairage artificiel, autre technique cinématographique qui déconstruit le visage, pour mettre en relief la déshumanisation des masses. La lumière est un cruel révélateur :

Cette électricité qui les frappe violemment de face, ou coule sur eux de très haut [...], fait ressortir toutes les sinuosités des visages : les nez avides, les bouches goulues ou amères, les mentons, les joues, les oreilles, les creux noirs au fond desquels est complètement cachée cette couleur du regard avec laquelle on peut encore faire illusion (III, 676-677).

Mais le résultat est plus insolite dans les premières pages quand le romancier assemble des visages-mosaïques, entre cadavres exquis et images de synthèse, qui gagnent en intérêt plastique et en verve descriptive – dans l'esprit de l'*opéra-bouffe* (III, 621) – ce qu'ils perdent en singularisation humaine :

Ce n'était évidemment pas autre chose que l'air des escaliers, mais il avait la forme des longues moustaches suintantes de nicotine de celui-ci, des joues gaufrées de froid de celui-là, des lèvres minces et légèrement violettes de cette petite fille [...], des yeux en coquille d'escargot et du nez charbonneux de celui-ci [...] (III, 630).

Au début de *Noé*, ce travail savoureux de défiguration-refiguration est dans la logique du *catalogue*, de l'*accumulation monstrueuse* qui s'oppose radicalement à toute individualisation pour explorer l'hypothèse d'un romanesque du multiple. Le grouillement humain peut d'ailleurs être valorisé : en remontant au stade bruegelien d'une peinture globalisante antérieure à l'esthétique humaniste du

13 Jacques Aumont, *Du visage au cinéma, op. cit.*, p. 152.

portrait individuel¹⁴, Giono pourrait opposer en somme la vie communautaire à l'individualisme bourgeois, le *village* au *visage*. Mais la dissémination des formes humaines fait éclater la cohésion villageoise. La modalité même de l'*inventaire*, étrangère à l'idée d'une totalité *organique*, annonce la vision de la foule comme simple juxtaposition d'êtres anonymes : Giono prend acte d'une dé-visagéité du monde social, qu'il convertit en moteur de l'imagination romanesque. La suite du roman, déclinant toutes les figures de la défiguration, confirme que la foule tend à transformer les visages soit en gueules (animales) soit en masques (sociaux).

Trois bestiaires au moins, dans *Noé*, traduisent la défaite du visage par l'expansion du paradigme animal. Vue du tramway 54 lui-même métaphorisé en hippopotame (III, 815), la foule de la Canebière est une masse zoomorphe :

[...] 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 [...]. Le grand soleil qui envahit complètement la large artère centrale fait fermenter ce ruissellement de bouches, d'yeux et d'entrailles. Quelques beaux niais déambulants pourrissent au fil de l'eau comme des chats crevés (III, 815-816).

Les yeux dépendent des entrailles : la tête, subordonnée au corps, n'est plus cette structure autonome qui fait d'elle un visage. Toute singularité disparaît dans la série cumulative des traits, réifiés avant d'être animalisés.

Deuxième inventaire zoologique : c'est l'ensemble des armateurs marseillais, façonné par l'âpreté des luttes commerciales, qui est doté d'un « physique d'insectes » (III, 744). Nul portrait individualisé, mais un catalogue à la Grandville :

[...] tel armateur [...] tournait au-dessus de son haut col cassé la tête sans menton, aux yeux énormes, à la bouche de fer d'une sauterelle. D'autres ressemblaient à des bousiers [...]. Certains avaient des corps de mygale [...] (III, 745).

Le règne du multiple favorise là encore la métaphore animale. Quand ces personnages se déplacent, c'est en « cargaison de blattes, hannetons, capricornes, araignées, empuses, mantes et scolopendres, dont les mandibules, rostrs, griffes et dards amassaient et protégeaient des entrepôts de rhum, café, arachides » (III, 745)...

Enfin, l'animalité se répand « derrière les visages » de la noce. Ce n'est plus alors l'apparence visible qui suggère des images de serpents ou de sauterelles, mais le besoin de représenter la férocité latente que connotent les visages.

14 Voir David Le Breton, *Des visages*, op. cit., p. 24-25.

La construction énumérative engendre le nivellement des espèces ; l'inventaire de l'arche de Noé tourne au catalogue d'une manufacture d'armes de tous les temps : « Tous les vitriols, tous les acides, tous les poisons, toutes les épines, tous les dards, toutes les barbelures, vieilles lames rouillées, éclats de silex, épines de cactus, écorces de bambous [...] » (III, 853). Les visages des *Noces* « composent « un *Art de la guerre* » (III, 854) qui se réfère à Machiavel. Car le visage humain n'est pas seulement nié par l'expansion de l'animalité, mais par les masques artificiels que façonne l'être social. Les gens des *Noces*, certes, « boivent, mangent, s'essuient la gueule », et sont tout à fait capables de « donne[r] du poing dans la gueule à quelqu'un », sans grand respect pour l'humanité du visage d'autrui, mais d'autre part ils maîtrisent aussi bien « la science de savoir dire des mots énormes avec des visages de poker » (III, 860). La métaphore animale et le thème du jeu se croisent chez la mère du marié, qui a « ces mâchoires crispées, ces dents serrées, ces nerfs bandés, ces sourcils froncés, ce muflé désespéré – si beau – des bêtes qui vont jouer leur dernière carte » (III, 853). Dans la même assemblée il y a « ceux qui figurent », et « ceux à qui, par la même occasion, on en met un bon coup dans la figure (III, 854) – deux modalités contrastées mais complémentaires du dé-visage : naturellement féroce et violent, le *zôon politikon* est aussi naturellement porté au calcul, au trompe-l'œil, aux jeux et aux ruses de l'apparence¹⁵.

L'homme en société est porté à prendre un masque de parade, à couvrir son visage personnel d'une figure non seulement visible mais spectaculaire. On se rappelle l'épisode du ballet des agents de police qui, sous les yeux des passagers du tramway 54 pris comme spectateurs, engagent la danse autour de leur superbe jeep, tout heureux d'être bien en vue. Un policier-coryphée règle le jeu des *figures* : « Dans sa gravité, sa lenteur, la décision de son pas, de son approche, la sourcilleuse impassibilité de son masque d'empereur romain, il disait l'autorité dont il était revêtu » (III, 714). Les visages se conforment aux rôles : « Le coryphée regarda le tramway. Il avait le regard dominateur et enveloppant de Napoléon. Les six agents de police regardèrent le tramway. Ils avaient le regard rigide de l'état-major de Napoléon » (III, 715). Visages trop visibles pour demeurer visages – altérés par la pression même des regards multiples qui littéralement les dé-visagent. On trouverait d'autres exemples de ce penchant à la *figuration* chez certains passagers du tramway, comme ces deux *messieurs* « vêtus d'imperméables cachou, de chapeaux cachou, de visages cachou, têtes, mains et pieds cachou » (III, 793), qui organisent le monde à haute voix sous le masque de leur conformisme (« Ils sont César et Sardanapale »), ou *le Jaune et*

15 Sur cet aspect des *Noces*, voir Agnès Landes, « *Les Noces* : une tragédie paysanne », dans Mireille Sacotte (dir.), *Giono l'enchanteur*, Paris, Grasset, 1996, p. 246-247.

le Rouge, l'homme au quadruple menton qui doit son nom aux décorations de sa boutonnrière : « Depuis qu'il a quitté le tramway, il a avalé une partie de ses mentons, semble-t-il, mais il est toujours très jaune et très rouge [...] et chaque fois qu'il croise quelqu'un il *figure* » (III, 798).

Que le visage se dégrade en gueule ou qu'il se déguise en figure, il disparaît en tant que tel. Giono s'acharnerait-il donc à déconstruire, à décomposer le visage ? De fait, l'apparence des personnages est souvent traitée sur le mode de la généralisation (les visages, non le visage) ou de la particularisation (tel trait, non le Tout) : dans l'un et l'autre cas, la synecdoque brise l'unité du visage ou en dénonce l'utopie. Qu'un « visage de vieille dame » apparaisse dans l'entrebâil d'une porte – dans l'épisode de la Thébàïde –, aussitôt surgit derrière elle « une multitude de visages d'autres vieilles dames (en réalité très exactement six) » (III, 737), tout aussi « déglinguées » (III, 738) que la première. Il y a là comme un type général, défini par l'hétérogénéité, la menace de désintégration :

168

On rencontre de ces vieilles dames qui ont l'air radoubé avec des bouts de ficelle et des morceaux de papier collant. Ce sont généralement des veuves sans enfants ou de vieilles filles. Elles ont beau prendre toutes les précautions (et elles en prennent d'extraordinaires) pour maintenir ensemble leurs membres, leur corps et leur tête, il s'en faut toujours d'un peu que ces matériaux soient bien agglomérés. Elles donnent une impression de désordre, même si les cheveux sont en place et les attaches consolidées de cols de jais, de gros bracelets et de ceintures de faille. Il y a on ne sait quoi qui démesure les espaces de leur condition chimique. Elles ont des regards affolés à sentir qu'une lente explosion continue tend à les disperser en poussière aux quatre coins de l'univers (III, 738).

La tête de Langlois n'a donc pas fini de prendre « les dimensions de l'univers » : la même force centrifuge est à l'œuvre dans maints visages décomposés. Inversement, le visage peut se réduire à un trait, un élément qui se substitue au Tout. La femme aux « énormes yeux de vache, très beaux, très goudronneux » (III, 795) aperçue dans le tramway devient plus loin « les beaux yeux de vache » : « Les beaux yeux de vache » entrent dans l'antichambre, « disent [...] », etc. (III, 806). La récurrence même de l'épithète homérique substantivée, avec ce glissement plaisant du féminin singulier au masculin pluriel, déréalise le personnage : un masque figé, aisément identifiable, tient lieu de visage.

À première vue, le spectacle qu'offrent les visages du roman est donc bien chaotique : les pages de *Noé*, semblables aux tramways pleins de « têtes qui passent comme les paniers de Sanson » (III, 676), sont pleines de têtes coupées de tout corps et de toute âme individuelle... Est-ce une fatalité ? Giono n'en reste pas au désordre des apparences. Il ne renonce pas à faire émerger des visages singuliers de la foule sans visage. Ce roman de la genèse des formes

romanesques est aussi le roman de la naissance ou de la renaissance du visage. Rappelons-nous cette scène d'embrassades amicales vers la fin du roman : « Il y eut un embrouillamini d'exclamations, de salutations, de chaises tirées, avancées, de gens debout, de gens assis, enfin ce mélange et ce chaos d'où, par expérience, je sais que, finalement, sortent l'ordre et la raison. J'ai confiance en mes femmes à ce sujet » (III, 842-843). C'est aux visages familiers que revient alors le privilège poétique de composer ou de recomposer un ordre. Peut-être la patience de l'observation permet-elle ainsi de rendre visibles et lisibles les visages qui, échappant au mélange, se singularisent et se chargent de sens.

Visages visibles, visages lisibles

Les eaux débordantes de l'univers inventé menacent « le visage familial des choses » (III, 621). Le mot *visage* s'applique donc au monde humain des formes, et pas seulement aux êtres. Le narrateur est soucieux d'humaniser la colline d'oliviers, envahie de buissons comme le bureau de l'écrivain est envahi d'un chaos de personnages : « Il me suffira [...] en janvier de payer quelques journées d'homme pour me faire raser ces buissons, et ce coin reprendra figure humaine. Car il n'a pas figure humaine. C'est à avoir honte » (III, 648-649). Dans le train qui approche de Marseille, le regard s'efforce, plus difficilement sans doute, de défricher le désordre des choses : « On dirait qu'au-delà il se met un peu d'ordre dans cette masse de chairs grises qui joue avec la mer. Non pas qu'elle prenne, comme on dit, *figure humaine* [...] » (III, 710). Quand le visage déserte les hommes, c'est donc au romancier d'*envisager* le monde, quitte à prêter un *caractère* aux lieux. La maison du dynaste de l'Ouvèze offre un visage sur lequel se lit l'avarice dominatrice du propriétaire : « [...] les fenêtres regardaient assez insolemment, paupières mi-closes, et le porche abordait la petite route avec une lippe très dédaigneuse » (III, 670). La métonymie qui psychologise le décor restaure ce rapport entre l'âme et l'aspect qui disparaît des images de la foule. C'est aussi le « visage d'une maison » que le narrateur aperçoit dans la Thébàide (III, 731), tandis qu'ailleurs il se dit surpris « de telle maison qui fait une moue particulière au fond d'une impasse », ou du « hautain visage d'un palais dont la bouche est rongée d'affiches de cinéma » (III, 727). La tentation de l'anthropomorphisme dans la description dit l'ambition persistante, dans la lignée d'une longue tradition littéraire, de lire les visages comme clé des caractères.

Même lorsque les créatures virtuelles, vues de très près pourtant, n'ont pas de visage, les moindres traits aspirent à signifier, appellent la caractérisation :

Je voyais leurs yeux, leurs bouches, leurs tics (parfois à un millimètre de mes joues ou de mon nez, ou de ma propre bouche, comme des fruits, ou des sortes

de baisers fort désagréables [...] et d'une façon générale leur attitude, leur façon de faire apparaissaient si clairement que j'étais presque sur le point de connaître leurs caractères. Cependant, ils n'étaient pas dans l'histoire [...]. Je n'avais pas besoin de connaître leurs caractères [...] (III, 632).

De ce point de vue, le visage advient comme tel s'il est système de signes ou signe dans un système, en contexte – « dans l'histoire » –, quand il est lui-même *caractère* au sens premier du mot : *empreinte gravée, signe distinctif*. Giono se conforme à la tradition humaniste du visage-expression quand il fait parler les visages, y grave des indices qui les singularisent, reliant une *apparence* à un *caractère*. Ainsi se précise le visage d'Angelo : « *Un très grand jeune homme de vingt-cinq ans aux lèvres minces et aux beaux yeux de velours noir* » (III, 717) ; et même si le personnage naissant ne fait que frôler le romancier « comme une fumée », il montre sous son casque d'or « *un très pur et très grave visage* » (III, 718). La relation entre signifiant physique et signifié psychologique est ici immédiate : le visage d'Angelo émerge du déluge des visages défaits.

170

Roman dans le roman, l'histoire d'Empereur Jules justifie l'importance accordée au portrait par son romanesque même. Pour Georg Simmel, le visage humain est une « unité de sens » où se coule « une grande multiplicité de formes et de plans¹⁶ ». Le visage d'Empereur Jules rassemble de fait des composantes très diverses – indices sociaux, familiaux, moraux, psychologiques –, qui trouvent leur unité dans l'intérêt narcissique que le personnage accorde à son apparence :

Au physique, c'était ce qu'on appelle un gosse de riche, de visage agréable, bien bâti, l'air à la fois timide et suffisant [...]. Jusqu'à vingt ans aussi il soigna un peu trop ses joues, auxquelles il consacrait des après-midi entiers de coiffeur [...] ; et sa chevelure, qu'il faisait graisser, onduler et plaquer près des oreilles. Il détestait les jours de vent. Et ses cravates, dont il refaisait dix fois le nœud, qu'il changeait trois fois par jour et qui, le restant du jour le faisaient loucher, ce qui lui donnait un air engorgé d'orgueil!... (III, 756).

L'individu se *différencie* par son visage : Empereur Jules sera ainsi « svelte à trente-cinq ans au milieu de jeunes poussahs qui ont déjà dix ans de triples mentons » (III, 757). Les visages prennent sens dans l'économie du récit : pendant l'incendie de l'opéra, Empereur Jules et la belle Hortense sont « emportés par un flot de gens qui avaient déjà sur leurs visages soudain dénudés les stigmates de la cruauté de la mort » (III, 759) ; à cette négation du visage s'opposent le visage comblé d'Hortense, qui « n'avait jamais été si rayonnant d'amour », et celui

¹⁶ Georg Simmel, « La signification esthétique du visage » [1901], dans *La Tragédie de la culture et autres essais*, trad. Sabine Corneille et Philippe Ivernel, Paris, Rivages, 1988, p. 138.

d'Empereur Jules, qui « était extrêmement séduisant » (III, 759). Visage tout aussi lisible après le drame, chez l'homme-tronc, « ce visage glabre et froid dont la cruauté épouvantait Marseille » (III, 763).

Le visage est donc un langage. « Les mouvements du visage, écrit David Le Breton, participent d'une symbolique, ils sont les signes d'une expressivité qui se donne à voir, à déchiffrer [...] »¹⁷. » Ce langage a son lexique et sa syntaxe, dont Giono exploite les possibilités romanesques. Exemple d'unité lexicale : la *lippe*, trait signifiant du visage, cette épaisseur de la lèvre inférieure qui suffit à indiquer le dédain. Ce sont la syntaxe (la combinaison avec d'autres traits) et la situation de communication (de *vis-à-vis*) qui vont en préciser le sémantisme. Ainsi l'homme à la cigarette : « Il a l'air profondément dégoûté. Le mégot de sa [...] cigarette pend à sa lippe, dégoûtée. » La traduction verbale suit immédiatement, au style indirect libre : « Si c'est pas malheureux ! Ah ! ça, c'est malheureux quand même ! » (III, 812). Voilà ce que signifiait, ici, le signe *lippe*. On le retrouve chez le cireur de bottes : « Si vous vous étonnez de lui voir boire un champoreau avant dîner, il vous regardera d'un air apitoyé, de dessous ses énormes sourcils en brosse ; et avant de vous répondre sa bouche prendra la forme de toutes les lippes méprisantes connues et inconnues. Tout ça pour vous dire simplement : "Et la liberté, alors ?" » (III, 659).

Au romancier de déchiffrer les signes. Car le dictionnaire ne suffit pas : il faut aussi maîtriser la grammaire. Comment interpréter, par exemple, une bouche *rieuse* ? Les *choknosoff* de l'escadre russe qui paradent à Toulon « ne parlent pas mais ils rient. Ils rient de toutes leurs dents très blanches, très saines, très intactes. Ils rient silencieusement, car il s'agit d'impressionner les bas de laine. [...] le rire ne signifie pas qu'on rit. Il a été marié à un mètre quatre-vingt-dix-huit à deux mètres pour signifier, non pas *rire*, mais *héroïsme* » (III, 657). Le trait du visage n'a alors rien d'individualisant : non seulement il s'intègre dans le langage du corps, mais il s'inscrit dans le code pragmatique de la politique internationale. Rien de commun, bien sûr, avec le sens du rire chez le décrotteur des *urinoirs* souterrains qui « rit noir, car il a toutes les dents gâtées » (III, 812)...

Le visage cependant, comme le texte, n'a pas pour sens global la somme des signifiés attribués à chacune de ses composantes : du dehors au dedans, du visible à l'invisible, il requiert une lecture apte à une construction synthétique du sens, et sensible à ce *je-ne-sais-quoi* qui confère à l'individu l'unité d'un *air*. « L'air d'un visage est indécomposable » – écrit Roland Barthes dans *La Chambre claire* – : « [...] l'air est cette chose exorbitante qui induit du corps à l'âme [...]. L'air [...] est comme le supplément intraitable de l'identité, cela qui est donné gracieusement [...]. Peut-être l'air est-il en définitive quelque chose de moral,

17 David Le Breton, *Des visages*, op. cit., p. 104.

amenant mystérieusement au visage le reflet d'une valeur de vie¹⁸? » *Valeur* qui serait alors autre chose que l'*identité*. . . Exemple, à cet égard, l'Albatros du tramway. Le narrateur aperçoit un « visage d'homme », « à quatre ou cinq rangs là-bas devant » :

Il a les traits tirés, tristes ; des moustaches de gros buveur et de gros fumeur, cependant pas chauve, au contraire : une toison hirsute de poils gris très drus. Cela doit être un mécanicien ; il a le front taché de cambouis. Cela ne veut pas dire qu'il ne s'est pas lavé. Cela veut dire qu'en venant prendre son tramway il a rencontré quelqu'un en panne et qu'il a bénévolement essayé de dépanner, ou, plutôt, non : c'est un homme à motocyclette ; ce n'est pas un homme à tramway. précisément parce qu'il a dans les cinquante ans. Il est de l'âge d'or de la motocyclette, quand elle était hippogriffe et tapis volant [...]. Et ce matin, en partant au boulot, il a eu une panne, peut-être même dans la rue ; peut-être même qu'il a dû laisser sa moto *en pension* chez son épicier, son coiffeur [...]. C'est pourquoi il a cet air « Albatros sur le pont du navire » (III, 794).

172

Des indices (le cambouis) aux suppositions (« peut-être »), entre l'essence (« c'est un homme à motocyclette ») et l'existence (« ce matin [...] il a eu une panne »), par la conjonction de l'attention descriptive, de l'hypothèse interprétative (« cela veut dire ») et de l'invention narrative, la lecture du visage *décolle* littéralement de la matérialité des traits pour s'élever à la compréhension singulière d'un « air » – aux deux sens du mot : le narrateur se représentera finalement cet *albatros* s'envolant dans les airs au volant d'un châssis Daimler lancé à pleine vitesse (III, 819-820).

Bien sûr, *avoir l'air* (ce qui peut être involontaire) n'est pas la même chose que *prendre un air* – se donner telle ou telle apparence. Tantôt le visage parle de lui-même, tantôt on le fait parler. Les cochers des corbillards, par exemple, « sont tristes » : « [...] ils ont sur leur visage le regret mortel d'être obligés de faire trotter. Ils ont l'air de s'en excuser ; pis : ils ont l'air d'en avoir honte. Ce sont les derniers pleureurs » (III, 784). C'est là ce que les visages donnent à voir et à lire, en dehors de toute intention. Le phénomène est plus subtil chez l'homme à la cigarette qui change d'*air*, quand il marche dans la rue d'un pas énergique après avoir quitté le tramway : « Son visage a pris l'air obstiné, rêveur et grave des grands révolutionnaires. Il est la réprobation en marche ; le reproche incarné ; le pivot de la société ; la fin de tout ; l'alpha et l'oméga social » (III, 811). Quant aux femmes des *Noces*, elles maîtrisent le double discours – des

18 Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Éditions du Seuil, 1980, p. 167-169.

mots et du visage : « [...] elles savent parfaitement ce qu'il faut dire, répondre, taire ; comment il faut placer son œil, son port de tête, ses épaules, ses bras [...] » (III, 861). Aux signes statiques, la disposition naturelle des traits, s'ajoutent les signes mobiles du visage, où s'inscrivent affects et émotions et que contrôle pour une part la volonté d'expression du sujet : un simple « clin d'œil » (III, 860), on le sait, en dit long... Le visage ne relève donc pas seulement d'une sémiotique, mais d'une pragmatique.

Cependant, si l'objectif du romancier est de ressaisir l'unité du visage, de reconquérir sa visibilité signifiante menacée par l'indifférencié, par le multiple, on mesure ce que la notion d'*air* a de volatil et d'indéterminé : le visage ne risque-t-il pas de se dérober encore, soumis aux humeurs de l'observateur et à l'imprécision du *je-ne-sais-quoi*? Giono *recadre* peut-être avec plus de garanties le visage visible quand il se réfère aux modèles de la peinture et de la photographie : les limites du portrait facilitent assurément l'individualisation du visage représenté.

Les arcades du pont du Gard, en ce sens, suggèrent moins le désordre d'une accumulation monstrueuse qu'un dispositif d'encadrement favorisant la reconnaissance de visages bien visibles. Ainsi se détache, en particulier, le « vermillon d'Espagne » : « — le visage long, fort délicat et blanc, ayant aux joues comme du vermillon d'Espagne, aux lèvres aussi ; un bel œil, le front avancé, le nez bien fait, cheveux un peu châains et abattus, jambes minces... » (III, 637). « [S]ur son tréteau particulier, dans sa petite niche de nécropole sarrasine, sous sa voûte de pont du Gard » (III, 639), le vermillon d'Espagne, par son cadre et ses couleurs picturales, acquiert un embryon d'existence individuelle. Et ce visage en suscite d'autres : dans la niche du « roi Salomon », « il y a "l'ex-demoiselle Colombi" qui attend, se tend et appelle avec son visage d'Italienne où la peur et le désir font lumière » (III, 639). Entre les visages différenciés, humanisés, dotés de couleurs, de lumières et de passions, relations et aventures peuvent se nouer.

La référence à la peinture est explicite pour dire la beauté des femmes des armateurs : ce sont « des femmes nées sous le pinceau de Vinci, des Bronzino, des Raphaël, des Della Francesca, des Pollaiuolo, qui, s'arrachant de la toile, de la fresque, de la palette, de la couleur broyée, emportaient avec elles, comme écharpe ou comme bijou frontal, ou comme ruban de cheveux, pectoral, plaques de collier, broderies de manches et de gorgerins, les sublimes paysages, les tendres cyprès, les pins funèbres, les plaintives fontaines et les grands ciels bouillonnants sous la nage des dieux » (III, 746)... Mais le cadre ici vole en éclats : la référence esthétique, par son emphase, déconstruit l'individualité des visages autant que les métaphores animales. Le portrait individuel disparaît dans le mouvement du pluriel et sous la surcharge ornementale.

Reste la ressource de la photographie, qui a le pouvoir de rendre visibles, à n'en pas douter, de vrais visages humains. Si le visage est l'empreinte de l'âme, le portrait photographique offre l'empreinte de cette empreinte. Historiquement, l'apparition et les progrès de la photographie correspondent à ce que David Le Breton appelle une « phase démocratique » du visage : « La photographie, en personnalisant l'homme, en distinguant son corps, et surtout son visage, apporte sa contribution à la célébration de l'individu¹⁹. » Elle renforce chez l'homme la conscience de sa singularité. Elle impose au regard le visage et le visible avec toute la force du Référent – « cet entêtement du Référent à être toujours là », comme dit Barthes : « La Photographie n'est jamais qu'un chant alterné de "Voyez", "Vois", "Voici" ; elle pointe du doigt un certain *vis-à-vis*, et ne peut sortir de ce pur langage déictique²⁰. » Finir *Noé* par la contemplation d'images fixes, serait-ce un ultime moyen de conjurer le mouvant, de saisir le sens des visages visibles ? La *prise* de vues photographique satisfait le désir de capter le visage, de tout savoir de l'Autre réduit à son image. Désir d'avare bien sûr : « Qu'est-ce que je veux ? Je voudrais tenir ces *Noces* entre mes doigts [...] » (III, 854).

Alors que les visages des passagers du tramway fuyaient, que leur mobilité appelait la compensation de l'imagination narrative, les visages des *Noces* s'offrent à la loupe, se prêtent à un examen attentif ; la photographie est un outil de connaissance : « on sait tout ce qui se passe dans le père ; il ne peut rien dissimuler » (III, 861). Le passage de la forme au contenu n'en paraît que plus facile :

Le visage d'homme que j'ai vu le premier est gros comme l'ongle de mon pouce. Il contient : un souci, une tristesse, un ce qu'on appelle emmerdement ; c'est plus simple et plus juste ; il en a le front tout froncé. Il contient en même temps une chose qu'on pourrait appeler *joie de façade*, léger sourire sur la bouche un peu crispée, installé d'un bon coup de volonté, une sorte d'*arraché* et maintenu à bras tendu par cette volonté qui s'est tellement tendue qu'elle s'en est pétrifiée [...]. L'œil, il est très visible sur la photo parfaite ; les deux yeux, bien abrités sous de gros sourcils, nous disent : merde, merde, j'en sortirai, c'est un mauvais moment à passer. En somme, un visage très sympathique (III, 844-845).

Traduction méthodique, progressive : voilà un double signifié – puisque les yeux démentent la bouche – que la photographie rend parfaitement lisible. Le narrateur observe le cortège des *Noces* « à la loupe, *mot à mot* si on peut dire »

19 David Le Breton, *Des visages*, op. cit., p. 41-42.

20 Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 16-17.

(III, 845). Il peut reconstituer la scène de famille comme Diderot reconstitue la scène d'un Greuze :

[...] il ne suffit pas de le suggérer, il faut le dire noir sur blanc. L'homme qui fabrique de l'urée, c'est le *père* de la jeune femme-fille; ce n'est pas le fiancé, le promis; lui, il est jeune, il a le temps; il a la vie devant lui [...]. Le *père*, c'est autre chose: il a au moins cinquante ans, à ce qu'on peut juger, et celle qu'il a à son bras, c'est sa fille. Car, du moment que le cortège va à l'église, c'est le père qui donne le bras à sa fille (III, 846).

La netteté de l'écriture (noir sur blanc) prolonge et *développe* la netteté du cliché (noir et blanc), tirant parti de l'effet *révélateur* de la photographie. Et la position de l'appareil, à la place de Dieu, confère à l'observateur un pouvoir omniscient: « Et maintenant que je les ai tous sous les yeux (l'astuce du photographe m'ayant placé derrière le prêtre, face à toute l'assistance, comme si j'étais Dieu et que je regarde par le trou de serrure du tabernacle), je n'en perds pas une miette de toutes ces *Noces* » (III, 853). Tel est le mystère de la Révélation – photographique: *tous les visages* dévoilent leur vérité, l'instantané rend les âmes visibles.

Mais cette tension vers une profondeur de sens déborde bien vite les limites de l'image: en quoi « la loupe » permettrait-elle en effet de regarder « ce qu'il y a derrière les visages » (III, 853)? La recherche s'oriente vers le hors-champ, vers les sous-conversations, vers un *avant* et un *après* hypothétiques. Le romancier est tenté de réintroduire une troisième dimension dans la surface plane: il traque la mariée « sous le voile » (III, 847), cherche sur la photo d'autres visages « derrière » ceux des mariés et de leurs parents (III, 853); il entend rétablir la durée au-delà de l'instantané: « J'ai un peu soulevé la photo pour voir celles qui sont dessous. Il y a effectivement la photo de la cérémonie à l'église, celle de la sortie de l'église et puis, la classique des deux époux, seuls, en pied. Tout est ordonné comme dans un plan de construction; je n'ai qu'à le suivre » (III, 847). On peut s'attendre au résultat: « Ce sera peut-être sans rapport avec la photo » (*ibid.*).

La relation entre le visage photographié et l'âme qu'il « contient » ne peut plus dès lors se comprendre en termes d'adéquation entre le signifiant et le signifié. Dans la structure imaginaire de *Noé*, elle est plutôt homologue à celle qui relie l'odeur des narcisses à celle des coquillages, « l'étendue » aux « racines profondes »: « L'étendue couvre quelque chose, la lumière ne joue pas sans raison [...], les écumes ont des significations [...] » (III, 675); de même, les yeux ne brillent pas sans raison, le front couvre quelque chose, le sourire a des significations, etc. Mais au *fond*, ces significations ont un « côté gouffre », un « côté fond des choses » (III, 676) aussi fascinant qu'illimité. Comment la

photographie pourrait-elle saisir le sens du visage, qui ouvre sur de tels abîmes? Barthes, face à la photographie d'un visage, formulait une tentation voisine de celle qui s'exprime à la fin de *Noé*: « J'ai envie d'agrandir ce visage pour mieux le voir, mieux le comprendre, connaître sa vérité [...]. Je vis dans l'illusion qu'il suffit de nettoyer la surface de l'image, pour accéder à *ce qu'il y a derrière*: scruter veut dire retourner la photo, entrer dans la profondeur du papier, atteindre sa face inverse [...]. » Mais c'est une illusion: « Telle est la Photo: elle ne sait dire ce qu'elle donne à voir²¹. »

176

Le visage d'homme, dans son altérité, résiste à l'entreprise de connaissance. Même si le narrateur entend faire comprendre l'« état d'âme » de la mariée, son choix d'une focalisation externe préserve le devenir et l'imprévisibilité de celle qui est « effluve, glu, aimant, jubilante » (III, 856) – on pourrait ajouter: profondeur, gouffre. Le contenu de tels caractères n'est pas épuisé par la lisibilité de la face visible. Giono a beau reprendre dans *Noé* certains *topoi* du visage-langage, il n'est donc pas un adepte de la physiognomonie de Lavater. S'il retrouve le *visage d'homme*, ce n'est pas dans la transparence d'une vision totalisante, mais comme horizon d'une quête sans fin ni fond, qui ne fait jamais que commencer – comme les *Noces*. La grande photo, selon le photographe François Soulages, est « celle qui reconnaît son incapacité à saisir le visage, et oblige à le voir autrement²² ». Il en est de même de ce grand roman (ou anti-roman) qu'est *Noé*.

Visages visés, visages invisibles

Il est donc temps de dissocier le visage du visible. À la suite de Levinas, Catherine Chalier écrit que « le visage, contrairement à l'image, ouvre une voie vers l'invisible²³ », dans ce volume consacré au *Visage* qui porte le beau sous-titre: « Dans la clarté, le secret demeure. » Giono retrouve l'humanité du visage, dans *Noé*, moins par le retour à une conception idéaliste du *caractère* que par l'art de suggérer sa surprenante singularité, son épaisseur temporelle et le secret de son altérité.

Ce sont d'abord des images insolites qui attestent l'impossibilité de posséder le visage par le regard et par le discours: le trait retenu, loin de renvoyer à un signifié univoque, suggère alors en peu de mots un être unique dont il préserve le mystère. Tel homme « fait la moue avec sa grosse bouche sensuelle d'évêque qui souffle du consommé trop chaud » (III, 814). La figure (de style) dépasse la figure (visible), permet de singulariser un visage sans pour autant le

21 *Ibid.*, p. 156.

22 Cité par Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, op. cit., p. 26.

23 Catherine Chalier, préface du volume *Le Visage*, Paris, Autrement, 1994, p. 11.

rendre représentable. Peut-on *voir* par exemple la fille du dynaste ainsi décrite : « Son menton est lourd et un peu double, c'est-à-dire qu'il fait un peu la poche en dessous ; elle a la bouche mince des visionnaires » (III, 700) ? L'imprévisibilité de l'image, la qualité de l'écart entre le comparé et le comparant *différencie* le visage, assure son unicité, en même temps que l'oxymore déjoue toute entreprise de traduction. C'est ainsi par l'humour de la métaphore que s'éclaire la vérité de cette coiffeuse, si soucieuse de son visage et de son image, dont on suit le parcours depuis le tramway 54 :

Elle a un long regard, d'abord condescendant, puis légèrement, puis vite très envieux (et d'une façon si ingénue !) pour une immense affiche de cinéma qui représente une star aux cils en éventail de crayons Faber, à la bouche en sexe d'éléphante rose. La coiffeuse pince la sienne (de bouche) et comme il n'y a pas à proximité immédiate de vitrine pouvant servir de miroir, elle baisse la tête et fait glisser son regard le long de ses seins (III, 803-804).

L'image visuelle est à la fois insérée et dépassée : la trouvaille de la métaphore animale qualifiant le visage de la star, au-delà de l'intention satirique, particularise le visage humain – celui de la coiffeuse – qui se cherche dans le miroir trompeur de l'affiche.

Le visage de Rachel, c'est le trait plus que le portrait qui en donne une idée – l'art de la *formule* plus que l'investigation de la forme : « une Judith charnue aux cheveux de charbon, au beau visage de pieuvre » (III, 747). La métaphore excède le visible : un céphalopode a-t-il un visage ? C'est *poulpe fiction*... L'écart intérieur de la métaphore dit l'insaisissable : la vérité de l'être est en creux, hors d'atteinte – dans les profondeurs, c'est le cas de le dire. Loin de fermer la détermination, l'image élargit l'horizon. Il ne s'agit pas tant alors de déconstruire le visage par le grossissement d'une seule particularité que de pointer en lui une marque d'altérité, un point de différenciation – quelque chose d'analogue à ce que Barthes appelait le *punctum* à propos de la photographie : ce point sensible qui me trouble ou m'émeut.

Mais c'est parce qu'il joue avec les ressources propres du langage que Giono peut ici figurer l'infigurable, et repérer mieux que par l'image – picturale ou photographique – l'énigme irréductible du visage humain. Le comble, dans *Noé*, c'est ce « visage neutre » qui se singularise par sa banalité même, le visage de cette ménagère sortie elle aussi du tramway 54. Initialement, « elle est une bonne ménagère paisible et sans passion, une mère de famille au visage neutre et invisible » (III, 797). Or c'est par cette neutralité qu'elle se distingue des autres, avec quelques nuances : « Son visage est moins neutre : il est classiquement mère de famille » (*ibid.*). Mais plus loin : « [...] la ménagère au visage neutre se hâte. [...] Elle est de plus en plus visage neutre ; elle est même arrivée (sans doute

en s'efforçant. Il n'est pas naturel qu'elle y soit ainsi arrivée sans efforts [*sic.*] à être neutre des pieds à la tête » (III, 803). À l'inverse, dix pages plus loin : « Elle se hâte dans la ruelle. Elle n'a plus du tout l'air neutre, au contraire [...] » (III, 813). Et lors de sa dernière apparition : « Elle n'a plus du tout l'air neutre, ni l'air ménagère, mais tout à fait l'air de quelqu'un qui *connaît la musique*, comme on dit » (III, 818). De cette appellation récurrente, il ressort paradoxalement qu'il n'est pas de degré zéro du visage : le qualificatif de neutre, en même temps qu'il est répété, est nié par les degrés de qualification ; le visage se singularise par ses variations dans le temps – parce qu'il renvoie, non aux significations fixes d'un être intemporel, mais à l'histoire d'un sujet. À propos de cette passagère du tramway, le narrateur nous avait prévenus : « Tout à l'heure elle n'était rien ; maintenant elle se lève, car elle est arrivée à destination (une destination à partir de laquelle elle va devenir) [...] » (III, 797). Le visage est en devenir ; le visage est à venir.

178

Le visage est humain parce qu'il change, parce qu'il se construit *en relation* dans le *face à face*, parce qu'il vit et qu'il meurt. Les musiciens que fait venir la mère d'Empereur Jules ont des « visages harassés de misère », mais « se transfigur[ent] dès les premières mesures », et le jeune homme est « très sensible à ce changement de figure » (III, 755). L'histoire d'Empereur Jules lui-même est scandée par ses changements de visage, comme on l'a vu. Et on le comprend mieux quand le retour à l'univers spatio-temporel du romancier révèle la parenté entre ce Jules fictif et le cordonnier Jules, au « visage rêveur », que son tablier semble couper en deux : « [...] je m'extasie en constatant [...] à quel point il y a désaccord flagrant entre son buste, ses bras, son visage rêveur (qui contient dans les plis autour de sa bouche et le regard de ses yeux une très populaire tendresse un peu triste) et ses jambes cachées dans le fourreau de serge bleue [...] » (III, 768-769). Quand il se baisse pour entrer dans son échoppe en contrebas, Jules semble se perdre dans des herbes, « n'est presque plus visible », et c'est dans ce foin qu'il « semble se glisser pour aller se consoler de sa tendresse un eu triste, à l'abri des regards indiscrets » (III, 769). Beau visage humain, à peine visible, dont on conçoit qu'il ait pu faire naître le visage en devenir, rêvé plus que rêveur, tour à tour séduisant et cruel, d'Empereur Jules. C'est Rainer Maria Rilke qui parlait, au début des *Carnets de Malte Laurids Brigge*, des visages, au pluriel, que porte chaque homme : « Il y a une quantité de gens, mais il y a encore beaucoup plus de visages, car chacun en a plusieurs. [Certains] changent terriblement vite de visage. Il les essaient l'un après l'autre et les usent²⁴. » Et la page s'achève sur une vision terrifiante du *non-visage*... Le visage porte la marque du temps

24 Rainer Maria Rilke, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, dans *Œuvres en prose*, trad. Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 436-437.

humain. Giono l'avait magnifiquement montré dans cette « suite de *Jean le Bleu* » intitulée *Son dernier visage*, reprise dans *L'Eau vive*. L'évocation du visage du père est très proche du beau texte de Rilke :

Il avait son dernier visage.

Il y a le visage de la mort. Mais avant il y a le dernier visage. Le visage de la mort est pelucheux et doux comme un oiseau ; il est étendu, ailes ouvertes, sur le vide sans remous. L'autre, c'est le visage qui précède. Il ne s'éteint plus ; il accompagne l'homme dans ses dernières foulées sur le portement de la terre, avant qu'il ne s'élançe. Ce visage est comme un champ d'herbe déchiré mais illuminé par un grand charruage (III, 281).

Il est dans *Noé* des changements du visage moins pathétiques, comme celui de Rachel. Son âge se mesure en poids et en graisse : « Pendant ce temps, Rachel continuait à grossir [...]. Son visage était quatre fois plus large que du temps de sa jeunesse. Mais rien ne pouvait lui ôter sa beauté [...] » (III, 749). Comme plus tard dans l'histoire d'Ennemonde, ces variations inscrivent le personnage dans une durée, le narrativisent. Le visage n'est pas donné, il advient – et *Noé* multiplie ces *aventures* du visage. La vue *de face* est souvent différée, comme pour rappeler que le sens du visage est toujours au-delà, qu'il échappe à toute prise immédiate. Le *Saint-Jérôme* de Buis-les-Baronnies ne montre pas immédiatement son visage : « Celui qui vous parle ne s'approche pas de vous. Il se tient au moins à cinq ou six mètres [...] et il vous tourne le dos ; avec ostentation même » (III, 687). Il faut attendre avant d'en savoir plus : « Petite moustache qui ne dépasse pas la bouche et le ras des lèvres. Heureusement, rien de sensationnel sur le visage : ni laideur ni beauté » (III, 688-89). La distance entre la visite et la vision aura suffi à susciter l'attente et l'intérêt – même pour un visage... neutre. Tout l'épisode du tramway joue sur une découverte progressive, mais nécessairement inachevée, des visages : « J'occupais [...] la dernière place à l'arrière. Je voyais tous les voyageurs de dos » (III, 792). Le narrateur ne voit d'abord que des nuques, des épaules, des chapeaux, parfois des profils furtifs. La suite de ce passage est une longue quête des visages et de leur vérité complexe. L'imagination précise des itinéraires mais n'élucide pas les êtres : l'altérité du visage résiste. La fiction romanesque *retrouve* les visages en levant l'anonymat des têtes vues de dos, mais c'est pour mieux suggérer l'énigme de toutes ces existences singulières. Le visage n'est donc pas pur *objet* de vision, comme n'importe quelle chose du monde sensible. Parce qu'il manifeste l'étrangeté d'Autrui, il est présent précisément, comme le dit Levinas, « dans son refus d'être contenu²⁵ ».

25 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini* [1971], Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio Essais », 1994, p. 211.

Invisible parce qu'*imprévisible* (un visage peut en cacher un autre) et *indivisible* (l'unité du visage ne saurait se réduire à ses parties visibles), le visage a toujours sa part secrète. S'il est langage, c'est comme un « mi-dire », selon l'analyse de Le Breton : « [...] un chuchotement de l'identité personnelle, non une affirmation caractérologique à l'abri de toute ambiguïté [...]. Le visage voile autant qu'il révèle. L'imprévisible en lui l'emporte trop sur le probable. La lecture sémiologique opérée sur lui a quelque apparence d'un jeu de hasard. La surface du visage est d'une profondeur redoutable²⁶. » *Noé* maintient ce secret et ce chuchotement en reléguant certains visages, et non des moindres, dans le flou, dans l'ombre ou dans le non-dit.

180 La mariée des *Noces* elle-même, d'abord : est-elle si visible qu'on aurait pu le croire d'après les photos ? Si quelqu'un présente un visage voilé, c'est bien elle : « Donc, ce visage : le visage de la jeune femme-fille que le père mène à son bras. Il est voilé d'un voile blanc. Heureusement. Car, sous le voile : malice, ruse, jubilation » (III, 847). L'interprétation psychologique est bien hâtive : elle se perdra plus loin dans les plis de la robe, devant la photo prise dans l'église :

Maintenant qu'elle est devant le prêtre elle est un peu éberluée. Ce qu'elle a très exactement c'est, je ne sais pas ce qu'elle pense, mais ce qu'elle pense a fait se relâcher les muscles de sa bouche (instrument d'amour) et elle bée.

Elle bée comme devant un escamoteur. [...]

Une robe de mariée a mille poches. Elle a l'air d'être en train de se fouiller pour savoir si on ne lui a rien barboté. (III, 852)

Visage sidérant ou visage sidéré ? L'interprétation est brouillée. La mariée reste donc voilée, et son visage imprévisible. Encore bien moins visible, mais bien plus rayonnant, le visage d'Adelina White lorsque naît le personnage. Non seulement « un curieux volume informe » (III, 723) de sentiments préexiste au personnage, mais sa première apparition est celle d'une silhouette, de bruits de jupe et de bottines craquantes, d'une petite toux et d'une odeur de violette et de vanille... De visage, point. « J'étais très intrigué. Je n'avais pas vu son visage [...]. Je me demandais qui c'était » (III, 724). De peur de voir ce « monstre de passion » aliéner sa liberté, le romancier évite le face à face : « Donc, entendant le bruit de jupe, le craquement de bottines, la petite toux, je ne me retournai pas. Je me dis : "Diablesse, je le connais, ton visage !" [...] et c'est seulement quand le personnage m'eut dépassé et qu'il s'éloignait de nouveau dans la partie sombre de la bibliothèque que je levai les yeux pour le regarder » (III, 727). Toute la scène est suspendue à cette imminence d'un visage, qui acquiert une présence sans se livrer au regard. La créature de fiction est dépourvue de ces traits visibles

26 David Le Breton, *Des visages*, op. cit., p. 53-54.

qui affluaient en désordre au début du roman, lorsque le visage du romancier traversait d'autres visages de statut analogue ; elle ne disparaît pas pour autant, comme M. V., dans l'anonymat du non-visage : c'est ici le visage invisible et fugitif qui se donne à *connaître* de la façon la plus singulière.

Or ce voile qui préserve le secret du visage, n'est-ce pas celui qui dissimule en dernier ressort le visage même du romancier ? Lui qui s'imagine au milieu de ses personnages « comme le géant de Swift [...], visible de très loin, comme le nez au milieu de la figure » (III, 619), et que paraissent exhiber tout au long du roman les marques de la subjectivité, il ne se montre en fait que par touches discrètes, éparses, changeantes – à bâtons rompus. Il voudrait protéger le visage de sa fille, en l'invitant à mettre son chapeau (« de paille, à cause du soleil très mauvais en septembre » [III, 627]) : ce visage qui lui ressemble ne gagne rien à *s'exposer*. Le romancier connaît la vertu expressive de ses traits, dont il sait jouer lorsqu'il cherche un endroit où se loger : « Pardon, madame, est-ce que vous ne connaissiez pas par ici un hôtel où je pourrais loger pour la nuit ? » D'ordinaire, quand je demande ça, je prends mon bel air d'innocence ; j'éclaircis le plus que je peux le bleu de mes yeux. Il est rare qu'une crémillère y résiste. Celle-là n'y résista pas » (III, 730). À l'entrée de la Thébaïde, peu après, il se montre « béat et pétrifié, la bouche ouverte » (III, 730) ; et les choses s'aggravent à l'intérieur du domaine : « C'est le bassin, me dit la femme. – Car, il y a un bassin ? dis-je d'un air idiot ; – Sous la fenêtre, dit-elle » (III, 733). Le narrateur imagine donc parfois son visage visible, sous le regard d'un Dieu souriant (III, 730), mais son autoportrait est fragmentaire et allusif, livré entre parenthèses. Ainsi, près de la prison : « Les femmes qu'on mène entre deux agents à la visite de l'hôpital [...] jettent des regards professionnels aux passants, ou à moi-même (qui suis encadré à mi-corps comme un portrait de famille dans ma portière de tramway) » (III, 785).

Le romancier échappe à tout cadre lorsqu'il se superpose à des personnages fictifs, comme M. V., ou qu'il adopte le point de vue de Dieu pour observer une photo de mariage. Le visage le plus mobile et le plus secret, c'est le sien. Cela voudrait-il dire que dans la quête des multiples visages qui anime *Noé*, Giono recherche sa propre identité, contradictoire et insaisissable – d'*albatros* et de père, de visage *neutre* et de *pieuvre* des grands fonds, de bête féroce (sa gueule) et de comédien (sa figure) ? On ne sait que peu de chose dans *Noé* du visage du romancier qui pourtant s'y met en scène : les multiples histoires du roman le couvrent comme un manteau de Noé. Car le patriarche de l'arche est aussi l'inventeur de la pudeur et du secret : l'histoire de Noé nous apprend que tout n'est pas visible dans l'autre, et que toute filiation humaine se fonde sur cette réserve. Même le père des *Noces*, dont on sait tout, doit bien par moments se cacher : quand il pisse, « [i]l me tourne le dos – heureusement –

on tourne toujours le dos dans ces cas-là » (III, 855-56). C'est dire la limite des photographies, la limite du visible – et la richesse du roman. Malgré les regrets exprimés au début de *Noé* (le romancier est obligé de « raconter à la queue leu leu » [III, 642]), la fin du roman dit les insuffisances de l'image et la puissance du verbe pour viser l'inépuisable invisibilité du visage.

Noé est donc non seulement un catalogue de têtes, de mufles, de figures et de masques, mais aussi un roman des visages – qui séduisent et fascinent d'autant plus qu'ils ne sont pas réductibles à leur part visible. S'ils courent toujours le risque d'être noyés dans le flot de l'imagination, neutralisés par la foule impersonnelle ou uniformisés par une férocité universelle, ils émergent dans leur singularité parce qu'ils ne sont pas figés dans des portraits conventionnels, mais dynamisés (et non dynamités) par une esthétique romanesque de la surprise. Dans *Noé*, Giono restitue au visage son étrangeté dérangement : on n'a jamais fini de s'étonner, en effet, de *voir un visage d'homme*.

182

« LA BARBE ET LE VELOURS »

(LES GRANDS CHEMINS)

La particularité du visage du Narrateur, dans *Les Grands Chemins*, tient au port de la barbe. Quelle est donc la fonction de cette barbe dans la grammaire du visage ? *Figure* d'un rôle social ou transparence de l'aspect naturel ? Le roman associe le port de la barbe à une tenue vestimentaire – « la barbe et le velours ». Le Narrateur, la barbe fraîchement taillée et vêtu d'une veste en velours flambant neuve, se flatte de réussir son entrée à l'auberge : « La barbe et le velours, l'œil d'innocence et mon odeur font leur petit boulot en première » (V, 543). La barbe est comme un vêtement : elle met en jeu l'habillage du visage – et jusque dans un sens particulier du mot « habillage » : « présentation destinée à tromper », autrement dit « trucage », ou « tricherie » des apparences.

Le roman *Les Grands Chemins* attire tout particulièrement l'attention sur le statut romanesque de la barbe. Il raconte, de fait, l'histoire d'une barbe. C'est pourquoi il se prête à une étude *pogonologique*²⁷, branche trop rarement explorée de la critique littéraire. Le Narrateur ne cesse d'évoquer sa barbe qui pousse, qui embellit, qu'il taille, qu'il rase. Pourquoi cette obsession de la barbe ? Que signifie cette barbe ? Que cache-t-elle ? Que révèle-t-elle ? Parce qu'elle est au croisement du corps naturel et de la parure culturellement marquée, la barbe est éminemment signifiante : il convient donc d'apprendre à la lire. Mais ce signe prend sens dans un contexte : c'est en reliant la barbe à la problématique du *jeu* incarnée par l'Artiste que l'on pourra peut-être la mettre en relation avec

27 Du grec *pôgôn*, « barbe ».

le regard que Giono porte, autour de 1950, sur notre humanité et sur l'art du roman – sur l'être et sur les lettres.

Fonctions de la barbe : « l'image d'un zèbre au poil »

Voyons d'abord la place de cette barbe dans l'histoire racontée, la manière dont elle structure la durée du récit. On *n'est pas* barbu, on le devient. Il suffit de laisser faire la nature. Le Narrateur est glabre au début et à la fin du roman. La courbe de l'histoire racontée épouse le mouvement d'apparition, de croissance, d'épanouissement et de disparition de cette pilosité ornementale. Au tout début du roman, notre héros baroudeur chemine en compagnie d'un curé qui « a comme [lui] un bon travers de doigt de barbe » (V, 480). C'est l'automne, et le Narrateur s'apprête pour l'hiver : « Je touche ma barbe. C'est la saison où je la laisse pousser. Mais elle n'a encore que cinq jours. [...] Dans deux semaines, je serai magnifique » (V, 484). La logique de la barbe répond donc d'abord au rythme des saisons. Quand il s'installe l'hiver au moulin des Edmond où il s'enfouit dans une « alcôve pépère » (V, 532) pour « vivre comme les marmottes » (V, 536), le Narrateur fait de sa barbe une protection naturelle, du même ordre que le pelage d'un animal qui mue pour se défendre contre les rigueurs du climat : « Je laisse pousser ma barbe pour des questions de froid universel » (V, 513). La situation est alors « au poil » (V, 532), c'est le cas de le dire. L'aspect physique du sujet s'ajuste aux variations de la nature. Tandis que la végétation se déplume, les poils de barbe croissent comme une plante : « [...] j'ai maintenant mes trois bons travers de doigt de barbe blonde, frisée comme de l'endive » (V, 523). La barbe inscrit sur le visage humain les lois du monde animal et végétal : quoi de plus *naturel* ?

Étant donné l'importance qu'a prise ainsi cette barbe tout au long du récit, on comprend que le moment où le Narrateur s'en défait soit vécu comme un moment intense. Avec la venue du printemps, la scène de rasage en public, festive et libératrice, est présentée comme le rituel baptismal d'une véritable renaissance. Elle se déroule quand la violence de l'orage crée une vive tension dans le bistrot que tient Catherine, la tendre amie du Narrateur :

J'ai une envie folle de couper ma barbe. Je le dis à Catherine. Elle s'esclaffe. Elle m'apporte des ciseaux et tout le monde se met de la partie. [...] On m'en réclame des bouts et je la distribue. Finalement, l'artiste va chercher du savon et un gilette. Je me barbouille ; c'est l'occasion de coller de la mousse sur tous les becs et de faire un chahut qui nous rassure.

Je vais me terminer à la cuisine ; il n'y a pas un rasoir qui garantirait sa sûreté au milieu de ces zèbres qui se foutent des ramponneaux à défoncer les armoires.

Je me débarbouille à l'évier. Je sors de la cuvette lisse et net, avec [...] ma gueule de printemps (V, 621).

Une dizaine de pages avant la fin du roman, c'est déjà l'annonce de l'épilogue. S'achève ici le roman *d'une barbe* – avec les deux valeurs du génitif: un roman qui a pour objet (parmi d'autres objets certes) le devenir d'une barbe; mais un roman dont la voix, à la source de l'énonciation narrative, est celle-là même du barbu. On sait ce que veut dire « parler dans sa barbe »: il n'est pas sûr que le récit y gagne en clarté. Il est possible que la barbe obscurcisse la parole même qui s'énonce. Parler dans sa barbe, c'est *marmotter*, parler pour soi seul, telle la marmotte qui hiberne. Les variations pileuses du Narrateur sont à l'image d'un soliloque narratif instable et ambigu: j'y reviendrai.

184

Ce qui est sûr, c'est que ce trait physique régulièrement mentionné contribue à construire l'autoportrait du Narrateur. Une image se dessine, celle d'« un barbu blond aux larges épaules » (V, 575) qui se contemple avec une évidente satisfaction narcissique. Le personnage se réjouit de voir sa barbe « devenue tout ce qu'il y a de bien »: « Il faut même que de temps en temps, je la taille au ciseau » (V, 532). Un peu plus loin: « Je me taille la barbe. C'est une splendeur » (V, 542). Et une visite chez le coiffeur achève de donner au visage l'harmonie esthétique qui renvoie au Moi une image qui le comble: « Je passe chez Anatole et me fais donner un petit coup de tondeuse sur la nuque, un cran de ciseau autour des oreilles » (V, 542). Rien de castrateur dans cette maîtrise artificielle, par l'art de la coupe, de la poussée naturelle des poils virils. Car le Narrateur entend bien mettre tout au contraire cette barbe bien taillée au service de son attrait sexuel: il refuse le parfum de violette de l'Anatole pour préserver une odeur naturelle à laquelle le beau sexe n'est pas insensible: « Je suis un blond qui a chaud aux fesses et sous les bras. Généralement ça impressionne » (V, 542).

La belle barbe ne sert donc pas seulement à se protéger du froid ou à se complaire devant son miroir, mais à plaire, à rassurer et à « épater ». Ce qui ne se réduit pas à la conquête de proies jeunes et jolies. Plus généralement, plus simplement, le Narrateur aime qu'on le remarque. Et si les compliments ne sont pas spontanés, c'est lui qui les suscite. Ainsi, dans cette conversation avec une serveuse, plutôt âgée d'ailleurs, quand sa barbe n'a encore que quelques jours: « [...] je lui parle de ma barbe que je vais laisser pousser et garder tout l'hiver comme d'habitude. Elle me dit que ça m'ira bien » (V, 495). Une fois qu'elle a bien poussé, la barbe, de fait, « impressionne » autrui. Il faut savoir en tirer profit pour trouver bon accueil dans tel ou tel bistrot: « Content de ne pas avoir trop négligé ma barbe » (V, 592). Elle fonctionne comme l'indice rhétorique d'un *ethos* convaincant: on peut faire confiance à ce grand barbu blond. Le Narrateur s'assure ainsi les services d'une vieille religieuse pour accueillir

et soigner l'Artiste blessé : « Ma barbe l'impressionne en bien ; et aussi tout ce que je sais faire pour me rendre mâle et viril » (V, 572). La barbe est un signe adressé à autrui ; elle vise un effet déterminé ; et le Narrateur en maîtrise le code : « Je ne me fais pas faute de promener dans tout ça ma barbe frisée (et blonde), mes yeux d'innocence et le côté mâle et viril que j'ai inauguré avec de si bons résultats près de la petite sœur » (V, 574). On peut lire ailleurs, à propos d'un des joueurs auxquels s'affronte l'Artiste : « Le fils Daumas jouerait volontiers de la moustache en direction de l'une des servantes [...] » (V, 548). On voit ici que le Narrateur *joue* couramment de la barbe, ce qui le rapproche de son compagnon, l'Artiste joueur – et tricheur.

Quand il ne dispose pas encore de cet atout faute d'avoir le menton suffisamment garni, au début du roman, il exprime à trois reprises son regret. D'abord lors de sa première rencontre avec l'Artiste, qui le frappe par son « vilain regard » et le séduit par sa manière de jouer de la guitare : « J'ai envie de lui parler gentiment. [...] Il ressemble à une fille et il est fort. [...] Ce qu'il joue me plaît beaucoup. [...] Je regrette de ne pas avoir ma belle barbe » (V, 485). Ensuite lorsqu'il fait de la publicité pour les machines agricoles avant sa démonstration, à la foire, au milieu d'une foule joyeuse : « Ils me prennent tous pour ce que je suis : un type d'attaque et bon enfant. Quel dommage que je n'aie pas ma belle barbe ! » (V, 498). Enfin au moment de la bagarre dans ce bistrot où l'Artiste et lui font face à « neuf zèbres très excités » (« On ne voit que des moustaches, des barbes et des bouches ouvertes ») : « Je fais l'œil doux, je parle souple. Quel dommage que je n'aie pas ma belle barbe ! Dans ces occasions-là elle me sert bien » (V, 507). Une même exclamation, donc, pour signifier que la venue de la barbe, à partir du moment où l'Artiste entre dans la vie du Narrateur, n'est plus seulement l'accomplissement d'un rituel saisonnier : elle signale le passage à un autre régime, celui de l'impatience et de la passion ; elle est exigée par des situations sociales où le Narrateur est sommé d'*apparaître*. La barbe devient alors un *signe* nécessaire – de force et de douceur, de puissance et de bonté –, dont l'efficacité pragmatique paraît garantie. Mais sur quoi se fonde la lisibilité de ce signe visible ? Qu'est-ce qui assure qu'il sera bien interprété ? C'est que l'usage de cet ornement naturel est codifié par la culture et par l'histoire.

Significations de la barbe : une « forêt de signes »

Le barbu du roman pense à bien d'autres barbus qui le confortent dans l'idée qu'il se fait de son image et de son pouvoir. *Du côté de la barbe est la toute-puissance*²⁸... À propos des joueurs de cartes qui crèvent d'orgueil, le Narrateur observe qu'ils « ne seront jamais assez dieu devant les autres » (V, 550).

²⁸ Selon Arnolphe, bien sûr (Molière, *L'École des femmes*, III, 2).

Or lui-même, quand il attire tous les regards du haut de la machine agricole qu'il conduit avec maestria, se flatte de manœuvrer « comme Dieu le père en personne » (V, 499). Il n'a pas encore toute sa barbe qu'il se compare déjà au grand Barbu par excellence de la culture occidentale. Le titre d'un ouvrage récent, *Dieu sans barbe*, qui tente précisément de se libérer des représentations encombrantes d'un Dieu enveloppé dans les nuées du surnaturel²⁹, ne fait que confirmer cette évidence : traditionnellement, l'on voit et l'on pense Dieu *avec* barbe – attribut qui engage une certaine vision de l'essence. L'avantage de la barbe divine, dans notre contexte, est qu'elle cumule l'image de la puissance et celle de la bonté. À qui porte ce genre de barbe, on « donnerai[t] le bon Dieu sans confession » (V, 530), comme dit l'Artiste au Narrateur. Variante du même thème : « Je me taille la barbe. [...] Elle est dorée sur tranche. J'ai l'air d'un pape » (V, 542). Ou encore, à propos d'une marche nocturne dans la neige : « Nous luisons comme des pères Noël saupoudrés de sucre » (V, 551). Le barbu désarme toute méfiance : son évidente bonté bénéficie d'une sorte d'aura sacrée. Avec un barbu comme ce Narrateur, on est toujours tenté de croire au père Noël³⁰.

Bien sûr, il y a barbe et barbe. Et d'un point de vue historique et culturel, l'interprétation du signe varie selon la *longueur* et la *couleur* de la chose, selon le *lieu* et le *moment* de son expansion. La sémantique du poil n'est pas la même, certes, pour Gainsbourg que pour Bachelard. La « barbe du prophète » n'engage pas le même rapport à l'Histoire pour Marx que pour Mahomet. Les barbuis qui investissent l'Assemblée nationale en 1981 (du type Charles Hernu) sont moins menaçants que ceux qui terrorisent le monde vingt ans plus tard (du type Ben Laden). Pour l'époque qui nous intéresse, vers 1950, il est permis de penser au fondateur des chiffonniers d'Emmaüs (fondés en 1949), ce type du prêtre missionnaire si bien *lu* par Roland Barthes dans son article de *Mythologies*, « Iconographie de l'abbé Pierre » :

La mythologie de l'abbé Pierre dispose d'un *atout** précieux : la tête de l'abbé. C'est une belle tête, qui présente clairement tous les signes de l'apostolat : le regard bon, la coupe franciscaine, la barbe missionnaire, tout cela complété par la canadienne du prêtre-ouvrier et la canne du pèlerin. Ainsi sont réunis les chiffres de la légende et ceux de la modernité. [...] la barbe ecclésiastique a [...] sa petite mythologie. *On n'est point barbu au hasard**, parmi les prêtres ; la barbe y est surtout attribut missionnaire ou capucin, elle ne peut faire autrement

²⁹ Paul Clavier, *Dieu sans barbe. Vingt et une conversations instructives et amusantes sur la question très disputée de l'existence de Dieu*, Paris, La Table ronde, 2002.

³⁰ Dans le même sens, voir cet autre « père Noël » barbu, dans *La Pierre* : « J'aime beaucoup les docteurs, surtout quand ils sont, comme celui-là, des pères Noël au petit pied, avec de bonnes petites barbiches » (VIII, 739).

que de *signifier* apostolat et pauvreté [...] ; les prêtres glabres sont censés plus temporels, les barbus plus évangéliques : l'horrible Frolo était rasé, le bon Père de Foucauld barbu ; derrière la barbe, on appartient un peu moins à son évêque, à la hiérarchie, à l'Église politique [...] : porter la barbe, c'est explorer d'un même cœur la Zone, la Brittonie ou le Nyassaland³¹.

La barbe de l'abbé Pierre fait ainsi partie d'une « forêt de signes³² », elle est elle-même forêt de signes ; et Barthes, sans mettre en cause la générosité de l'homme, s'interroge sur notre société de l'image qui tend à substituer ainsi les signes de la charité à la réalité de la justice. Pour le Narrateur des *Grands Chemins* aussi, le thème de la force virile est compensé et complété par le sémantisme de la charité. La barbe est une « forêt de signes » qui mêle dans son tissu broussailleux la puissance mâle à une tendresse asexuée. Le premier barbu avec lequel le Narrateur fraternise, n'est-ce pas ce curé qu'il a eu du mal à identifier dans le noir : « Vous êtes un homme ou une femme ? » (V, 479) ?

En outre, notre homme porte une barbe blonde. Une barbe rousse signifierait tout autre chose dans le contexte d'une physionomie et, mieux encore, d'une physiognomonie balzacienne : le Michu d'*Une ténébreuse affaire* est « terrible à voir » en raison de sa « barbe rousse en éventail³³ ». Une barbe noire, selon la criminologie de Lombroso, prédisposerait aux pulsions meurtrières – alors qu'il y a beaucoup moins de blonds, c'est bien connu, parmi les criminels³⁴. C'est la blondeur qui adoucit et féminise la barbe virile de notre Narrateur. Le chroniqueur d'*Un roi sans divertissement* prête logiquement à M. V. une barbe sombre :

Je le vois, avec la barbe [...] : des poils très bruns, très vigoureux, très frisés, sans doute très épais, mais donnant une barbe un peu clairsemée à travers laquelle on aperçoit vaguement la forme du menton. Pas une belle barbe, mais une barbe, je sais très bien ce que je veux dire, une barbe nécessaire, obligée, indispensable. (III, 457)

Dans *Les Grands Chemins*, la barbe paternelle du Narrateur hérite bien davantage de la barbe du père qui, dans *Jean le Bleu*, cache « sous [s]a barbe un menton dur » (II, 9). Encore que cet attribut de Giono-le-Père soit poétisé par le mythe personnel : le fils évoque à son propos « la belle frondaison pleine

31 Roland Barthes, *Mythologies* [1957], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, p. 54-55. C'est moi qui souligne les mots suivis d'un astérisque.

32 *Ibid.*, p. 55.

33 Balzac, *Une ténébreuse affaire*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. VIII, 1977, p. 503.

34 Voir David Le Breton, *Des visages*, *op. cit.*, p. 95.

d'oiseaux qu'était sa barbe » (II, 7). La barbe des *Grands Chemins* est plus prosaïque : « Ce n'est pas à moi qu'on verra des oiseaux sur l'épaule ou dans la barbe. [...] Je ne suis pas de ceux qu'on admire parce qu'ils sont les maîtres des animaux » (V, 532). Mais cette barbe est bel et bien tissée de références culturelles, historiques, littéraires. Toute barbe est une *mosaïque de citations* – comme le texte selon Julia Kristeva. La barbe de M. V., comme celle de son descendant qui lit *Sylvie*, était plutôt nervalienne. Notre Narrateur, lui, reconnaît avoir lu Victor Hugo (V, 584), objet d'admiration mimétique pour le père barbu de Jean le Bleu. Et s'il « fréquente le coiffeur pour de petites tailles de gentleman », il avoue : « [...] je préfère et de beaucoup garder mes poils à la Tolstoï » (V, 582).

Ces écrivains barbus pris pour modèles ne sont pas les plus modestes : le Narrateur a un penchant manifeste pour l'écrivain dieu, l'écrivain roi, l'écrivain prophète. Certes, il reconnaît s'être conduit par le passé « comme un Poincaré par habitude », épargnant chichement sa vie avant de connaître l'Artiste. Mais il est tellement plus *divertissant* pour lui, à présent, de *jouer* à coups de ciseaux avec les grands rôles historiques ! Avant de se raser complètement : « Je commence à me la couper à la rigolade : je fais Richelieu et Napoléon III » (V, 621). Belle galerie de portraits – pour jouer, pour rire. Ces *figures* de personnages barbus qui épatent la galerie n'exerceraient-elles pas au fond la même fonction que des rois de cartes ? L'Artiste en effet, qui se veut lui-même un « roi » dans la pratique du jeu, « plus roi de carte que les rois de cartes dans lesquels ses mains voltig[ent] » (V, 616), ne cesse de manipuler ces barbus de papier. Un « roi », c'est ce qu'on appelle un « habillé » au tarot. Et il existe un jeu de cartes nommé « Le Barbu », dans lequel le roi de cœur est la carte maîtresse... C'est dire que la barbe est dans ce roman affaire de jeu.

Les « dessous » de la barbe : l'air et la chanson

La barbe fait impression, la barbe fait *illusion*. Une fois rasé, le Narrateur dévoilera sa « bouche mince et dure » (V, 621). La barbe était donc un masque de douceur. Toute barbe serait-elle quelque peu postiche ? Comme le tissu de la veste, le tissu de ses poils interpose entre le sujet et son dehors un écran velouté. Elle n'est pas seulement associée à la veste en velours par ses effets. Elle est elle-même velours. On rencontre dans le roman une petite brune qui « a des yeux de velours » : ce sont naturellement des yeux « agréables à regarder », « doux et soumis » (V, 602). Il arrive aussi que le Narrateur, dans la nuit d'hiver, remarque un « vent de velours » (V, 560), si léger qu'il ne le sent même pas sur ses joues : le « velours » dit le contact aisé, la relation heureuse au monde. L'image du velours s'applique enfin au discours qui se déroule en toute facilité, aux arguments qui s'imposent en douceur : le Narrateur *joue sur le velours* avec

la Mère Supérieure : à la fin de leur conversation, « [l]e reste est du velours » (V, 578) ; il l'a convaincue – par ses propos et par sa barbe.

Mais notons que « jouer sur le velours », en termes de jeu, c'est jouer sans risques, ne miser que les sommes déjà gagnées sans risquer la mise initiale. Or ce n'est pas ainsi que l'Artiste conçoit et pratique le jeu. On le voit quand le Narrateur, jouant de la barbe et du velours, craint de le froisser par son allure supérieure :

Je suis si bien dans l'odeur de ma veste de velours, je suis si heureux de voir, sous ma barbe, les pointes noires de ma cravate de faille que je ne voudrais pas que l'artiste soit précisément à ce moment-là dans une période d'infériorité. Je suis rassuré tout de suite. Il se fout de ma veste de velours comme de l'an quarante et de nous tous comme de sa première culotte (V, 544-545).

Le jeu de l'Artiste, aux cartes comme dans les apparences, se situe au-delà du « velours ». Il triche pour « miser l'essentiel » (V, 546), pour se sentir exister en risquant jusqu'à son sang. Même dans la manière de se vêtir, il joue sans plafond, ce qui épate la Narrateur autant que sa virtuosité aux cartes : « Il est superbe. Il a une de ces putains de canadienne à me faire baver [...]. [...] c'est de l'agneau doré napolitain » (V, 535). L'Artiste se moque de « l'imperméable de l'armée américaine » que le Narrateur a acheté d'occasion (V, 522-523) : « J'ai conseillé à l'artiste de s'en acheter un. Il veut mieux. Il paraît qu'il existe des manteaux de la marine anglaise qui sont formidables. Mais ça va chercher dans les milliers de francs » (V, 523).

La barbe et le velours, toutefois, l'Artiste ne s'en « fout » pas tellement – pour peu qu'il les fasse entrer dans son jeu, détournant la brave *figure* de notre barbu en *fiction* qui rapporte. Il voit bien vite dans la barbe de son compagnon une source d'investissements rentables :

« Avec ta gueule je ferais de l'or, dit-il.

— Qu'est-ce qu'elle a ma gueule ? »

D'après lui, c'est celle d'un bon bougre. Et après ? Il est vrai que j'ai maintenant mes trois bons travers de barbe blonde [...].

« Tu inspires confiance. Tu pourrais être le plus beau salaud de la terre, on voit tes yeux et on tombe dans les pommes. »

[...]

« Mais je ne suis pas le plus beau salaud de la terre » (V, 523).

La barbe rassurante pourrait-elle être un bel atout, la figure avenante une fiction trompeuse ? Non, si l'on en croit la dernière réplique qui suggère que, chez le Narrateur, l'être coïncide avec le paraître. En somme : *Sous ma barbe de bon bougre, je suis un bon bougre ; ma barbe dit vrai...* Vraiment ? Il y a en réalité *du*

jeu entre sa « bonne bouille » (V, 551) et ses vrais désirs, entre la barbe de surface et les pulsions profondes. Quand il perçoit chez la mère Ferréol une « dame à usage externe », qui « pose à la vierge sage » alors qu'elle est toute prête à se jeter sur le premier homme venu, il se sent percé à jour : « Elle sait très exactement ce qu'il y a derrière mes yeux d'innocence et mon air de ne pas y toucher. [...] Elle est déjà en train de se demander avec quoi elle se justifiera : avec ma barbe ou quoi ? » (V, 547). La barbe n'est plus preuve de l'innocence, mais excuse d'une faute possible !

Qu'y a-t-il derrière son *air* d'innocence ? C'est aussi la question que se pose – et que lui pose... – l'Artiste lorsqu'il l'entraîne dans les parties de cartes :

« Alors, ça te plaît, dit l'artiste ?

— Il faudrait être difficile.

[...]

— En tout cas, tu fonctionnes.

— Tu parles ! Pourquoi non ?

— Je ne sais pas. Tu n'as pas l'air.

— Je n'ai pas l'air mais j'ai la chanson. » (V, 551-552)

L'Artiste renvoie le Narrateur à sa vérité : qui *est*-il sous sa barbe ? Or le Narrateur prend goût, de fait, à la « chanson » du jeu, c'est-à-dire à la passion telle que l'Artiste la vit. Il reprend à son compte, au cœur du roman, le point de vue de l'Artiste sur la nécessité de « détourner les choses de leur sens » pour vivre : « [...] l'hiver est la saison des désirs. [...] j'imagine des choses sans queue ni tête. [...] J'ai une envie folle de me mettre en jeu. Il n'y a pas beaucoup de ressources. On en invente des tas. [...] Ce qui compte, pour le bonheur, c'est de tout remettre en question » (V, 539-540). Dès lors, sa barbe n'apparaît plus comme le signe de la force tranquille. L'Artiste, en lui tombant sur le poil, est venu renverser ses perspectives morales et existentielles, et détourner la barbe même de son sens habituel : quand il joue, « l'artiste est beau comme la femme à barbe » (V, 549).

Donc, le Narrateur change, tout au long du récit. Les variations de la barbe accompagnent ses mutations morales. Ce qui est en jeu, c'est bien la question du *visage*, de sa représentation et de sa signification. Si *Un roi sans divertissement*, *Le Hussard* et *Noé* posent cette question de la perte et de la quête du visage, comme lieu visible (ou invisible) de notre humanité, au lendemain des inhumanités de la guerre, cette même question traverse à l'évidence *Les Grands Chemins*. Énigme du visage de l'Artiste, laid *et* séduisant. Violentes agressions contre le visage, lorsque le Narrateur retrouve l'Artiste défiguré, le visage en sang (il voit un œil ouvert dans ce qu'il croyait « être sa nuque, et qui est son visage emplâtré de sang caillé » : « C'est un désastre » [V, 566]) ; et, bien sûr, lorsqu'il l'exécute

« en pleine poire » (V, 633). La trajectoire de l'Artiste s'accomplit comme une négation du visage.

Le sort du Narrateur est certes plus enviable. Même s'il lui arrive de se comparer, pour plaisanter, à « l'invalidé à la tête de bois » (V, 579), il sauve quant à lui sa tête, finalement glabre mais bien vivante ! Reste que son apparence trahit les fluctuations et incertitudes de son identité. Il est significatif que son permis de conduire, un papier d'identité donc, ne montre pas le même visage que son visage présent. C'est Catherine qui le constate : « Elle regarde ma photo et elle me dit que je suis aussi très bien sans barbe. Je lui fais remarquer que, sur les photos d'identité, on a toujours des gueules de bagnard. Ce n'est pas son avis pour celle-là » (V, 595-596). Que de précisions et de commentaires sur cette barbe, alors que l'on ne sait rien du *nom* de celui qui la porte ! Comme si l'insistance sur le paraître permettait de masquer le vide identitaire... Le Narrateur a tout du caméléon, jusque dans l'adaptation de sa barbe aux circonstances, par exemple au temps des amours avec Catherine :

Je fais un brin de toilette dans l'évier. Je mets aussi ma barbe à l'unisson de Catherine, de ce pays, de ce patron et de tout le bazar. Je la taille un peu plus près du menton, lui laissant juste de quoi friser. Je prends mon air de feu [...]. Elle [Catherine] *joue** la douce compagne sensible et tendre, et c'est du nanan [...]. Elle touche ma barbe, et je fais celui qui va lui mordre les doigts. Elle est ravie de crier de peur comme une petite fille. Il y a de la ressource dans l'être humain (V, 600).

Encore du *jeu*... La « Catherine » est d'ailleurs, comme le Barbu, le nom d'un jeu de cartes. Notre barbu est donc moins doté d'une puissance divine que soumis au cours des choses et au jeu des relations éphémères. Ce visage changeant dit aussi, à sa manière, une crise du visage. Comment saisir un « moi » unique derrière ces métamorphoses ? C'est le problème que pose Kundera à propos des portraits de Francis Bacon :

Le regard du peintre se pose sur le visage comme une main brutale, cherchant à s'emparer de son essence, de ce diamant caché dans les profondeurs. Certes nous ne sommes pas sûrs que les profondeurs recèlent vraiment quelque chose – mais quoi qu'il en soit, en chacun de nous, il y a ce geste brutal, ce mouvement de la main qui froisse le visage de l'autre, dans l'espoir de trouver, en lui et derrière lui, quelque chose qui y est caché³⁵.

Et plus loin : « [...] les portraits de Bacon sont l'interrogation sur les *limites* du "moi". Jusqu'à quel degré de distorsion un individu reste-t-il encore lui-

35 Milan Kundera, *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 19.

même? [...] Où est la frontière derrière laquelle un “moi” cesse d’être “moi”³⁶? » Giono relaie le même interrogation, mais par des moyens différents. Loin de chercher à saisir l’essence d’un « moi » dans la représentation de son personnage, il préserve l’incertitude: nous ne sommes pas sûrs, en effet, qu’il y ait des profondeurs. La seule vérité de l’être, c’est la force du sang, la vérité trouble du désir, la passion de mettre sa vie en jeu; mais cette vérité-là est « vraie pour tout le monde » (III, 515): elle ne se lit pas sur les visages, encore moins sur les barbes des individus.

192

C’est pourquoi le Narrateur n’est pas vraiment le maître, le roi barbu qui s’avance (— *bu qui s’avance...*, air connu³⁷), sûr de son pouvoir. Il n’est pas tant celui qui trompe, qui dupe autrui par le jeu de sa barbe et de son velours, que la victime qui se laisse mener par le bout du nez. L’Artiste se vante ainsi de le tromper aux cartes: « Je t’ai fait le coup à ton nez et ta barbe et tu n’y as vu que du feu! » (V, 612). La barbe du bon bougre est alors ce qui donne prise à l’autre: elle est une marque de faiblesse. C’est dire que la barbe ne fait pas si aisément illusion, et le Narrateur lui-même en est conscient: « [...] il ne faut jamais se fier entièrement à la beauté d’une barbe » (V, 593). Ou encore, autre manière d’exprimer le même soupçon: « Je ne suis pas de ceux qui croient au père Noël » (V, 604). Penser que la barbe fait illusion, c’est encore une illusion. En compagnie de l’Artiste, le Narrateur s’est éloigné de cet usage raisonné d’une barbe définie par sa fonction, par son efficacité pragmatique, pour découvrir d’autres désirs, en toute déraison. D’où l’envie subite qui le prend, en plein orage: « Je pense, je ne sais pas pourquoi, qu’il faudra me tailler un peu la barbe. Ça n’a évidemment aucun rapport, mais c’est comme ça » (V, 617). D’où, surtout, quelques pages plus loin, son « envie folle » de couper complètement sa barbe (V, 621). Une « envie folle » — la même formule désignait, au cœur de l’hiver, l’éveil des passions: « J’ai une envie folle de me mettre en jeu » (V, 538). Couper sa barbe, c’est pour une part couper le lien qui l’unissait à l’Artiste: l’histoire de cette barbe est celle de leur relation. Mais c’est aussi prolonger et s’approprier sa folie, en tirant les conséquences de cette « amitié » singulière: l’Artiste a libéré le Narrateur des illusions de la barbe comme jeu, de la douceur trompeuse, du pouvoir des apparences. Il a changé la donne, remis en cause la rhétorique de la barbe et du velours. Le Narrateur n’est plus ni roi de carte, ni Dieu le Père, ni Victor Hugo: il retrouve un visage qui est en accord avec son « identité » attestée; il découvre un menton *dur* qui correspond bien à la *dureté* de l’acte meurtrier sur lequel se clôt le roman.

36 *Ibid.*, p. 22.

37 *La Belle Hélène*, musique de Jacques Offenbach, livret de Meilhac et Halévy, Acte I.

En finir avec une barbe à la Hugo ou à la Tolstoï, c'est enfin, on s'en doute, rompre du même coup avec certains modèles d'illusion romanesque. Comme le tissu du vêtement dans bien des cas, le tissu de la barbe, cette « forêt de signes » qui tend à convertir la figure en fiction, est aussi une image du texte. De fait, l'on peut croire naïvement à certaines fictions comme on croit au père Noël, et il est des romanciers moralistes, voire prédicateurs, barbus de préférence, qui savent piéger le lecteur parce qu'on leur donnerait le bon Dieu sans confession... Giono n'a guère porté la barbe, mais il lui est arrivé de suivre le chemin des écrivains prophètes ou de cultiver sans distance l'illusion narrative. L'« air d'innocence », c'est d'ailleurs une apparence que le narrateur de *Noé*, le personnage du romancier donc, sait se donner lorsqu'il veut se rendre irrésistible (III, 730)... Mais dévoiler cette « innocence » comme un jeu des apparences, c'est montrer le dessous des cartes, mettre en question les règles du jeu. Par le tissu de sa barbe « dorée sur tranche » comme un beau livre, à laquelle on est tellement tenté de faire confiance, le Narrateur des *Grands Chemins* représente la tentation d'une écriture qui *joue sur le velours* par ses bons sentiments et sa morale apparente, mais que ce roman-ci met à nu. Cette barbe paternelle du Narrateur, c'était une manière bien romanesque et naïve de jouer avec la naïveté d'autrui pour le leurrer. Mais les métamorphoses du visage en surface et les révélations d'une profondeur inquiétante bousculent et neutralisent cette double naïveté. Ainsi, le traitement de la barbe dans *Les Grands Chemins* n'a rien d'innocent : il illustre à merveille l'anthropologie critique et l'inventivité narrative – bref, les habits neufs – des *Chroniques romanesques*. Derrière le visage qui se donne à lire, avec ou sans barbe, il n'y a donc pas une identité sûre et certaine ; mais il y a toujours le texte, cette « forêt de signes » supérieure.

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

