

Denis Labouret

# Giono au-delà du roman



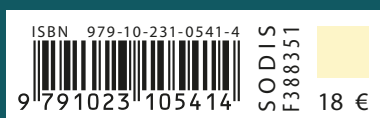
Jean Giono est encore trop souvent considéré comme un romancier traditionnel, comme si son talent de conteur pouvait se plier aux limites d'un genre hérité. C'est méconnaître qu'il est d'abord un inventeur. Avec une curiosité insatiable, il a exploré tous les genres (le poème, l'essai, le pamphlet, la 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<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle (Vallès, Péguy, Bernanos, Gracq, Gary...). Auteur d'ouvrages pédagogiques, il a en outre publié une *Littérature française du XX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle*

Fabrice Wilhelm

*L'Idylle en France au XIX<sup>e</sup> 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](mailto: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.



DEUXIÈME PARTIE

## **Anachronies**



## « BÉNIS LES TEMPS QUI ONT CONTENU MOZART ! »

Mozart est allé au bout de toutes les routes.

Stendhal, *Vie de Rossini*<sup>1</sup>

J'entre à l'époque de Mozart.

Giono, *Triomphe de la vie* (VII, 682)

♩ (Ouverture des *Noces de Figaro*, début<sup>2</sup>)

« Maintenant, allons-y » (III, 611). Ici « [c]ommencent *Les Noces* » (III, 862). *Les Noces de Figaro* bien sûr – et non celles qui s'annoncent à la fin de *Noé*. Ici commence Mozart, donc. Ou, du moins, le Mozart de Giono. Ou encore le Mozart auquel s'ajoute Giono, quand il intègre Mozart à sa « vision du monde » (III, 705) – pour reprendre des termes qui lui sont familiers...

Giono situe Mozart au sommet. Il avait écrit à Roger Nimier, en 1957, que Mozart était pour lui, comme Stendhal, un artiste si grand qu'il ne pourrait « jamais rien écrire [sur lui]<sup>3</sup> ». Comment peut-on prétendre parler de Mozart selon Giono, si Giono lui-même s'est interdit de le faire ? Pour deux raisons au moins. D'abord, cette admiration pour Mozart est trop importante pour qu'on ne cherche pas à repérer avec un peu plus de précision les *traces* de cette admiration dans l'œuvre de Giono, même si elles ne sont que sous-jacentes, ainsi que les *effets* de cette connaissance intime de Mozart sur l'œuvre de Giono. Ensuite, ces traces sont en réalité plus que sous-jacentes. Giono, quoi qu'il ait pu dire, a écrit sur Mozart, a parlé de Mozart ; il a même cherché à composer, en un sens, à *la manière* de Mozart – et il l'a reconnu. L'admirateur n'est pas resté aussi muet qu'il l'a déclaré. Les écrits de Giono, les entretiens et témoignages autant que les essais ou œuvres de fiction, parlent souvent de Mozart, de fait. C'est sur ces textes très variés que je m'appuierai donc pour préciser, dans un

1 Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, coll. « Les Introuvables », 1977, t. I, p. 49.

2 J'indique sous cette forme, entre parenthèses, les différentes « illustrations musicales » empruntées à l'œuvre de Mozart qui pourraient accompagner la lecture de ce chapitre. Ce sont celles que j'avais choisi de faire entendre pour la conférence musicale qui est à l'origine de ce texte (« Giono et Mozart », communication aux *Rencontres Giono* de Manosque, 2012).

3 Cité par Pierre Citron, *Giono (1895-1970)*, *op. cit.*, p. 553.

premier temps, ce que Giono aimait chez Mozart : ses préférences, ses goûts, les œuvres qu'il aimait *entendre* – en essayant de situer, à grands traits, l'évolution de ces goûts dans le temps. Je pourrai alors essayer de mettre au jour, dans un deuxième temps, ce que les œuvres de Giono véhiculent comme image de Mozart, ce qu'elles nous *disent* de l'œuvre de Mozart, par le filtre de la fiction ou de la transposition littéraire. Et je m'attacherai enfin à comprendre ce que Giono a pu chercher à *imiter* chez Mozart, considéré comme modèle. Quelle parenté esthétique pouvons-nous repérer ? Mozart ne sera plus alors considéré simplement comme *objet* d'intérêt ou matière à commentaire, mais comme *sujet* créateur, comme initiateur. Dans cette relation d'artiste à artiste par-delà toute distance historique, Giono a trouvé un excellent moyen de construire son œuvre propre, hors de son temps et contre son temps. Les trois mouvements de mon analyse ne suivront pas tout à fait le même *tempo* – pour se conformer à une progression plus proche de celle d'un concerto que d'une démarche dialectique : de l'*allegro* au *rondo* en passant par l'*andante*...

#### ÉCOUTER DU MOZART (ALLEGRO)

D'après *Le Poids du ciel*, le père de Giono, déjà, avait fait le pèlerinage à Salzbourg. Il voulait connaître cette ville « à cause de Mozart » (VII, 437). Le cordonnier raccommodait les souliers en chemin, exerçant son travail « qui le rapprochait chaque jour de Mozart, qui le rendait libre et satisfaisait ses désirs » (*ibid.*). Belle histoire qui tient du mythe familial en situant Mozart à la *source*, associé à la figure du père, aux origines du Moi. Giono, quant à lui, attendra 1958 pour aller à Salzbourg rendre hommage à Mozart, à l'occasion d'un voyage familial en Italie et en Autriche<sup>4</sup>.

#### La découverte de Mozart

À en croire *Jean le Bleu*, autre mythe, le petit Jean a très tôt découvert Mozart ; il été séduit par sa musique, grâce à l'intercession du duo de flûte et violon de Décidément et Madame-la-Reine :

Madame-la-Reine prit la flûte et je m'aperçus que ses doigts ne faisaient plus de bruit. Il pencha sa tête au long de la tige de bois, ses mains posées sur la flûte comme des oiseaux. Il me regarda.

Les yeux s'éteignirent.

« Ça va être *Monsieur Mozart* », dit-il.

Et ils commencèrent (II, 43).

4 Voir Pierre Citron, *ibid.*, p. 517.

♩ (Quatuor pour flûte en ré majeur, K. 285, 2<sup>e</sup> mouvement)

Après *Monsieur Mozart*, il y en aura d'autres : *Monsieur Rameau*, *Monsieur Scarlatti* et le petit Jean-Christien, *Monsieur Haydn*... Mais *Monsieur Mozart* est le premier. Et il touche tout particulièrement l'enfant parce qu'il est par excellence le musicien enfant : « *Monsieur Mozart*, dit Madame-la-Reine, c'était un petit garçon », – alors que *Monsieur Haydn* « était un vieux monsieur » (II, 44). Le petit Jean retient et siffle un *menuet* de Mozart, entre une « Polonaise » de Bach et des « ondulations de Scarlatti »... Le menuet, c'est cette forme au rythme ternaire, issue de la danse qui porte ce nom, par laquelle le petit Mozart a commencé à composer dès l'enfance. Air facile à mémoriser et à reproduire, donc, pour un enfant sensible qui a de l'oreille...

♩ (Menuet en fa majeur, K. 2)

Cependant, est-ce vraiment là ce que Giono a pu entendre et reproduire dès l'enfance, comme il le raconte dans *Jean le Bleu*? Non. Il ne faut pas croire *Jean le Bleu*. Giono rétablit la vérité au cours de ses *Entretiens* radiophoniques avec Jean et Taos Amrouche, dans les années cinquante. Décidément et Madame-la-Reine sont des personnages qui ont été inventés par la suite<sup>5</sup> :

Pour moi, vivant à Manosque, loin des endroits où il pouvait y avoir des orchestres, j'ai connu Mozart très tard par exemple. J'ai connu la musique très tard. Actuellement, avec la T.S.F., avec des disques, il y a des enfants de douze ans qui connaissent très bien des symphonies de Mozart ou de symphonies de Beethoven, de Haydn, de Bach, même de Haendel. Mais moi, je n'ai pas connu la musique à ce moment-là, je l'ai connue fort tard. J'avais au moins trente ans quand j'ai entendu pour la première fois du Mozart<sup>6</sup>.

Après coup, Giono projette donc dans le récit de son enfance une sensibilité et des références musicales qui ont été acquises entre-temps. Références assez libres et inventives d'ailleurs – à moins que, pour les « symphonies de Bach », il ne pense à Carl Philipp Emanuel ou à Jean-Christien qui, eux, ont bien composé des symphonies, et non à Jean-Sébastien... Ce qui est sûr, c'est que l'intérêt pour *Monsieur Mozart* est révélateur du Giono des années trente, non du petit Jean. Giono dira qu'il était trop sensuel pour se soumettre à l'apprentissage de la technique musicale et de la pratique d'un instrument. C'est aussi qu'il est venu

5 Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, éd. Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1990, p. 82.

6 *Ibid.*, p. 84.

trop tard à la musique. Il sera donc auditeur, et non exécutant. S'il *interprète* Mozart, c'est avec les instruments qui lui sont propres, sa voix et son imagination d'écrivain.

#### Les préférences des années trente

Certes, passé la trentaine, Giono rattrape le temps perdu. Il écoute avec passion des disques de Mozart, et l'on peut se faire une idée du *Monsieur* Mozart qu'il prend plaisir à entendre et à réentendre, d'abord, des alentours de 1930 au temps de l'Occupation.

En 1930, Mozart n'est pas encore *la* référence majeure qu'il deviendra pour Giono après la Seconde Guerre mondiale. Giono n'est pas encore allergique à Ravel. Il écoute encore volontiers les compositeurs russes (Moussorgski, Borodine, Rimski-Korsakov). Mozart n'est pas encore l'objet de cette passion qui correspondra plus tard à un repli sur le quatuor des « classiques » (Bach, Haendel, Mozart, Beethoven). Mais Giono mentionne déjà des attirances mozartiennes singulières. Ainsi, dans une lettre à Lucien Jacques : « Écouté quatuor en ut majeur de Mozart (écouté 20 ou 30 fois)<sup>7</sup> ». On est tenté de penser ici, avec Pierre Citron, au quatuor « Dissonance » (K. 465, 1785), le dernier des six quatuors dédiés à Haydn, œuvre qui est bien loin de la lumière et de la sérénité souvent attachées à la musique de Mozart.

♩ (Quatuor en ut majeur *Dissonance*, K. 465, 1<sup>er</sup> mouvement)

On est ici aux antipodes des menuets limpides et faciles de l'enfance. Ce quatuor est une sorte d'œuvre expérimentale<sup>8</sup> dans laquelle Mozart cherche un langage musical qui dise l'obscurité et l'angoisse d'où il faut s'arracher pour parvenir, comme le Tamino de *La Flûte enchantée*, à la lumière de la connaissance. Il n'est pas nécessaire de partager les convictions de Mozart, qui vient alors d'adhérer à la franc-maçonnerie, pour être sensible à cette interprétation. Ce qui est intéressant, c'est ce langage dissonant, qui ne paraît pas naturellement très « mozartien » à nos oreilles profanes : « Au départ, sur un rythme incantatoire qui bat obstinément à la basse, s'étirent des linéaments dont l'harmonie tend à l'atonalité : indubitablement, c'est l'évocation de la nuit d'où part celui qui entreprend la Quête<sup>9</sup>. » On comprend l'intérêt de Giono pour cette œuvre à

7 Jean Giono, Lettre du 24 février 1930, dans *Cahiers Giono*, n° 3, *Correspondance Jean Giono – Lucien Jacques 1930-1961*, Paris, Gallimard, 1983, p. 23. Voir la note de Pierre Citron à ce sujet (*ibid.*).

8 Ou « pièce de laboratoire », selon Jean-Victor Hocquard, *Mozart* [1959], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Solfèges », 1994, p. 99.

9 *Ibid.*, p. 101.



une époque de vaste curiosité et de découvertes sans limites – avant que ses goûts ne se concentrent ou ne se recentrent, en apparence au moins, sur un Mozart plus conforme à certaines représentations populaires.

Les préférences du Giono des années trente vont en effet progressivement se fixer sur le Mozart des symphonies. Il a notamment une prédilection pour la 41<sup>e</sup> symphonie, dite « Jupiter », composée à Vienne en 1788, apothéose de la production symphonique de Mozart, la dernière qu'il ait composée, saisissante par son élan et par sa puissance. Giono indique qu'il l'a écoutée dans son *Journal* à la date du 11 juin 1935 : « Joué avec Sylvie. Entendu *Symphonie Jupiter* et *Passacaille* de Bach » (VIII, 22). Il en reparle deux jours plus tard dans ce même *Journal* (VIII, 24). Il cite cette symphonie comme « construction harmonique » exemplaire dans *Le Poids du ciel* (VII, 455). Il la mentionne parmi les œuvres les plus révélatrices du génie de Mozart dans *Triomphe de la vie* (VII, 681). Ce qu'il apprécie alors chez Mozart, c'est l'ampleur sonore, le dynamisme entraînant. Le surnom de « Jupiter » donné à cette symphonie n'est pas de Mozart, mais d'un impresario de son temps, Johann Peter Salomon. Cette dénomination n'est toutefois pas pour rien, semble-t-il, dans la séduction qu'exerce cette œuvre sur Giono : il ne peut que préférer les beaux titres chargés de résonances aux numéros, à la nomenclature du catalogue Kœchel et aux indications de tonalités... Giono écrit d'ailleurs dans son *Journal*, le 13 juin 1935 : « Fin de l'andante de la *Symphonie Jupiter*, beuglements de foudre, mais foudre Mozart » (VIII, 24). Peu après la publication de *Que ma joie demeure*, au finale traversé d'éclairs, il n'est pas étonnant de voir Giono apprécier le Jupiter tonnant et foudroyant de la 41<sup>e</sup> symphonie de Mozart ! Le problème, c'est que l'auditeur peine à retrouver ces « beuglements de foudre » à la fin de l'andante. Si le finale est éclatant, éblouissant sinon foudroyant – Giono loue la « [r]ichesse de l'instrumentation » que l'on y perçoit (VIII, 23) –, l'andante est plutôt serein, aérien, apaisé. C'est en son milieu, et non sur sa fin, que cet andante prend une tonalité plus sombre et angoissante, orageuse si l'on veut, avec un « épisode dramatique » en *ré mineur*<sup>10</sup>. Peut-être serait-ce là la « foudre Mozart », ou plutôt la foudre Giono prêtée à Mozart...

♩ (Symphonie *Jupiter*, n° 41, K. 551, 2<sup>e</sup> mouvement, milieu)

À comparer avec la fin, sans foudre ni tapage...

♩ (Symphonie *Jupiter*, n° 41, K. 551, 2<sup>e</sup> mouvement, fin)

<sup>10</sup> Jean Massin et Brigitte Massin, *Wolfgang Amadeus Mozart* [1970], Paris, Fayard, 1990, p. 1084.

On tend l'oreille : pas de coups de tonnerre ici... Les appréciations de Giono sont donc approximatives. On en trouvera d'autres exemples.

C'est à cette époque, en 1935, que Giono prononce une conférence sur Mozart à l'école des filles de Brignoles, dans le Var. On ne sait ce qu'il y a dit ; mais on sait qu'il a soigneusement préparé cette intervention<sup>11</sup>, et que son propos a été bien accueilli. Le violoniste Charles Bistési, cet ami musicien à la mémoire duquel il dédiera *Le Hussard sur le toit*, a joué du Mozart pour accompagner Giono à cette occasion. Maxime Girieud rapporte à Giono le témoignage de Bistési en ces termes : « Bistési [...] nous a dit que tu avais parlé comme un ange, et qu'on avait les larmes aux yeux » (VIII, 23). Et les élèves de l'école écrivent à Giono pour le remercier avec effusion, lui demandant de « revenir encore et de leur raconter de belles histoires, aussi passionnantes que celles du “petit Mozart” » (VIII, 20). Donc, Giono ne reste pas silencieux sur son compositeur préféré. Mais on imagine que le propos fut d'autant plus passionnant qu'il n'eut rien d'un commentaire musicologique. Parlant de Mozart, Giono reste Giono : il raconte des histoires!

252

De 1935 à 1939, le goût de l'ampleur symphonique accompagne une période d'optimisme conquérant et d'engagement confiant : rédaction de *Batailles dans la montagne*, prises de position pacifistes, aventure du Contadour – où l'on écoutait, entre autres, du Mozart. Les dernières pages du *Journal* des années 1935-1939 résonnent de ces vibrantes certitudes :

Rentré à 7 heures du soir dans une très grande exaltation. À 9 heures, téléphone de Hirsch sur le texte *Recherche de la pureté* qui doit servir de préface aux *Carnets de moleskine* de Lucien Jacques. Il me dit que le texte est admirable [...]. J'entends l'ouverture de *Così fan tutte* et brusquement je décide le combat [...]. Décidé au combat pour la paix maintenant. Tant pis ou tant mieux. C'est le moment de tout jouer : quitte ou double (VIII, 308).

Les ouvertures sont classées avec les symphonies, dans l'œuvre de Mozart, puisque la forme de la symphonie est née de l'ouverture d'opéra. *Così fan tutte* n'intéresse pas ici Giono pour son intrigue, mais pour son dynamisme musical. Voici donc la force vive où il puise sa propre énergie...

♪ (Ouverture de *Così fan tutte*, début)

Ce n'est pas pour Giono l'exaltation de la *bella vita militar*, que chantera bientôt le chœur – bien au contraire ! Et d'ailleurs, dans *Così fan tutte*, la guerre

<sup>11</sup> Jean Giono, Lettre à Lucien Jacques du 10 avril 1935, dans *Cahiers Giono*, n° 3, éd. cit., p. 128-129 ; et *Journal (1935-1939)*, VIII, 19.

ne sert qu'à masquer les ruses de l'amour. Mais sur la musique de l'ouverture, Giono peut mettre les paroles de son propre combat.

Mozart disparaît ensuite du *Journal de l'Occupation* : absence révélatrice en cette période de désillusion et de doute personnel. Il reste présent dans l'œuvre, et notamment dans *Triomphe de la vie* : j'y reviendrai. Mais il ne semble plus rythmer au quotidien la vie de Giono comme c'était le cas jusqu'en 1939.

### Des symphonies aux opéras

Après la guerre, on constate une évolution sensible : le Mozart qu'écoute prioritairement Giono est moins l'artiste des symphonies que celui des opéras, et de leurs voix, et de leurs paroles, et de leurs histoires désormais. « Sa passion de toujours pour Mozart [trouve] un nouveau souffle », écrit Pierre Citron : « son domaine mozartien était avant tout instrumental avant la guerre, il se concentre ensuite sur les opéras<sup>12</sup> ». L'accent se déplace du côté de cette « douce mélancolie » que Stendhal jugeait caractéristique des opéras de Mozart qu'il aimait<sup>13</sup>. Giono dira à Jean Carrière, en 1965, sa préférence pour *Così fan tutte* et *Don Juan* : « [...] *Così fan tutte* [...] est la chose que je préfère. Je préfère ça à *La Flûte* qui m'a presque toujours ennuyé, je l'avoue<sup>14</sup>. » S'il partait sur une île déserte, il prendrait du Haendel, et *Don Juan*<sup>15</sup>. Il apprécie *Don Juan* pour l'inquiétude « psychologique » qui s'y exprime musicalement<sup>16</sup>. Comme Stendhal, il préfère donc au « Singspiel », *La Flûte enchantée*, l'« opéra-bouffe » à l'italienne (l'*opera-buffa*, qui se distingue de l'*opera-seria*<sup>17</sup>), mais à la manière bouffe de Mozart, qui n'exclut nullement la douleur : « Souvent dans Leporello, il y a certains accords dans des duos avec Don Juan qui sont extraordinaires de douleur presque physique<sup>18</sup>. »

« Souvent », c'est beaucoup dire : les duos de Don Juan et Leporello ne sont pas si nombreux. Mais il y a par exemple celui-ci, bien connu : l'invitation à dîner lancée à la Statue du Commandeur par Leporello de la part de Don Juan, scène où le personnage du *basso buffo*, tremblant de peur, a des accents bien graves... La situation pourrait être simplement comique, et c'est aux yeux de Stendhal l'un des rares moments de son œuvre lyrique où Mozart, pour une fois, soit « gai<sup>19</sup> ». Mais il y a autre chose à l'évidence. Les voix de Leporello

12 Pierre Citron, *Giono (1895-1970)*, op. cit., p. 483.

13 Stendhal, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, Paris, Édition du Divan, 1928, p. 79.

14 Jean Carrière, *Jean Giono. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1996, p. 110.

15 *Ibid.*, p. 111.

16 *Ibid.*, p. 110.

17 La nomenclature établie par Jean et Brigitte Massin, se conformant au catalogue personnel de Mozart, rattache à l'*opera-buffa* *Les Noces*, *Don Giovanni* et *Così fan tutte* (*Wolfgang Amadeus Mozart*, op. cit., p. 1048 et 1208).

18 Jean Giono, dans Jean Carrière, *Jean Giono. Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 110.

19 Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., t. I, p. 53.

(basse) et de Don Juan (baryton), d'abord alternées, qui se rejoignent pour finir, créent une tension à *la fois* drôle et douloureuse, où se nouent l'angoisse devant la Mort et le défi lancé au Destin, ou encore, chez le seul Don Juan, la volonté de puissance et la tentation de la perte (pour traduire les choses en un langage plus gionien que mozartien)...

♩ (*Don Giovanni*, acte II, duo *Ô statua gentilissima*, Don Juan et Leporello, début)

254 On comprend ainsi ce que disait Giono à Jean Carrière, pour expliquer l'écart entre cet esprit de Mozart et les habitudes de l'opéra-bouffe à l'italienne, habitudes qui ont été bousculées par ce genre de *dramma giocoso* aux couleurs bien dramatiques : « [...] tu vas porter cette espèce de drame sombre qui se trouve dans le moindre des airs de *Don Juan*, tu vas porter ça à cette Italie riieuse et pleine de fantaisie [...] »<sup>20</sup>. » Giono, comme Stendhal avant lui, reconnaît ses propres goûts esthétiques dans cette palette contrastée de l'opéra mozartien : on en retrouvera des traces dans les *Chroniques romanesques*.

Mais alors, il ne s'agit plus seulement de voir ce qui, de Mozart, a touché la fibre sensible de Giono en tant qu'auditeur, et la place que la musique de Mozart a occupée dans sa vie. Il faut nous tourner à présent vers la manière dont l'œuvre de Giono commente, cite, intègre Mozart – dont la musique est présente jusque dans les fictions.

#### ÉCRIRE SUR MOZART (ANDANTE)

Cette intégration de Mozart dans l'œuvre de Giono connaît des modalités différentes selon le statut et la finalité des textes, autrement dit selon le *genre* pratiqué par l'auteur. Il y a d'abord les *essais*, qui ont une visée argumentative et où Mozart fait fonction d'exemple. Il y a ensuite le *commentaire* explicite, dans lequel Mozart est le *thème* central. Et il y a enfin les *fictions* dramatiques et romanesques, où la référence à Mozart alimente des *motifs* ponctuels, dispersés en apparence, mais qui convergent pour révéler, en profondeur, une certaine conception du romanesque et du roman.

#### Mozart dans les essais

D'abord, les essais. *Jean le Bleu* mis à part, peu d'œuvres narratives d'avant-guerre évoquent Mozart – qui n'est pas dans la culture de Panturle ou d'Antonio. Mozart est alors absent des romans : la culture de l'auteur ne connaît pas de prolongements explicites dans le monde fictif de ses personnages.

<sup>20</sup> Jean Giono, dans Jean Carrière, *Jean Giono. Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 110.

Mozart est présent en revanche dans *Le Poids du ciel* (1938) et *Triomphe de la vie* (1942), parce que ce sont des essais, où l'auteur parle logiquement en son nom pour développer sa réflexion personnelle. Dans *Le Poids du ciel*, les grands musiciens, Bach puis Mozart, sont convoqués pour montrer l'accord de l'art avec l'harmonie cosmique, par opposition au monde de la technique. C'est la matière universelle qui rend possibles la logique-Bach ou la logique-Mozart. Et c'est en combinant à sa façon un certain « tempo » universel et des « notes élémentaires » que l'individu Mozart « fera s'élaner des constructions harmoniques appelées *Symphonie Jupiter* ou *Concerto en ré [...]* » (VII, 455). Giono peut penser ici au concerto pour violon et orchestre en ré majeur (K. 218 – le n° 4, de 1775) ; mais peu importe dans ce contexte. L'idée-force est qu'il n'y a pas alors d'antinomie entre Nature et Culture. L'Art bien compris, quand il s'appelle Mozart, participe à l'expansion des « grandeurs libres » du monde.

L'exemple de Mozart permet, quinze pages plus loin, de confirmer cette supériorité de l'Art sur la technique. On pourrait croire que la « grande découverte » qui change nos vies vient des machines, mais c'est une erreur :

Quand je tourne le bouton de ma T.S.F. et que j'entends la symphonie concertante qu'on joue à Salzbourg, je ne crois pas avoir simplement démesuré au-delà de mes oreilles l'onde de bruits qui courent dans les corridors de mes forêts ancestrales. Je ne crois pas que ce soit Mozart qui ait fait la grande découverte, je crois que la grande découverte, c'est l'appareil (VII, 471).

Or « je » me trompe... La vraie découverte, c'est celle de Mozart, parce qu'elle me touche en touchant ce qui, en moi, rejoint toutes les forces cachées de l'univers : « Je comprends soudain l'éminence de la découverte de Mozart » (VII, 472) : elle me fait prendre conscience de ma porosité, elle m'ouvre sur le monde, « elle colore dans mes cellules le passage de la joie, elle dessine les chemins de ma jouissance. [...] Quand la technique arme ma solitude, la découverte de Mozart me dit la vérité sur ma solitude. Comme une couleur qu'on a jetée dans un gouffre de la montagne reparaît loin dans les plaines et les vallées colorant l'eau des ruisseaux, des rivières et des fleuves, elle découvre mon intime mélange avec l'univers » (*ibid.*). La musique de Mozart aiguise les facultés sensorielles, elle *accorde* l'individu au monde<sup>21</sup>. On comprend mieux pourquoi il fallait des phonos au Contadour... Cette « symphonie concertante » entendue à la T.S.F., vraisemblablement celle pour violon et alto avec orchestre qui est aussi mentionnée dans *Triomphe de la vie* (K. 364),

21 La *Messe du Couronnement* de Mozart (K. 317), pour Giono, « a été écrite pour les collines, les forêts, les vastes horizons et les âmes sensibles » (Jean Giono, *Sur la musique*, textes réunis par Aline et Sylvie Giono, Marseille, Gui Benucci, 1990, n. p.).

il faut l'entendre en ouvrant grandes nos oreilles, et en ouvrant toute notre personne vivante à cette puissance sensible qui a le pouvoir de nous réconcilier avec l'univers!

Un même lyrisme est à l'œuvre dans *Triomphe de la vie*, quelques années plus tard. Giono célèbre alors l'accord entre Mozart et son temps, pour dire la grandeur d'une époque révolue qui engendrait naturellement l'art et la poésie, avant la scission des « temps modernes » :

Bénis les temps qui ont contenu Mozart! Même pour les hommes qui ne le connaissaient pas; ils devaient avoir autre chose à respirer que ce que nous respirons puisque l'air de cette époque était capable de contenir Mozart. [...] Je ne veux pas dire que tous les hommes connaissaient Mozart (je ne suis pas si bête) ni qu'ils avaient tous plus ou moins dans la tête un air ou même une note de Mozart et que c'était là leur joie. [...]. Je veux précisément parler du contraire, c'est-à-dire qu'on ne peut pas écrire l'ouverture de *La Flûte enchantée*, le *perpetuo nobile e grazioso* de *Don Juan*, la *Symphonie Jupiter*, *Les Petits Riens*, la chevauchée céleste des battements de cœur, l'éloignement forestier des cors, l'aristocratie cocasse des bassons, dans des conditions de vie où ne se trouvent pas les raisons de les écrire; dans des conditions de vie où ne se trouve pas, dans tous les esprits, la possibilité d'être en communion passionnée avec cette écriture (VII, 681-682).

256

Mozart n'est donc pas un génie à part: son art est tributaire de son époque, des « étendues » géographiques de son temps: « [...] je suis obligé de dire, malgré tout, que les seize notes de l'appel des cors de la *Symphonie concertante*, le radieux soulèvement des violons, le piétinement sourd des contrebasses en marche et la ruche de séraphins étaient dans ces grandes étendues en même temps que Mozart. Il exprimait son monde à l'aide du monde qui existait » (VII, 682).

On voit que Mozart tend à incarner pour Giono le refuge de l'Art contre le monde moderne. Le contexte de l'Occupation et le désenchantement personnel renforcent le rôle ainsi dévolu à Mozart. Proclamer son amour de Mozart, dès lors, ce sera une manière de souligner sa posture volontairement *anachronique*, contre les avant-gardes littéraires et artistiques, à l'écart de tout engagement politique, en réaction à la civilisation de la technique. Giono, en revendiquant l'héritage de Mozart, force ainsi les traits de son *classicisme* pour mieux s'élever au-dessus de ses contemporains, qui ont perdu le sens de la grandeur et de la beauté.

Il y a toutefois autre chose dans ces pages: plus que dans *Le Poids du ciel*, où le propos restait d'une grande généralité, à l'échelle d'une méditation cosmique, Giono cite ici des œuvres précises, des thèmes, des instruments. S'il

aime les symphonies ou les ouvertures d'opéra, il n'en est pas moins sensible, à l'écoute de ces œuvres mêmes, à la ligne mélodique et au timbre propres à chaque instrument : bassons, cors, contrebasses, violons... Qu'est-ce que « l'appel des cors » de la *Symphonie concertante*? Il se situe peu après le début du 3<sup>e</sup> mouvement, le *presto*.

♩ (Symphonie concertante pour violon et alto, K. 364, 3<sup>e</sup> mouvement, *presto*, début)

Seize notes, très exactement : il arrive à Giono d'être d'une précision exemplaire... Les autres œuvres évoquées dans ces pages de *Triomphe de la vie* sont connues : *Les Petits Riens*, c'est une musique de ballet-pantomime de 1778, œuvre mineure qui ne porte guère la marque personnelle de Mozart. Mais le titre est amusant, et n'a pas dû laisser Giono indifférent. Certaines formules sont plus énigmatiques : la « ruche de séraphins » renvoie-t-elle au chant des séraphins dans le *Te Deum* de Mozart (K. 141), chant qui laisse entendre traditionnellement la voix des anges? Mais pourquoi une « ruche » – qui rappelle plutôt le symbolisme maçonnique? Il n'y a pas de note dans l'édition de la Pléiade. S'il ne s'agit que de dire l'animation bourdonnante de chœurs à la voix angélique, on conviendra que l'expression retenue est tout de même curieuse... Giono cherche toujours à nous surprendre avec son Mozart, en juxtaposant le connu et l'insolite.

Autre étrangeté que l'édition n'explique pas : le *perpetuo nobile e grazioso* de *Don Juan*. Il ne s'agit ni d'un air, de paroles chantées par un personnage, ni d'une indication sur la manière d'interpréter, ton ou tempo – deux façons possibles de comprendre l'italien, et l'italique. Mais on peut le comprendre au sens premier, en se contentant de traduire : ce qui est *toujours noble et gracieux* dans *Don Juan*, la manière *toujours noble et gracieuse* de *Don Juan*. Et il n'est pas interdit de percevoir en outre un jeu de mots dans le *perpetuo nobile*, proche en effet de *perpetuum mobile*, ou mouvement perpétuel. *Perpetuum mobile*, c'est le surnom que l'on donnait notamment au finale de la sonate n° 1 de Weber, ou à l'opus 119 pour piano de Mendelssohn. L'air *Finch'han dal vino* de *Don Juan*, d'une vitesse tourbillonnante, ne serait-il pas le *perpetuum mobile* de Mozart dans cet opéra? « Mouvement perpétuel »? Oui, peut-être, mais peut-être pas vraiment *noble* ni *gracieux*...

♩ (*Don Giovanni*, acte I, scène 15, air *Finch'han dal vino*, Don Juan)

On voit donc que, dès *Triomphe de la vie*, Giono joue avec les références mozartiennes en se les appropriant, quitte à les déformer ou à les réinventer. Mozart est plus que le *topos* du génie artistique, mobilisé au service de telle

ou telle thèse<sup>22</sup>. Il est une source de plaisir et de bonheur personnel toujours renouvelés ; il autorise les indications les plus précises ou les allusions les plus elliptiques ; il est l'un des premiers *personnages* de l'œuvre – ce qui annonce son mode de présence dans les romans d'après-guerre.

#### Mozart commenté

258

Après les essais, deuxième genre abordé par Giono, qui traite de Mozart d'une autre manière : le commentaire. Giono a en effet écrit des textes sur *La Flûte enchantée* et à partir de *La Flûte enchantée*, en 1958, à l'occasion du Festival d'Aix-en-Provence. Dès 1950, il est devenu un spectateur assidu de ce Festival, où il vient pour Mozart. Il répond à un questionnaire, en 1950, pour dire les raisons de sa présence : « L'amour pour Mozart (et pour Mozart seul). La joie que je me faisais par avance d'entendre Mozart (et Mozart seul). La nécessité d'avoir dans cette pénible vie moderne la halte, le repos, la joie *Mozart* (et Mozart seul). Le *besoin* de Mozart<sup>23</sup>. » Pour l'édition 1958 du Festival, qui a programmé *La Flûte enchantée*, Giono écrit d'une part un texte de présentation de cet opéra pour le programme, et prépare d'autre part un texte de liaison entre les tableaux, où il présente et résume à sa façon les épisodes de l'action<sup>24</sup>. On peut en retenir la confirmation de l'intérêt majeur de Giono, dans les années cinquante, pour l'œuvre lyrique de Mozart – mais aussi l'idée que *La Flûte enchantée* est une œuvre assez singulière. Giono ne dément pas ici sa préférence pour les opéras italiens de Mozart : « Alors que les œuvres de Da Ponte sont pleines de finesse et d'une construction presque stendhaliennne, le livret de la *Flûte* me paraît de l'espèce la plus infantine. » Le thème féerique et ses différents ingrédients ne sont pas nouveaux. S'il y a une originalité, elle est dans une leçon de supériorité du « principe mâle » sur les personnages féminins – qui n'est pas le signe d'un grand progrès... Ce qui rachète toutefois *La Flûte* aux yeux de Giono, *in extremis*, c'est la menace, et même la présence de la mort, l'un des grands *personnages* de cet opéra : « Le thème douloureux du *Requiem* [...] fait bruireson acier froid dans le traitement des voix et des accompagnements ». Giono évoque en particulier « l'extraordinaire duo des Hommes armés », les gardiens des « portes de la terreur » auxquelles parvient Tamino dans son parcours...

22 Voir par exemple l'usage qu'en fait Saint-Exupéry à la fin de *Terre des hommes*, à la même époque que les essais de Giono (*Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1994, p. 285) : Saint-Exupéry reprend dans ces pages le thème de « Mozart assassiné » qu'il avait abordé quelques années plus tôt dans un de ses reportages pour *Paris-Soir* (*ibid.*, p. 372).

23 Manuscrit reproduit par exemple par Henri Godard dans *Giono. Le roman, un divertissement de roi*, *op. cit.*, p. 103).

24 Les citations suivantes sont tirées de ces textes, reproduits dans *Sur la musique*, *op. cit.*, n. p.



♩ (*La Flûte enchantée*, acte II, air *Der, welcher wandelt diese Strasse*, les deux Hommes armés)

On peut reconnaître en effet dans cet air la présence du thème initial du *Requiem*, que Mozart composait en même temps, combiné à un thème musical emprunté à un choral luthérien datant de 1524 et qui avait déjà été utilisé par Bach dans plusieurs cantates<sup>25</sup>. Giono est sensible à un aspect de *La Flûte* qui nous change des vocalises de la Reine de la nuit et des fantaisies de Papageno... Et, en cela, Giono commentateur rejoint l'une des significations profondes que Giono romancier donne à la référence mozartienne à l'arrière-plan de ses fictions...

#### Mozart dans la fiction : l'ouverture du *Voyage en calèche*

Troisième genre, donc, la fiction. Et pas seulement le roman. Car si Mozart jette sa lumière (et son ombre) sur le romanesque du *Hussard* autant que sur l'opéra-bouffe des *Chroniques romanesques*, sa musique est d'abord bien présente au théâtre, avec *Le Voyage en calèche*, qui est déjà une célébration et du romanesque et de l'opéra. Donna Fulvia est cantatrice à la Scala de Milan ; et si elle chante le *Matrimonio Segreto* de Cimarosa (autre grand amour de Giono, et de Stendhal), son impresario s'appelle Amadéus... Le Colonel français lui fait la cour en faisant jouer à ses trompettes « la *sérénade en ré majeur* de Mozart<sup>26</sup> » : on entend ces trompettes, à la scène I de l'acte I, avant que le Colonel n'entre sur scène. Entrée *en fanfare*, au sens propre :

Donna Fulvia : — Colonel ! J'étais folle d'impatience !

Le Colonel : — Un instant. Écoutez ! (Les fanfares terminent un *allegro*.)

Le Colonel : — Mes trompettes sonnent la musique d'un de ces sacrés Autrichiens. Et vous avez ainsi, en même temps que mes hommages, les salutations du chef d'orchestre de la Scala. C'est lui qui a appris cet air à mes gaillards pour que vous ayez ainsi aujourd'hui, en même temps, à vos pieds, l'armée française et votre théâtre bien-aimé ; qui vous regrettent ; les deux vous regrettent. Voulez-vous permettre à mes souffleurs de cornemuse d'aller boire un coup à la cuisine.

Donna Fulvia : — Je vais donner l'ordre.

Le Colonel : — J'ai déjà donné l'ordre. Les joueurs de clairon n'attendent pas le vin<sup>27</sup>.

25 Voir Jean Massin et Brigitte Massin, *Wolfgang Amadeus Mozart, op. cit.*, p. 1144.

26 Jean Giono, *Le Voyage en calèche* [1946], Monaco, Éditions du Rocher, 1991, p. 22.

27 *Ibid.*, p. 24.

Le « sacré Autrichien », représentant du peuple ennemi, c'est donc Mozart bien sûr, interprété par les trompettes de l'armée française... Mais quel Mozart ? Qu'est-ce que cette « sérénade en ré majeur » ? Mozart en a composé une bonne demi-douzaine : le ré majeur était la tonalité habituelle des sérénades ; et les trompettes n'y entonnent pas de tels airs de fanfare. Comme c'est le cas bien souvent, Giono ne pense pas en réalité à une référence précise, et je ne crois pas qu'il ait en tête un air particulier quand il donne cette indication : l'effet importe plus que l'exactitude musicologique ou la mémoire mélodique. Il faut des *trompettes*, qui résonnent dans l'espace et ont une connotation militaire ; il faut une *sérénade*, musique jouée en plein air et de tradition galante, pour la connotation amoureuse ; il faut une tonalité *majeure*, pour porter la joie et l'allégresse ; et il faut Mozart, un de ces « sacrés Autrichiens »... Voilà ce que signifie la « sérénade en ré majeur » de Jean Giono, qui n'a d'une certaine façon d'autre existence que littéraire.

260

Si toutefois on voulait s'amuser à retrouver la mémoire d'un véritable air de trompette correspondant à une telle intention, peut-être faudrait-il chercher ailleurs que dans les sérénades proprement dites de Wolfgang Amadeus. Soit du côté du père, Léopold Mozart, qui a bien composé, lui, une sérénade en ré majeur claironnante : la *Sérénade en ré majeur pour trompette et trombone* de 1750. Et, après tout, Giono ne précise pas le prénom... Mais le jeu de la trompette y est peut-être un peu trop subtil et chantant pour des militaires... Soit du côté des *Marches* de Mozart fils, souvent associées aux sérénades, et qui conviennent bien mieux à une musique militaire. Donna Fulvia pourrait alors entendre la fin de la *Marche en ré majeur* K. 335 n° 1, de 1779. Il suffit d'imaginer une version pour trompettes seules...

♪ (Marche en ré majeur, K. 335 (320a), fin)

Giono détourne donc Mozart à son usage, mais en toute fidélité à *l'esprit* de Mozart... On le voit aussi dans les romans, au temps des *Chroniques* et du *Hussard*, à la manière dont il tire des effets de surprise, plaisants et romanesques, de la reconnaissance ou de la méconnaissance de Mozart.

#### Le jeu romanesque avec les références musicales

La découverte de la pièce qui est jouée ou entendue dans la fiction est mise en scène de manière à dévoiler un caractère, à déjouer l'attente du personnage – ou celle du lecteur. Mais jouer *avec* Mozart, c'est encore jouer *à la manière de* Mozart, dont la musique et les opéras procèdent souvent ainsi. Quatre exemples...

Les deux premiers viennent d'*Angelo*, roman éminemment mozartien. Dans le petit théâtre qui donne « une fois par semaine du Rossini et du Mozart » (IV, 77), Anna Clèves, cette autre cantatrice imaginée par Giono, s'intéresse à Angelo : « Elle chanta *In te la fede e la bontà del core* sans quitter des yeux la place de parterre où Angelo était venu s'asseoir. Le théâtre était très petit. Tout le monde le remarqua » (IV, 78-79). Mais que chante Anna Clèves ? Voilà encore de l'italien en italique... D'où vient donc cet air ? De Rossini ou de Mozart ? Ni de l'un, ni de l'autre. Henri Godard a cherché désespérément : « Il n'a pas été possible, malgré nos recherches et la consultation de plusieurs spécialistes, d'identifier cet air » (IV, 1232). Introuvable chez Mozart comme chez Rossini, donc. Et pour cause : c'est un vers de l'*Orlando furioso* de l'Arioste, qui n'a pas même été mis en musique dans les opéras tirés de cette œuvre par Vivaldi et Haendel (mais non par Rossini ni par Mozart). Giono s'amuse donc à nous duper – ce n'est pas la première fois ! Dans un roman où Pauline de Théus joue au piano, aux alentours de 1840, *Les Regrets* de Brahms (IV, 132-133), le futur compositeur qui aurait été alors âgé de sept ans, la musique autorise toutes les fantaisies... Mais l'Arioste est tellement cité dans *Angelo* qu'un tel emprunt n'est pas surprenant. Anna Clèves cite l'Arioste comme elle respire, parce que Giono respire l'air de l'Arioste. Au chant XIX de l'*Orlando furioso* (strophe CIV), c'est la guerrière Marphise (ou Marfissa) qui dit au chevalier noir, au terme d'un long combat qui les oppose sans les départager : « Votre âme, votre candeur doivent être aussi parfaites que le sont votre force et votre haute valeur<sup>28</sup>. » C'est donc ce compliment qu'Anna adresse ainsi, de façon à peine voilée, à Angelo. Il n'est d'ailleurs pas indifférent que le contexte de ce propos, chez l'Arioste, soit d'abord celui d'un combat entre deux ennemis. D'un vers de l'Arioste, Giono fait donc un air de Mozart ou de Rossini.

Quelques pages plus loin – deuxième exemple –, notre héros, entraîné dans une auberge par Anna Clèves, se demande s'il n'est pas tombé dans un piège. Entrent trois « hommes insignifiants »... Et s'ils venaient pour lui régler son compte ? « “Mes vêtements ne sont pas pratiques, se dit Angelo, je ne peux pas emporter mon poignard, et je vais être obligé de me colleter comme un charretier si cette belle dame a décidé de venger le demi-affront que je lui ai fait l'autre nuit” » (IV, 80). Les trois hommes s'en vont dans le fond de la salle où ils ouvrent des boîtes... « Anna continuait à rêver. Alors, un violon, un alto et une flûte commencèrent à jouer le déchirant *andante* d'un *Concerto en ut* de Mozart » (*ibid.*). Ce n'étaient pas des assassins mais des musiciens. Giono projette au XIX<sup>e</sup> siècle la savoureuse ambiguïté des boîtes à violon, dont le roman

28 Selon la traduction du comte de Tressan (*Roland furieux. Poème héroïque de l'Arioste* [1780], Paris, Lebègue, t. III, 1822, p. 194-195).

et le cinéma policier feront grand usage... Cet *andante* serait-il celui du concerto pour piano en ut majeur (n° 25, K. 503), qui commence par un air pour flûtes et cordes? C'est ce que pense Pierre Citron, consulté par Henri Godard pour l'édition de la Pléiade (IV, 1232). Je pencherais plutôt pour un souvenir de l'*andante* pour violon et piano en ut majeur K. 315, ou de l'*andante* du concerto pour flûte et harpe K. 299, en ut lui aussi, pièces pour flûte bien connues toutes les deux, fort émouvantes, et faciles à transposer pour un trio comme celui-là. Là encore, toutefois, l'œuvre précise importe moins que l'effet produit – ici, ce coup de théâtre provoqué par la métamorphose des agresseurs potentiels en musiciens sensibles... Ce qui est « déchirant », c'est le romanesque de la situation. Angelo est comblé par l'initiative hautement romantique d'Anna : « Par quelle grâce avez-vous pu trouver les choses essentielles à mon cœur? – C'est que je t'aime, dit-elle, et que je suis bête. Alors on invente tout comme Dieu » (IV, 81). Mozart communique le langage du cœur. Dans le passage précédent, on attendait Mozart et on trouve l'Arioste; ici, on attendait l'épée et on trouve Mozart...

Troisième exemple, dans *Le Hussard sur le toit*. Angelo et Pauline croisent la route d'un homme qui est clarinette solo à l'Opéra de Marseille (IV, 570). Son métier lui permet d'en savoir long sur nos « opéras » intérieurs, ce qui peut être utile en ces temps de choléra : « tout le monde avait en soi-même un bien plus étrange opéra » que la scène et la musique du même nom (IV, 571)... Puis leurs routes se séparent : cet homme suit son chemin. Angelo et Pauline font leur campement au bord d'un vallon, et la jeune femme s'endort. C'est alors qu'Angelo entend une « hulotte » qui se met à chanter :

Puis, elle dit une longue phrase composée. Ce n'était pas une hulotte mais une clarinette qui jouait paisiblement une musique tendre et triste.

« Il n'est pas allé très loin, se dit Angelo. Il a beaucoup parlé avec nous mais il n'a rien dit de ce qu'il voulait vraiment dire et qui était l'essentiel. Comme nous faisons tous. Il attendait d'être seul. »

Les roucoulements un peu ridicules de la clarinette s'exaltaient dans l'emphase des échos, le décor blanc de la forêt, les cérémonies de prologue que les hêtres n'en finissaient plus d'arrondir lentement, en gestes nobles sous la lune.

« Ce sont des danses allemandes de Mozart, dit la jeune femme.

— Je croyais que vous dormiez.

— Je ne dormais pas, je fermais les yeux en paix » (IV, 582).

Mozart, par cette « musique tendre et triste » qui plaisait tant à Stendhal, permet de dire l'essentiel, et d'entendre la paix, dans une heureuse parenthèse bien loin de la maladie. Mais Angelo tarde à reconnaître et l'instrument, et la musique. Pauline en sait plus que lui sur Mozart. La confusion entre le cri de la hulotte et

le roucoulement de la clarinette crée ici un effet moins comique que poétique : Mozart se fond dans la nature, élargit l'espace. Que pourrait être cette musique tendre – sans le relatif « ridicule » de la clarinette ?

♩ (Danse allemande, K. 509)

Il arrive donc que s'écoule un moment avant la *reconnaissance* de Mozart dans la fiction ; et c'est un moyen pour Giono d'entretenir chez son lecteur la curiosité nécessaire à la tension narrative. Le lecteur comprendra-t-il plus vite que le personnage ? Pour identifier une danse allemande à partir de l'impression d'un cri de hulotte, c'était difficile : il n'y a pas beaucoup d'indices, et la révélation est d'ailleurs très rapide... Dans le passage suivant des *Grands Chemins*, quatrième et dernier exemple de cette série, c'est plus facile. Et c'est plus drôle. Car le narrateur des *Grands Chemins* connaît manifestement mieux la mécanique d'un camion que la musique classique ; on en a la confirmation lorsqu'il arrive au château de M. Albert :

Nous montons. On entend de la musique. Un type chante. Ça doit être un gros et gras. Il débite des insinuations en italien. Il dit qu'en Espagne il y en a déjà mille et trois. Mais la musique alors, pardon, c'est quelque chose ! Je n'y entends rien mais elle me fait plaisir. Je pense que c'est la radio (V, 598).

C'est un disque, sur un électrophone... Mozart n'est pas nommé, mais on aura reconnu le *catalogo* chanté par Leporello dans *Don Juan*... Le narrateur est d'ailleurs loin d'être ridicule puisque, même s'il n'« entend » pas les paroles, il dit son « plaisir ». On ne saurait mieux dire que la musique de Mozart, pour Giono, appelle moins une démarche intellectuelle qu'une *émotion* de qualité.

#### *Don Juan dans les Chroniques*

Cet extrait nous met sur la voie d'un dernier point, s'agissant de l'usage romanesque de Mozart chez Giono. C'est la forte présence de *Don Juan* dans les *Chroniques*. On a pu s'étonner parfois de voir Giono réaffirmer son goût pour Mozart, modèle d'une musique sereine, autour de 1950, au moment où il se lançait dans l'invention de ces récits complexes et problématiques, riches en monstres, qu'il compose à partir d'*Un roi sans divertissement*. Mais ce serait oublier que Mozart, comme disait Stendhal, est un « barbare romantique », et qu'il va « au bout de toutes les routes<sup>29</sup> » avec une curiosité et un renouvellement sans limites. Il n'y a de contradiction entre la passion pour Mozart et l'univers des *Chroniques* que si l'on réduit Mozart à l'incarnation

29 Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, t. I, p. 38 et 49.

de la clarté et de la *mesure* en art. Mais le personnage mozartien de Don Juan est un monstre de *démésure* – de même que *Les Noces* et *Così fan tutte* élèvent les passions à un degré d'incandescence qui dépasse une pauvre psychologie des *caractères*.

264 On rencontre donc *Don Juan* au détour des *Grands Chemins*. On le rencontre aussi dans *Noé*. Il y a certes des images dégradées de Don Juan, des séducteurs au petit pied, ces « Don Juan » de la bourgeoisie marseillaise, anti-romanesques, dont parle le narrateur dans ses conversations intérieures avec Adelina White (III, 726). Mais ils ne font que mieux ressortir, par contraste, les êtres d'exception. Empereur Jules n'est encore à vingt ans qu'un « Don Juan de port marseillais » (III, 756) ; il est cependant voué à la *démésure* et au flamboiement des passions, consacrées par l'incendie de l'opéra de Marseille. Il y assistait en effet à une « représentation du *Don Juan* de Mozart », avec sa bien-aimée, quand le drame arriva : « Empereur Jules et Hortense étaient dans le fond de leur loge, les mains liées, se regardant avec des yeux pleins de larmes, quand la voix du chanteur se cassa tout à coup en une sorte d'exclamation réprobatrice » (III, 758). Ils découvrent trop tard que l'opéra est en feu, et n'ont pas peur, « trop occupés de la merveilleuse découverte qu'ils faisaient l'un de l'autre » : « Le visage d'Hortense n'avait jamais été si rayonnant d'amour, et jamais Empereur Jules n'avait encore eu un tel sentiment de possession totale de la femme qu'il aimait ; en conséquence son visage était extrêmement séduisant » (III, 759). Pour échapper aux flammes ils sautent par la fenêtre, visant une couverture tendue par les pompiers, mais oublient de dénouer leurs mains : dans cette chute, Hortense se tue sur le coup et Empereur Jules perd ses deux jambes.

La tragédie se joue donc sous le signe du *Don Juan* de Mozart, qui est bien plus qu'une circonstance extérieure. Le drame résulte de la passion, de la séduction qu'exerce le personnage, d'un amour aussi brûlant que le feu destructeur. L'opéra de Mozart appelle un romanesque des passions qui est lui-même bien mozartien. Et d'ailleurs, le feu est bien présent sur scène, vers la fin du spectacle, lorsque Don Juan est entraîné par le Commandeur dans les flammes de l'enfer. On peut admettre que certains spectateurs tardent à comprendre que le feu n'est pas seulement sur la scène mais dans la salle – pour peu que l'on imagine Don Juan en train de chanter : « Un feu horrible me saisit », quand le Commandeur lui annonce son châtime et lui prend la *main*, au milieu des flammes. Le livret précise encore : « Du feu apparaît de divers côtés » ; puis : « Le feu s'accroît, plusieurs furies apparaissent qui s'emparent de Don Juan et disparaissent avec lui dans les profondeurs »...

♪ (Don Giovanni, acte II, scène 16, *Pentiti, o scellerato...*)

Voilà la séduction punie, la démesure châtiée – comme pour Empereur Jules, même s’il n’est pas coupable au même titre que Don Juan. Et le récit de l’incendie dans *Noé* mêle la légèreté à l’horreur, en un mélange qui « peut passer pour un curieux opéra-bouffe », comme le dit Giono ailleurs dans *Noé* (III, 621) à propos de la notion de *démesure*, dans une formule qu’il appliquait plus généralement au genre même de la « Chronique ».

Cette relation entre la *référence* mozartienne et la *tonalité* mozartienne de l’œuvre réapparaît dans *Le Moulin de Pologne*. D’abord avec l’épigraphe du chapitre VI : « Préparez tout pour une grande fête » (Da Ponte – Mozart, *Don Juan*) » (V, 740). *Sia preparato tutto a une gran festa* : ce sont les mots par lesquels Don Juan, vers la fin de l’acte I, annonce la fête qu’il donne chez lui pour favoriser ses entreprises. Fête bien ambiguë, puisqu’il s’agit pour Don Juan de séduire Zerline en écartant son fiancé Masetto, et que la réception donnée par Don Juan nous fait assister à l’arrivée des masques vengeurs d’Anna, Elvira et Ottavio... La fête tourne mal pour lui. Même ambiguïté dans *Le Moulin de Pologne* : la fête est celle des réussites de M. Joseph, qui a fait revivre le domaine du Moulin pour Julie, sa femme, la descendante des Coste : Léonce, leur fils, a fait la connaissance de Louise V., et le bonheur culmine lors de la réception donnée au Moulin pour la famille de Louise (V, 745-746). Mais en réalité, M. Joseph se bat en vain, dans son amour pour Julie, contre un rival trop fort pour lui : le Destin des Coste. Il n’est qu’un faible Masetto qui ne fait pas le poids en comparaison de « l’irrésistible don Juan des ténèbres » (V, 742). Julie ne résiste pas à la « séduction de l’enfer » (V, 743). L’amour de M. Joseph pour Julie grandit de se mesurer à ce rival. « J’ai connu des jaloux – écrit le narrateur témoin de cette histoire – qui avaient trouvé *le mouvement perpétuel* de l’amour en apprenant l’existence d’un rival ayant des chances. Ils devenaient des *cancers* de générosité. » (V, 742). « *Mouvement perpétuel* » est en italique dans le texte : Giono aurait pu utiliser l’italien pour aller jusqu’au bout de l’allusion musicale : « *perpetuum mobile* ». Quant au narrateur, il a plutôt tout l’air d’un Leporello effrayé par la menace de mort qui pèse sur les Coste : « Je tremblais à l’idée que quelqu’un allait sûrement sortir des enfers pour mettre de l’ordre dans la maison » (V, 749)... Glissement d’un Don Juan des enfers à un Commandeur justicier, en somme...

Autrement dit, écrire sur Mozart dans un roman, pour Giono, ce n’est pas seulement rappeler ponctuellement telle œuvre, ni suggérer le bonheur et la sérénité : c’est aller puiser chez Mozart les tonalités les plus graves et les thèmes les plus profonds, qui nous parlent de démesure et de mort. C’est aussi montrer ce que sa propre esthétique doit à celle de Mozart, puisque Giono n’écrit pas seulement *sur* Mozart mais *avec* Mozart, *à la manière de* Mozart, avec l’ambition de « faire du Mozart »...

« Faire du Mozart » : tel est en effet en dernière instance l'idéal de Giono. Il le dit à propos du Cycle du Hussard, au moment où ce grand projet romanesque est encore en gestation : « Faire ce que Balzac n'a pas vu qu'il manquait, ce que Stendhal à cherché et ce que Flaubert a cru réussir. Faire du Mozart » (IV, 1137). Comment l'écriture littéraire peut-elle alors se modeler sur la composition musicale ?

Giono est bien conscient de tout ce qui sépare ces deux ordres de création artistique, ces deux *langages*, qui agissent par des moyens très différents sur notre sensibilité. Le musicien, il l'écrit dans *Noé*, peut « faire trotter à la fois tous les instruments de l'orchestre » (III, 641), alors que le romancier est « obligé de raconter à la queue leu leu » (III, 642), on s'en souvient. Le langage articulé de l'écrivain produit du sens ; le langage harmonique du musicien produit des sensations, mais n'articule pas des unités de sens. Comment la musique de Mozart peut-elle donc *agir* sur la création de l'écrivain, et agir par ses vertus propres ?

266

#### Faire avec Mozart

Le premier constat, c'est que l'écrivain écoute de la musique, et en particulier de la musique de Mozart, quand il écrit, ou du moins avant ou après les moments qu'il consacre à l'écriture. Il y a d'abord cette simple coïncidence, ou concordance. Le romancier invente ses histoires en écoutant du Mozart : en ce sens, il « fait *avec* » Mozart avant de « faire *du* Mozart ». C'est ainsi que, dans *Noé*, le narrateur raconte dans quelles conditions il invente les drames liés à l'univers d'*Un roi sans divertissement*. Il écoute la T.S.F. : « [...] je cherchais un beau concert. J'arrivais très rapidement à ramener de l'étranger un Bach ou un Mozart, un Haendel, un Beethoven » (III, 634-635). La musique accroît l'acuité imaginaire du romancier<sup>30</sup>, qui invente alors avec plus de précision, plus de liberté. Le personnage de Pierre Mégi, par exemple, qui vient d'apparaître dans cette page de *Noé*, gagne en consistance grâce à « trois coups d'archet de contrebasse qui préparent le seuil aux trompettes » (III, 634). Et pourtant, il n'y a pas là de rapport de cause à conséquence :

La soirée, en se prolongeant, s'agrandissait dans toutes les dimensions. De temps en temps, la musique finissait en geysers de trompettes, trombones, timbales, tambours et écrasements de violons, comme le crissement des crampons de souliers ferrés qui talonnent pour assurer un équilibre sur quelque sommet.

30 Comme l'écrit Andrée Lotey, « il existe un rapport réellement créateur entre la musique et l'imaginaire gionien » (Andrée Lotey, « Des oreilles de dieu », dans *Le Cheval de Troie*, n° 12, « Jean Giono », 1995, p. 33). Et la musique de Mozart en particulier y joue un rôle majeur.



J'entendais une voix [...] qui murmurait à travers un masque de velours : *Koeschel, Amadéous, In C dour* [...], à la suite de quoi la musique recommençait dans d'autres cantons de la tonalité. Je ne veux pas dire que la musique suggérait quoi que ce soit d'autre que la musique. Les éléments dispersés de la diversité des drames naissaient d'une partie de moi-même tout à fait séparée de la partie dans laquelle agissait la musique. C'était un peu comme l'ascension et la plongée du ludion déterminées par la pression du doigt de l'autre côté de la membrane (III, 735).

Deux sphères autonomes, donc, si l'on veut. Mais ce n'est pas un hasard si c'est Mozart le musicien que le romancier écoute alors (référence « Koeschel », en do majeur). La musique de Mozart crée les conditions favorables à l'invention. Mozart aide à créer ; Mozart aide à *exister* – c'est-à-dire à sortir de soi pour créer des vies imaginaires, à sortir de soi pour s'engager dans l'écriture ou par l'écriture, comme on l'a vu à propos de l'effet produit par l'ouverture de *Così fan tutte* en 1939...

#### Lumière et atmosphère

On peut exprimer cela en parlant de climat, d'atmosphère. Il y a pour Giono une *atmosphère mozartienne* qui n'est pas pour rien, notamment, dans la production des grands romans – *Batailles dans la montagne* à l'époque où il aimait entendre la *Symphonie Jupiter*, *Le Hussard sur le toit* quand il écoutait peut-être davantage les sérénades pour vents ou les ouvertures d'opéras... Pierre Citron parlait d'une « atmosphère baignée de Mozart », commune au *Voyage en calèche* et au Cycle du Hussard (IV, 1119). Il ne s'agit pas seulement des références internes à la fiction, mais de l'*inspiration*, de la part que prend Mozart dans la genèse des œuvres de fiction. On pense à ce que Giono disait dans ses *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche*:

[...] parfois, mes filles se font jouer de la musique en bas, soit des Mozart, des Haendel ou des Bach, et je suis touché par une phrase de *Don Juan* ou par un morceau d'un *Concerto brandebourgeois* et ça me suffit. Cette chose-là donne la coloration d'un personnage, une sorte de lumière : c'est dans cette lumière que ce personnage, brusquement, surgit avec sa forme, et c'est un personnage qui a toute une histoire derrière lui<sup>31</sup>.

La musique donne au personnage sa couleur... On est encore dans l'approximation, certes, comme dans *Noé*. Voire dans la construction par le romancier de sa propre légende. Mais il n'est pas inintéressant de penser

31 Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, op. cit., p. 177-178.

chaque personnage, chez Giono, en rapport avec une tonalité musicale donnée. La forme musicale donne « forme » au personnage. Giono nous fournit lui-même un exemple précis de ce processus à propos de la genèse d'Angelo, personnage né à Marseille quand l'auteur vivait chez ses amis Pelous au bout du boulevard Baille :

La nuit, j'entendais passer les rapides. C'était un sale hiver. Le sifflet des locomotives s'éparpillait dans les bourrasques. Rien de plus héroïque (héroïsme des cors chez Mozart). À moitié endormi et bien au chaud (situation idéale de l'historien), j'écoutai les trains charger au galop du côté d'Aubagne, en brandissant leurs sabres sonores (IV, 1190).

268

Le bruit de train ferait plutôt penser à *Pacific 231* d'Arthur Honegger, s'il n'y avait cette mention des cors de Mozart. L'héroïsme d'Angelo devrait donc quelque chose à l'héroïsme des cors de Mozart. On a déjà remarqué les « appels des cors » de la *Symphonie concertante* pour violon et alto. Giono aime le son du cor, lié sans doute à un usage élémentaire, naïf, presque pré-musical de la musique : le cor de chasse, le cor de postillon... Mozart a composé une sérénade dite « posthorn-serenade », parce qu'il y introduit, brièvement mais non sans effet, la sonorité assez insolite du cor de postillon. On peut y entendre ces « sabres sonores » d'où est née l'image héroïque d'Angelo, certaines nuits, à Marseille...

♪ (Sérénade en ré majeur, dite *Posthorn-Serenade*, K. 320, 2<sup>e</sup> trio du 6<sup>e</sup> mouvement)

Giono « fait du Mozart », donc, parce qu'il s'inspire de l'atmosphère de ce type de musique, de sa coloration propre, qui crée un climat propice à l'invention romanesque<sup>32</sup>. Mais cette attention qu'il accorde à tel ou tel instrument particulier permet d'aller plus loin et d'essayer d'être plus précis sur l'analogie entre écriture musicale mozartienne et écriture romanesque.

#### Instruments et personnages

Giono est en effet très sensible au timbre, à la voix propre de chaque instrument de l'orchestre, et à la façon dont s'enchaînent ou se superposent ces différentes voix. Il trouve chez Mozart cet art très subtil et très profond qui consiste à cultiver le charme de chaque instrument dans sa singularité, et à en

32 La fin du *Bonheur fou*, quant à elle, devrait son rythme aux cadences du Concerto pour flûte et harpe, si l'on en croit une lettre de Giono à Jean Carrière (2 juin 1956) reproduite dans *Sur la musique*, op. cit., n. p.

tirer en même temps les plus beaux effets de composition polyphonique, du duo à l'orchestre symphonique. Giono aime le cor, la trompette (comme pour la sérénade du *Voyage en calèche*), la clarinette (comme pour la danse allemande du *Hussard sur le toit*), la flûte<sup>33</sup>, le hautbois, le basson... – les vents donc, plus que les cordes et le piano. Les instruments à vent « parlent » plus spontanément, plus immédiatement, semble-t-il, que les instruments de musique qui requièrent la médiation de la main. Parce qu'ils requièrent le souffle vivant, ils sont plus proches à la fois de la voix humaine et du « chant du monde ». Giono est doué d'une grande intelligence acoustique, d'une grande *sensibilité* instrumentale, dont son art de romancier tire le plus grand profit : il sait « faire trotter » ensemble plusieurs personnages à la manière de plusieurs instruments, et plusieurs intrigues à la manière de plusieurs thèmes. Rappelons-nous les entrées successives des divers instruments dans le début du troisième mouvement de la sérénade *Gran Partita*... Comment ne pas être tenté d'y entendre plusieurs *personnages*, qui se font entendre chacun pour lui-même, avant de s'accorder ?

♩ (Sérénade en si bémol majeur, *Gran Partita*, K. 388, 3<sup>e</sup> mouvement, début)

Jean et Brigitte Massin écrivent à propos de cette œuvre : « De ce prodigieux ensemble de treize vents, Mozart joue sans nulle concession à la galanterie concertante : tantôt à l'unisson, tantôt associés dans de multiples combinaisons aussi instables que savoureuses, tantôt solistes, chacun son tour, les instruments ne cessent jamais de chanter en fonction d'un ensemble<sup>34</sup>. »

Si Giono fait *comme* Mozart, fait *du* Mozart, c'est donc moins par la musique du style, par l'écriture prosodique de la phrase, que par l'architecture instrumentale de ses romans, romans qui jouent avec les personnages comme avec les différentes voix d'un ensemble musical. Il semble illustrer ce principe dans *Noé*, mais en citant un autre compositeur, avec cet éphémère personnage d'Alphonsine qui est tout entier issu des trompettes de Haendel à la fin de *Watermusic* : « Tout le musical vient d'Alphonsine. Alphonsine joue de la flûte et de la trompette dans la tête de tous les Mégi et en jouera pendant l'éternité des siècles » (III, 634). Ce Pierre Mégi, « sans Alphonsine, il serait allé plus loin. Mais les trompettes... quel allegro ! » (III, 634).

Or, bien mieux que Haendel, Mozart fournit le modèle de la construction d'un *dialogue* instrumental proche du travail du romancier. Le concerto, notamment, est la forme par excellence qui met en relation un instrument

33 On peut imiter le son de la flûte en sifflant, et Giono ne s'en privait pas... Le capitaine de *Fragments d'un paradis*, quant à lui, siffle tous les matins « un morceau du *Concerto pour flûte* de Mozart » (III, 1007).

34 Jean et Brigitte Massin, *Wolfgang Amadeus Mozart, op. cit.*, p. 877.

soliste et les autres instruments de l'orchestre. Les voix tantôt alternent, tantôt se rejoignent, luttent ou se répondent. Il ne faut donc pas négliger ici les concertos pour piano, dans lesquels l'instrument principal, selon certains spécialistes de Mozart, joue tantôt le rôle d'un narrateur extérieur, tantôt celui d'un personnage parmi les autres. Dans ses rapports avec les autres instruments, le piano est un « personnage » : « Il est même protagoniste, puisqu'il est assez contrastant pour dialoguer avec l'orchestre, que ce soit dans la lutte ou pour l'entente<sup>35</sup>. » Mais le piano n'est pas seulement le premier des personnages, il est aussi comme le relais, le porte-parole du « dramaturge », du compositeur-auteur. Il est donc à la fois personnage du chant et source du chant.

270

Giono a beaucoup écouté les œuvres pour piano de Mozart, même s'il en parle moins dans ses œuvres de fiction. Dans une lettre à Jean Carrière<sup>36</sup>, il passe la commande de onze disques de l'œuvre complète pour piano de Mozart par Walter Gieseking. Dans *Cœurs, passions, caractères*, il prête à l'un de ses personnages, outre une bibliothèque qui ressemble à la sienne, son goût pour l'interprétation de Mozart par Clara Haskil (VI, 563). Il connaissait bien sûr les magnifiques concertos pour piano – comme le 24<sup>e</sup>, dont le deuxième mouvement illustre le dialogue entre le piano-personnage, ou piano-narrateur, et ses comparses de l'orchestre...

♩ (Concerto pour piano et orchestre en ut mineur, n° 24, K. 491, 2<sup>e</sup> mouvement, début)

Giono aime en effet construire ses romans, à la manière de concertos, autour d'un personnage solitaire, meneur de jeu, aux prises avec une collectivité – Bobi, Langlois ou Angelo... –, en lutte et en dialogue avec l'« orchestre » de la communauté. Il aime aussi, dans les *Chroniques* surtout cette fois, mettre en scène un narrateur soliste au statut ambigu, à la fois engagé dans la partie et hors de l'intrigue, personnage de fiction et relais du romancier : le Narrateur des *Grands Chemins*, celui du *Moulin de Pologne*, celui de *Noé* davantage encore. Autrement dit, il aime expérimenter des dispositifs instrumentaux qui rappellent les possibilités *narratives* du concerto mozartien – en maintenant au cœur de ses fictions des positions *réflexives*, comme en surplomb.

35 Jean-Victor Hocquard, *Mozart, op. cit.*, p. 91-92.

36 Jean Carrière, *Jean Giono. Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 219. Voir aussi le témoignage rapporté dans *Sur la musique* : « [...] nous avons, ma femme et moi, voyagé à travers toute l'œuvre pianistique de Mozart grâce aux disques de Gieseking » (*op. cit.*, n. p.).

Cette analogie entre instrument et personnage se justifie non seulement par le processus de genèse mais aussi par des raisons structurelles. On a vu que Giono attribuait à la musique de Mozart le pouvoir de donner « forme » à ses personnages. Ce sont ces formes-personnages qui donnent au roman sa structure, elle-même mozartienne. Intervient alors une autre donnée, celle de la durée, du rythme, du *tempo*. Pierre Citron avait déjà remarqué que *Le Chant du monde* obéissait à une composition musicale : au *moderato* de l'automne succèdent l'*adagio* de l'hiver et l'*allegro* du printemps<sup>37</sup>. Il repère plus nettement encore « la structure du concerto » dans *Le Hussard sur le toit* : « Deux mouvements rapides opposés à un *adagio* central<sup>38</sup> ». Le même principe est à l'œuvre, notamment, dans *Le Moulin de Pologne*, où l'action se ralentit, s'étire au centre du roman, en un mouvement lent qui contraste avec les *sommaires* du début (les Coste avant Julie) et de la fin (le dernier Coste après Julie). Et Christian Augère avait identifié cette structure, de façon très précise, dans *Angelo*. Si l'on rencontre « le déchirant andante d'un *Concerto en ut* de Mozart » au cœur du roman (IV, 80), c'est que l'on est précisément alors dans l'andante central du roman, tout entier construit à la manière d'un concerto. Comme le montre parfaitement Christian Augère, « par ses trois mouvements, leurs tempos respectifs et leurs liaisons thématiques, la structure d'*Angelo* reproduit celle d'un concerto<sup>39</sup> ». Elle annonce ainsi celle du *Hussard sur le toit*.

Giono est bien conscient de ces variations de *tempo* nécessaires, aussi, à la composition des bons romans. Il n'est pas mécontent que Gide apprécie dans *Que ma joie demeure* « la composition musicale avec les ralentissements et les largos », comme il l'écrit dans son *Journal* en 1935 (VIII, 36). « Faire du Mozart », c'est donc *composer* à la manière de Mozart<sup>40</sup>. Dans le *Journal* toujours, il évoque l'« [o]rchestration de tout cet allégo du début » à propos de *Batailles dans la montagne* (VIII, 110), et la « description *symphonique* » de la mort de Marceau dans *Deux cavaliers de l'orage* (VIII, 301). Le modèle de la symphonie est souvent mentionné dans les années trente : il renvoie à Beethoven autant qu'à Mozart. Le modèle de l'opéra est privilégié autour de 1950, et il est plus exclusivement mozartien. Giono dit à Jean Carrière avoir conçu le début du *Hussard* comme une « ouverture à l'italienne, avec beaucoup de bruit à l'orchestre<sup>41</sup> ». Julien Gracq, dans *En lisant en écrivant*, égratigne gentiment

37 Pierre Citron, Notice du *Chant du monde*, II, 1278.

38 Pierre Citron, Notice du *Hussard sur le toit*, IV, 1331.

39 Christian Augère, « *Angelo*, concerto », *Bull.* 26, p. 42.

40 « La musique m'aide à composer ; entendez bien que je n'écoute pas pour composer ; mais l'architecture musicale inconsciemment me propose des architectures littéraires » (*Sur la musique*, *op. cit.*, n. p.).

41 Jean Carrière, *Jean Giono. Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 110.

ce type d'ouverture romanesque, « en cosmique majeur », dont les promesses ne sont pas tenues par une suite qu'il juge plus terne : « *Le Hussard sur le toit*, de Jean Giono, n'échappe pas tout à fait à ce risque, après une ouverture qui lâche d'un coup tous les cuivres<sup>42</sup> ». Les *finales* de Giono ont moins d'ampleur, moins de volume que les ouvertures...

Et si ce déséquilibre, voulu, venait aussi de Mozart? On a parfois remarqué qu'il manquait un « dénouement » aux concertos de Mozart, la lutte entre le soliste et l'orchestre trouvant « tout naturellement son issue par la résorption dans le silence », et non par une « victoire triomphale<sup>43</sup> ». Les *Chroniques* de Giono connaissent ce type de conclusion incertaine, pas franchement « conclusive » : Langlois emporte son secret dans sa mort, devant un chœur de villageois incapable de tirer la moindre *conclusion* de l'histoire ; le narrateur du *Moulin de Pologne* retourne à ses géraniums, déçu de ne pas avoir assisté à la fin explosive des Coste<sup>44</sup> ; celui des *Grands Chemins* reprend la route sans *épiloguer* sur la mort de l'Artiste, exécuté par ses soins... Il y a là une forme de fin musicale plus assourdie que glorieuse, assez mozartienne sans doute, par laquelle l'histoire trouve son terme par une « résorption dans le silence ». Giono disait à Jean Carrière qu'il aimait « la construction du concerto » en raison des problèmes que posent « les entrées [et] les sorties du concertiste », analogues aux « problèmes d'entrée et de sortie du drame » qui se posent au romancier<sup>45</sup> : notre romancier s'intéresse, de son propre aveu, à « ceux qui construisent », et Mozart est évidemment au premier rang de ceux-là...

Revenons à l'opéra pour finir. L'idée d'un dialogue entre instruments-personnages, d'une analogie entre la combinaison des différents timbres instrumentaux et la combinaison des différents caractères qui font l'intrigue d'un roman, cette idée est naturellement confirmée par l'articulation des différentes voix lyriques : alternance entre *arias* et récitatifs, alternance entre airs de solistes, duos, trios... et davantage, superposition de paroles différentes sur un même air... Musicalement, la *composition* ainsi construite ne peut que séduire et inspirer Giono. Or ce n'est pas seulement affaire de musique. Les opéras de Mozart ne peuvent qu'inspirer Giono aussi et surtout parce que sont ainsi mises en musique des histoires de masques, de ruses, de mensonges et de tromperies, notamment dans *Don Juan* et *Così fan tutte*, ses deux opéras préférés. Ce qui entre en conflit, ce n'est donc pas seulement tel personnage contre tel autre ;

42 Julien Gracq, *En lisant en écrivant* [1981], dans *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1995, p. 309.

43 Jean-Victor Hocquard, *Mozart, op. cit.*, p. 92.

44 Sur la fin du *Moulin de Pologne*, voir plus loin le chapitre 24, « “Voilà la fin” (*Le Moulin de Pologne*) », p. 429 sq.

45 Jean Carrière, *Jean Giono. Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 109.

mais, chez un même personnage, l'apparence et la vérité, la parole et la pensée ; ou encore, la musique et la pensée. En ce sens, pour le Giono des *Chroniques*, lecteur de Machiavel, Mozart n'incarne pas un pôle opposé, qui serait celui du romanesque pur, de la transparence du cœur. Mozart est *aussi* la continuation de Machiavel par d'autres moyens – un Machiavel musicien.

Rappelons-nous ce suave trio de *Così fan tutte* : « Soave sia il vento... ». Croirait-on qu'Alfonso, qui unit ainsi sa voix à celles des deux jeunes filles, Dorabella et Fiodiligi, est en train d'ourdir ses plans destinés à montrer l'inconstance de leurs cœurs ? Rien de suave dans ses intentions... Et pourtant, quelle poésie !

♪ ( *Così fan tutte*, acte I, scène 7, *terzettino* : *Soave sia il vento* )

Autrement dit, le Mozart de Giono est un Mozart multiple, et complexe. Autant celui qui a su faire chanter le cor, la flûte ou la trompette pour eux-mêmes que le compositeur des symphonies les plus riches et des opéras les plus ambitieux. Autant le mélodiste de la lumière et de l'enthousiasme que celui de l'ombre et de la mélancolie. Autant le Mozart de l'équilibre et de la joie que celui de l'inquiétude et de l'étrangeté. Un double peut-être, que Giono a pour une part réinventé à son image, et dont il a eu besoin pour s'affirmer, pour créer et pour se renouveler, pour approfondir et diversifier ses propres ressources – percevant la musique comme un constant défi lancé à l'écriture.

Sans doute Giono s'est-il tourné vers un Mozart plus euphorique dans les années trente, plus mélancolique après 1945. Mais parce que Mozart s'accorde à ses propres mutations, il a constamment répondu à sa quête du bonheur. C'est pourquoi l'on peut finir sur des notes d'accord sans nuage.

Ici s'achève le Mozart de Giono – tel que je l'entends<sup>46</sup>.

Ici s'achèvent *Les Noces... de Figaro*.

♪ ( *Les Noces de Figaro*, finale )

<sup>46</sup> Cette étude a bénéficié de l'éclairage musicologique de Jean-Pierre Bartoli et de Nicolas Meeüs sur *Don Giovanni*, d'échanges avec Laurent Fourcaut sur *Le Voyage en calèche*, du point de vue d'interprète de Tristan Labouret (altiste) et de Frédéric Lagarde (pianiste) sur telle ou telle œuvre précise de Mozart, enfin de l'aide et de la confiance de Jacques Mény, maître d'œuvre des *Rencontres Giono* 2012, consacrées à « Giono et la musique », à l'occasion desquelles une première version de ce texte a pu être présentée. Qu'ils soient tous remerciés ici.





## 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<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> 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

