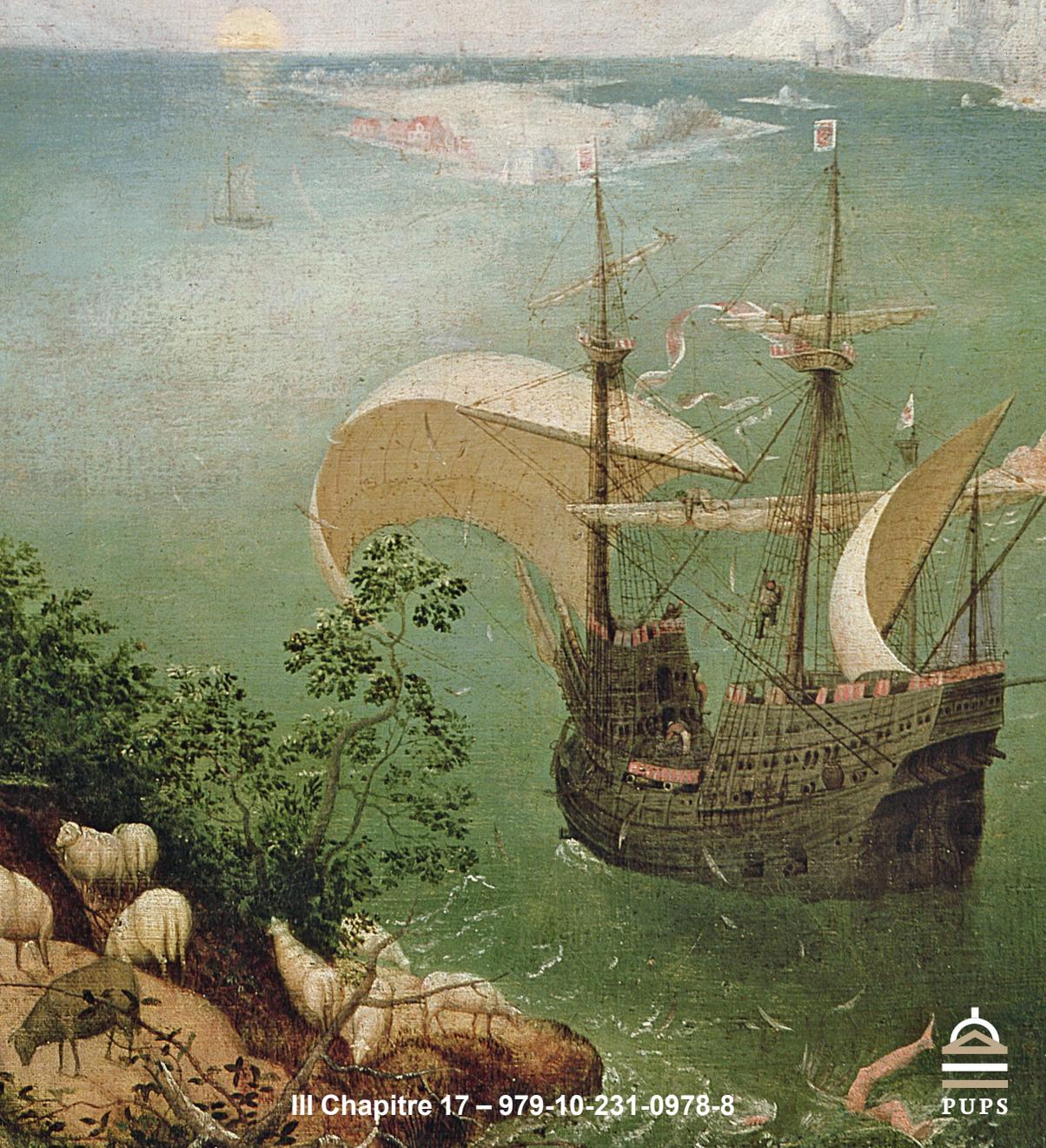


Denis Labouret

# 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.



TROISIÈME PARTIE

## **Discordances du récit**



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

[...] [l]e thème même de la chronique me permet  
d'user de toutes les formes du récit, et même d'en  
inventer de nouvelles [...].

Jean Giono<sup>1</sup>

Les *Chroniques romanesques* naissent en 1946 avec *Un roi sans divertissement*. Quelques années avant le Nouveau Roman, c'est le roman nouveau à la manière Giono. Est-ce la naissance d'un « genre » inédit ? Plutôt celle d'un projet ouvert, riche en récits d'un style rapide, proche de la langue parlée, avare en images et en descriptions<sup>2</sup>. « Seconde manière », a-t-on souvent dit, au risque d'accuser à l'excès la rupture avec les œuvres antérieures, et d'exagérer simultanément l'unité d'une création qui s'épanouit pourtant, à la même époque, dans la geste d'Angelo, et qui, à l'intérieur même des *Chroniques*, témoigne d'une prodigieuse diversité. Quoi de commun entre *Noé*, roman qui met en scène le romancier en train d'écrire ou d'imaginer, et *Les Âmes fortes*, histoire d'une vie tumultueuse et passionnée racontée en partie, au cours d'une veillée funèbre, par la femme qui l'a vécue ? Quel principe autorise le regroupement d'*Un roi sans divertissement*, centré sur une série de crimes commis par un même assassin, puis sur la dérive individuelle de l'homme qui a su les comprendre, avec *Le Moulin de Pologne*, qui s'intéresse au destin tragique d'une famille entière sur plusieurs générations ? Ce qui rapproche ces textes, c'est sans doute précisément ce qui fonde la singularité de chacun d'eux : la liberté dans l'innovation de la forme, l'ouverture aux techniques narratives les plus originales, la découverte du roman comme discours.

<sup>1</sup> Jean Giono, préface aux *Chroniques romanesques* [1962], III, 1278.

<sup>2</sup> Sur la définition de la *Chronique* et les flottements du « genre », voir Robert Ricatte, Notice sur « Le Genre de la chronique », III, 1279 sq., ainsi que les observations complémentaires de Pierre Citron dans son article : « Peut-on opposer les Chroniques et le cycle du Hussard ? », *Bull.* 21, p. 59 sq.

« [L]e thème même de la chronique me permet d’user de toutes les formes du récit, et même d’en inventer de nouvelles », dit Giono, à condition qu’elles soient « nécessaires », « exigées par le sujet<sup>3</sup> » – ce en quoi il entend bien se distinguer des amateurs de l’expérimentation gratuite, autrement dit du Nouveau Roman. Raconter est toujours un plaisir à ses yeux, mais ce n’est plus une évidence. Le roman nouveau s’interroge sur les modalités de la narration, mais ne cesse pas de narrer. Bien au contraire : les conditions de production du récit, devenant elles-mêmes objet d’attention, renouvellent les perspectives et les ressources de la création romanesque. Crise du roman et fête du roman, les *Chroniques* gioniennes sont ces « livres de braise » à l’extrémité flamboyante du cigare que compose l’œuvre entière<sup>4</sup>. Se consumant à exploiter l’une après l’autre les formes narratives les plus variées, elles s’illuminent de toute la gerbe étincelante de leurs innombrables histoires. Comment Giono peut-il donc, tout en transformant profondément la technique romanesque, rester si proche du romancier dit « traditionnel », soucieux de raconter pour donner l’illusion de la vie ? Cette apparente contradiction, on comprend qu’elle s’exprime de façon privilégiée – et qu’elle se résolve peut-être – dans le choix des instances narratives.

L’auteur lui-même attire l’attention sur la question de la voix narrative, mais en réduisant sa portée novatrice. Sans pitié pour la littérature qui « se rue dans la rhétorique » au temps du Nouveau Roman, il souligne au contraire l’importance du « sujet » à traiter. Si la diversité des instances narratives dans les *Chroniques* est évoquée dans la préface de 1962, c’est comme un problème second, subordonné en tout état de cause à l’histoire :

On ne trouvera pas grande innovation dans les ouvrages qui constituent ce premier ensemble. Ce sont des récits à la première personne : le récitant étant, suivant les cas, le héros (*La Nuit du 24 décembre 1826*, *Une histoire d’amour*, *Les Grands Chemins*), ou moi-même (*Noé*), ou n’importe qui (*Un roi sans divertissement*), ou un médiocre (*Le Moulin de Pologne*), ou tout le monde (*Les Âmes fortes*) (III, 1278).

Il est cependant aisé de démontrer que les modalités de l’énonciation narrative dans les *Chroniques*, beaucoup plus complexes et ambiguës que pourrait le laisser croire cet inventaire, constitue précisément l’innovation majeure du « genre ». Il révèle un changement capital par rapport aux œuvres d’avant-guerre, presque toutes des récits à la troisième personne. Le passage d’une *voix*

3 Jean Giono, Préface aux *Chroniques romanesques* (1962), III, 1278.

4 L’image est de Giono (*ibid.* [III, 1282]). Mireille Sacotte en a fait le beau titre de sa préface aux *Chroniques romanesques* dans l’édition « Quarto » (Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2010, p. 11 sq.).

dominante à l'autre, s'il n'est qu'un aspect partiel de la structure narrative, ne saurait cependant être sous-estimé. Avec la relation du narrateur à la « vérité » des faits qu'il rapporte, avec la présence même d'un récitant qui s'interpose entre les événements relatés et le destinataire du récit, avec l'importance accordée aux modalités de l'énonciation aux dépens de la transparence de l'énoncé, c'est la totalité du régime narratif qui se trouve affectée. Quoi qu'en dise Giono, il y a bien là une « grande innovation »...

*Un de Baumugnes* était le seul des romans d'avant-guerre à être clairement pris en charge par un narrateur impliqué dans l'histoire<sup>5</sup>. La pratique systématique d'une narration « subjective », désormais, accentue les lacunes et les zones d'ombre. Le *je* qui raconte n'est pas omniscient : il ne peut livrer que des bribes de vérité. Il prétend encore moins à l'impartialité : l'enjeu de son récit est tributaire d'une visée personnelle. Le personnage de Saucisse accompagne sa narration, dans *Un roi*, de reproches adressés à son entourage ; le récitant du *Moulin de Pologne* met en valeur son rôle auprès des Coste ; la Thérèse des *Âmes fortes* satisfait, en parlant, son goût du romanesque. Peut-on les « croire » de la même façon que l'on adhère aux histoires de *Colline* ou de *Que ma joie demeure* ? La relation des faits se double d'une stratégie discursive : raconter, c'est *raconter pour* – et c'est le narrateur de *Noé* qui revendique l'originalité de sa « vision du monde » (III, 705) – ou *raconter contre* – et c'est l'interlocutrice de Thérèse, dans *Les Âmes fortes*, contestant la version que le personnage a donnée de son existence passée<sup>6</sup>. Déléguer la fonction narratrice à un *récitant*, c'est accepter du même coup qu'il soit *récitent*, que son histoire se fragmente, s'obscurcisse, se contredise, se heurte aux limites plus ou moins volontaires de son savoir, de sa mémoire ou de sa bonne foi.

#### « CE SONT DES RÉCITS À LA PREMIÈRE PERSONNE... »

Les *Chroniques romanesques* ou le narrateur problématique. Dans sa préface de 1962, Giono tend pour le moins à atténuer la complexité de sa propre révolution. Sa présentation demande à être nuancée, textes à l'appui. Un « héros », le récitant de *La Nuit du 24 décembre 1826* et d'*Une histoire d'amour*, ou celui des *Grands Chemins* ? L'auteur le démentira lui-même à sa façon lorsqu'il joindra aux deux premiers textes, dans les *Récits de la demi-brigade*, la nouvelle *L'Écossais*

5 Encore le narrateur y gardait-il une « transparence » qui disparaît après-guerre. Si l'on compare le récit à la première personne d'*Un de Baumugnes* avec celui des *Grands Chemins*, force est de constater avec Robert Ricatte une « différence essentielle » : « [...] le premier nous mettait de plain-pied avec tous les actes et les sentiments d'Albin, tandis que dans le second l'Artiste reste masqué. L'intervention d'un narrateur, maintenant, fait écran et le récit prend une allure d'hypothèse » (« Notice » sur « Le Genre de la chronique », III, 1294).

6 « Vous n'étiez pas à Châtillon. [...] Voilà la vérité » (V, 259-260).

ou la *Fin des héros*, au titre éloquent. Pour Martial, capitaine de la gendarmerie royale, il ne s'agit pas en effet de hauts faits, de luttes glorieuses contre les ennemis de la loi, mais de réflexions subtiles, non dépourvues d'estime pour l'art de l'adversaire<sup>7</sup> ou de compréhension pour les hors-la-loi (*Noël*). Martial est tout au moins le « héros » au sens où il est le principal actant, ce qui n'est pas le cas du narrateur des *Grands Chemins*, témoin souvent passif entraîné sur les pas de l'Artiste, au pouvoir bien limité sur le cours des événements, excepté lorsqu'il abat son ami devenu un « assassin » à la fin du roman (V, 633). Nul « héroïsme » dans ce geste, accompli par sympathie plus que par justice. Le *je* des *Récits de la demi-brigade* et celui des *Grands Chemins* nous introduisent au plus près du crime et du mensonge, présentés par des témoins qui ont pu apprécier l'art qu'ils recèlent ou comprendre les passions qui y conduisent, non par des « héros » qui n'auraient vu en eux que des manifestations du mal. Il n'aurait guère été original de faire raconter par le protagoniste les exploits auxquels il aurait pris part ; il est beaucoup plus intéressant d'accorder la position de narrateur à un officier de gendarmerie confronté plus d'une fois à l'échec, complice au besoin de ceux-là mêmes qui le dupent, ou à un homme qui bave de plaisir devant la savoir-faire d'un tricheur (V, 490) et dont rien n'interdit de penser qu'il est lui-même un dangereux « prédateur »<sup>8</sup>.

Est-ce plus simple dans *Noé*? Le narrateur, ce serait « moi-même », moi Jean Giono, « l'auteur » se racontant, personne bien réelle prenant la parole en son nom. La première page du texte suffit cependant à éveiller des doutes. La déclaration liminaire, assurant que « [*l*]es héros de ce roman appartiennent à la fiction romanesque » (III, 611), inclut le *je* du narrateur dans la même sphère que les autres personnages. Quelle que soit la dimension autobiographique, indéniable, que la connaissance de la réalité extratextuelle conduit à admettre – la vie réelle de Giono à Marseille après la fin de la guerre, par exemple –, l'instance narrative de *Noé* ne prend sens qu'en relation avec le discours singulier qu'elle déploie dans les limites de l'œuvre : « Rien n'est vrai. Même pas moi » (*ibid.*). Ce « moi », ne nous empressons donc pas de l'appeler Giono : ses expériences ne valent pas par leur authenticité – douteuse quand le romancier narrateur expose la superposition parfaite des paysages et personnages du roman qu'il vient d'achever avec les murs de la salle de travail où il écrit –, mais par leur mise en scène romanesque de la création romanesque. « Récitant » bien complexe, une fois encore, qui ne s'identifie pas simplement avec l'auteur vivant, mais qui s'inscrit lui-même *dans* le roman.

7 « J'étais en face de mon propre reflet » (V, 25).

8 C'est l'hypothèse de Mireille Sacotte, Notice des *Grands Chemins*, dans Jean Giono, *Chroniques romanesques*, éd. cit., p. 495.

Giono se soucie tout aussi peu d'exactitude lorsqu'il attribue la narration d'*Un roi sans divertissement* à « n'importe qui ». Avant le personnage singulier de Saucisse, déjà cité, le narrateur primaire, qui engage ses recherches sur l'affaire de M. V., un siècle après les faits, ne manque pas de personnalité. Et s'il lui arrive de déléguer ses fonctions de « récitant » à des narrateurs-relais, ceux-ci sont soigneusement définis: d'une part Frédéric II, le contemporain de Langlois et de M. V.; d'autre part les « vieillards » témoins qui parlent sous les tilleuls, longtemps après les faits (III, 504). Il n'est en aucun cas indifférent de savoir *qui* parle, et l'enchaînement des récits-gigognes prend place dans une structure rigoureusement agencée<sup>9</sup>.

Un « médiocre », le narrateur du *Moulin de Pologne*? Ce serait ramener un peu vite à une interprétation réductrice une figure heureusement plus riche. Sans doute est-ce surtout par intérêt que le personnage entre au service de la famille Coste, après l'avoir raillée et dénigrée comme tout « médiocre » ne supportant pas la grandeur. Mais en consignait par écrit un « destin » dont il reconnaît précisément la nature exceptionnelle, – en se faisant, autrement dit, narrateur d'une tragédie inoubliable qui lui doit d'être écrite, ne reçoit-il pas lui aussi une part de cette *démésure* dont il se plaît à retranscrire les paroxysmes? Lorsque son récit s'achève, il n'a pas tout dit de lui-même: le sombre bossu de la dernière page (V, 753), par son inquiétante lucidité, est plus qu'un « médiocre ». Partagé tout au long de son récit entre le souci de la vérité et l'aveu de ses partis-pris, il reste jusqu'au bout ambigu<sup>10</sup>.

Quant au récit des *Âmes fortes*, il ne résulte pas d'une énonciation collective (« tout le monde »), ce qui est parfois le cas encore dans *Un roi sans divertissement* ou dans *Le Moulin de Pologne*, quand le « je » se dissout dans un « nous » ou un « on » qui représente, ici, le groupe des villageois attentifs à Langlois, là, les habitants de la petite ville où se déroule la tragédie des Coste. Dans *Les Âmes fortes*, après une vingtaine de pages de dialogue entre des interlocuteurs mal déterminés, la position de « récitant » s'établit avec une parfaite netteté lorsque le *récit* trouve son objet: l'histoire de Thérèse et des Numance. Dès lors, deux narratrices s'imposent, Thérèse d'une part, et d'autre part une autre femme moins âgée, anonyme. Les deux narrations alternent, chacune développant un récit relativement autonome, sans conciliation possible entre les deux versions qu'elles proposent de la vie de Thérèse: aucune vérité absolue ne se fait jour au terme de ce duel narratif. Les débats ou incertitudes que le récit traditionnel prend soin de résoudre, au moins lorsqu'il s'achève, la scission de la voix narrative les maintient en suspens dans *Les Âmes fortes*, faisant de l'aporie son principe structurel.

9 Voir Philippe Arnaud, « Le Lecteur apprivoisé. Narrateurs et narrataires dans *Un roi sans divertissement* », *Bull.* 23, p. 97 sq.; et, dans ce volume, le chapitre 19, « Jeux de roi. *Un roi sans divertissement* », p. 357 sq.

10 Voir plus loin le chapitre 24, « “Voilà la fin” », p. 429 sq.

Dans tous ces récits, les formes narratives associées au *je* imposent une présence, construisent une situation de communication, organisent une énonciation en acte. Comparées aux romans d'avant-guerre, dépouillés pour la plupart des traces de l'énonciation narrative, les *Chroniques romanesques* instaurent une tension beaucoup plus aiguë, qui implique le lecteur dans l'histoire tout en rendant plus opaques les contenus, événements et caractères. Le savoir limité ou les contradictions internes des narrateurs, la liberté donnée à des narrateurs seconds ou, dans les dialogues, à des personnages devenus « récitants » partiels, suffisent à indiquer le passage d'un roman *monologique* à un roman *dialogique*, si l'on reconnaît avec Bakhtine, dans cette dernière catégorie, « l'absence d'une conscience narrative unifiante, qui engloberait la conscience de tous les personnages<sup>11</sup> ». Changement de perspective important, que l'on peut considérer comme un tournant dans l'œuvre de Giono : devenue singulière, identifiable, située dans un contexte qui se livre au présent – début d'*Un roi*, commentaires du *Moulin*, conversation des *Âmes fortes*, etc. –, la voix qui raconte se définit avec une précision d'autant plus grande que ses pouvoirs se réduisent ; les personnages, symétriquement, acquièrent une autonomie nouvelle, une opacité à laquelle le romancier prétend lui-même se heurter : « Thérèse, c'est le personnage que je ne connais pas<sup>12</sup>. »

Réduire ainsi l'emprise du narrateur sur ses personnages, c'est au fond accroître l'effet de vérité, « faire croire » d'autant plus à l'existence réelle de ces purs produits de la fiction. Mais l'invention demeurerait bien timide si elle se contentait d'entretenir par ce biais l'illusion référentielle. Les *Chroniques* présentent en fait un intérêt plus remarquable. Il faut, pour le saisir, revenir à l'étonnant dialogue narratif des *Âmes fortes*. À première vue, deux voix alternent, d'égale valeur, aussi crédibles l'une que l'autre. Leur statut, cependant, fait apparaître une dissymétrie capitale : lorsqu'une voix s'élève pour contester le premier récit de Thérèse, c'est pour dissocier, chez celle qui vient de parler, le *tu* de l'interlocutrice présente du *elle* du personnage réel. On change donc de régime narratif pour passer de la première personne à la troisième, d'une focalisation interne à une focalisation variable. La seconde narratrice, hétérodiégétique, n'occupe pas la même position que la première : tout en s'appuyant sur des témoignages précis, elle est extérieure à l'histoire qu'elle raconte. Son savoir

11 C'est ainsi que Tzvetan Todorov résume la définition bakhtinienne du dialogisme dans *Poétique (Qu'est-ce que le structuralisme ?, vol. 2)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1968, p. 100. Il arrive cependant que Bakhtine donne une définition très large du dialogisme, qui s'appliquerait à tout discours romanesque : voir notamment Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier [1978], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987.

12 Entretien avec Robert Ricatte, août 1955. Cité par Robert Ricatte, Notice sur « Le Genre de la chronique », III, 1295.

est considérable, puisqu'elle est capable de rapporter de dialogues entiers, voire les pensées des personnages. Elle va jusqu'à entrer dans la conscience de Firmin, pour dire ce qu'il ressent lorsqu'il est contraint de partager la couche d'une Thérèse qui le terrifie : « Il se disait : "Bon Dieu, qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce qui a bien pu la changer comme ça ? Ce n'est pas possible. C'est un rêve" » (V, 444). Ce pouvoir exorbitant tient à la fonction romanesque de cette narratrice, fonction qui explique également son anonymat : la place qu'elle occupe, c'est celle du romancier. Les deux récits ne sont donc pas équivalents : ce qui alterne dans *Les Âmes fortes*, c'est l'hétérodiégèse et l'homodiégèse, la tentation de l'omniscience et les limites du témoignage subjectif, le pôle du romancier tout-puissant et le pôle du narrateur-personnage.

Ce déséquilibre ne signifie pas que l'on doive trancher en faveur d'une version, reconnue comme seule vraie aux dépens de l'autre. L'originalité du texte est précisément d'insérer le récit hétérodiégétique à l'intérieur de la narration de Thérèse. C'est Thérèse qui aura le dernier mot, de même qu'elle avait eu l'initiative de se raconter (V, 247). Incarnée par la narratrice anonyme, la position du romancier perd donc ses privilèges pour devenir la source d'une version parmi d'autres. La structure du roman remet en question ses prétentions à un pouvoir absolu. Ce que le dialogue met en présence, ce sont bien deux *voix*, mais au sens narratologique du terme : façon pour l'auteur de combiner deux positions d'ordinaire incompatibles, le *dedans* du personnage engagé dans la diégèse et le *dehors* du chroniqueur à visée unifiante.

Or ce dédoublement de la fonction de narrateur, on le retrouve ailleurs dans les *Chroniques*, tout particulièrement dans *Un roi sans divertissement* et dans *Noë*<sup>13</sup>. Le récit d'*Un roi* associe également le « dehors » et le « dedans », la position initiale d'un chroniqueur extérieur aux faits et les récits homodiégétiques de personnages qui ont participé au drame de près ou de loin. Le narrateur primaire lui-même est ambigu, puisqu'il est à la fois proche des lieux de l'action et distant de l'époque où elle s'est accomplie<sup>14</sup>, soucieux de vérifier l'authenticité des faits en se référant à des sources précises et désinvolte dans l'affirmation de principes

13 On pourrait aussi revenir à la narration du *Moulin de Pologne*, dont on a indiqué plus haut le double caractère, à la fois « objectif » et « subjectif », d'une chronique historique mêlée de commentaires ironiques. Sur ce sujet, voir Jean-Claude Coquet, « Le discours de la vérité dans *Le Moulin de Pologne* », dans *Revue de sciences humaines*, n° 169, 1978, p. 23 sq. Dualisme moins net dans *Les Grands Chemins*, quoique Christiane Kègle y ait relevé, à côté des manifestations claires du narrateur-personnage itinérant, la présence d'un « narrateur implicite » supérieur, l'interférence entre les deux instances aboutissant à un « processus narratif dualiste » (« Présent de narration et instances énonciatives dans *Les Grands Chemins* », dans *Giono aujourd'hui*, Aix-en-Provence, Édisud, 1982, p. 50 sq.).

14 Gérard Genette a été amené par la lecture de Giono, sur les excellents conseils de Robert Ricatte, à revenir sur ses concepts d'« homodiégèse » et d'« hétérodiégèse », moins rigoureusement exclusifs l'un de l'autre qu'il ne l'avait précédemment affirmé (*Nouveau Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 71).

fort subjectifs : « Ce qui est arrivé est plus beau, je crois » (III, 458). Dans *Noé*, la scission du « moi » s'accomplit entre ces deux « mondes » superposés qui se partagent l'existence du narrateur-romancier, tantôt tout occupé à vivre au milieu des siens, à reconnaître sa liberté d'écrivain, tantôt absorbé par ses créatures, voyant M. V., rencontrant Angelo, croisant Adelina White. Le « moi » qui converse avec cette dernière est-il bien le même que le romancier qui admet qu'il invente, brisant ainsi l'illusion ? Le narrateur de *Noé*, même s'il sait l'art de réunifier les deux aspects de son « moi » lorsqu'il s'agit, par exemple, de présenter la rencontre d'Angelo comme une « chose vraie » à ses amis Nini et Gaston (III, 717), avance dans deux directions difficilement conciliables : d'un côté, il dit croire en l'existence de ses personnages, les laisse s'imposer à lui ; de l'autre, il reconnaît qu'il ne s'agit que de « vision ». D'un côté, il prend plaisir à raconter, cultivant allègement l'illusion de réalité ; de l'autre, il laisse ses histoires en suspens, conteste leur vraisemblance, propose plusieurs épilogues possibles... C'est le même narrateur qui éprouve, dans le même discours, la tentation de succomber au charme de ces personnages qui paraissent « vivre », et le sursaut d'un retour libérateur au « réel » qui permette d'échapper à l'emprise de l'illusion. Il n'est pas étonnant qu'il en vienne, d'entrée de jeu, à s'interpeller lui-même :

La tête de Langlois venait à peine d'éclater sur mon papier que je me suis dit (et très violemment) : « Tu as mené ce personnage jusqu'au bout de son destin. Il est mort, maintenant. [...] Termine vite et va donc te promener un peu dans l'automne [...] » (III, 611-612).

Cette tension « violente » qui habite le narrateur explique son caractère instable, imprévisible, voire contradictoire : l'instance narrative, loin d'assurer la cohésion du récit, est le noyau éclaté d'où jaillissent ses fragments disparates. La structure bigarrée de *Noé* tient à la distance intérieure qui travaille l'énonciation à sa source : le *je*, c'est à la fois l'illusionniste qui parvient à donner réalité à Empereur Jules ou au dynaste de l'Ouvèze, et l'imagination toute subjective qui dévoile ses artifices et étale au grand jour ses mécanismes – l'adhésion « du dedans » aux plaisirs de la fiction et la distance ironique du « dehors ».

\*

Les instances narratives des *Chroniques* ne sont donc ni aussi simples ni aussi disparates que la préface du 1962 pouvait le laisser entendre. Leur nouveauté s'accompagne d'une profonde cohérence, due à la permanence de cette *tension* qui pouvait apparaître, au premier abord, comme une contradiction. « Cadre traditionnel du roman français + modernisme » (III, 1284) : telle est l'opération qui devait, selon Giono, aboutir à l'« opéra bouffe » des *Chroniques*. Le système

des voix narratives répond à ce projet en jouant sur les deux « plans » de la production romanesque. Le romancier *épique* porté à s'effacer devant les actions et le *il* du héros ne disparaît pas pour laisser le champ libre à un romancier *ironique* prompt à se démasquer et à remettre en question ses pouvoirs : tous deux s'associent pour échanger leurs effets, superposer leurs rôles, confronter leurs tendances divergentes. Dialogue intérieur entre le créateur tout-puissant et le sujet critique, entre le plaisir de vivre – et de faire vivre – la fiction de l'intérieur, et le désir de prendre ses distances pour en révéler les rouages : ce déchirement de la puissance narrative partagée entre l'attrait de l'omniscience et la conscience de ses limites, sur lequel je reviendrai à propos d'*Un roi sans divertissement*<sup>15</sup>, voilà d'où les *Chroniques* tirent leur humour, leur fécondité, leur dynamisme – entrée paradoxale dans une ère du soupçon... créateur.

---

15 Voir le chapitre 19, « Jeux de roi (*Un roi sans divertissement*) », p. 357 sq.



## 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

