

Denis Labouret

Giono au-delà du roman



Jean Giono est encore trop souvent considéré comme un romancier traditionnel, comme si son talent de conteur pouvait se plier aux limites d'un genre hérité. C'est méconnaître qu'il est d'abord un inventeur. Avec une curiosité insatiable, il a exploré tous les genres (le poème, l'essai, le pamphlet, la nouvelle, l'autobiographie, la chronique de presse, le théâtre...) et renouvelé l'art du roman lui-même.

Denis Labouret nous le montre dans cet ouvrage : chez Giono l'expérience de l'écriture, confrontée au mystère de l'être et du monde, s'accomplit en rupture avec son temps et engage la manière de *raconter des histoires* dans des voies inédites et déroutantes.

Au-delà de ses qualités de romancier, Giono est ainsi un écrivain total, qui use de tous les moyens d'expression possibles pour donner forme à sa vision du monde et susciter chez ses lecteurs trouble, curiosité et enchantement.

Denis Labouret, maître de conférences HDR à l'université Paris-Sorbonne, est spécialiste de l'œuvre de Jean Giono, à laquelle il a consacré sa thèse et de nombreuses publications. Il poursuit des recherches sur la littérature française du XIX^e au XXI^e siècle (Vallès, Péguy, Bernanos, Gracq, Gary...). Auteur d'ouvrages pédagogiques, il a en outre publié une *Littérature française du XX^e siècle* (2013).

Couverture : Pieter Bruegel, dit Bruegel l'Ancien,
La Chute d'Icare (détail), huile sur toile, ca 1555,
Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique
© Bridgeman Images



GIONO
AU-DELÀ DU ROMAN

Lettres | Françaises

Collection dirigée par Michel Murat

L'Enchanteur désenchanté. Quinault et la naissance de l'opéra français

Sylvain Cornic

Préface de Jérôme de La Gorce

Balzac, le texte et la loi

Michel Lichtlé

Préface de Françoise Mélonio

La Science-fiction en France. Théorie et histoire d'une littérature

Simon Bréan

Préface de Gérard Klein

L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust

Luc Fraisse

L'Histoire littéraire des écrivains

Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé, Michel Murat (dir.)

Préface d'Antoine Compagnon

L'Envie. Une passion démocratique au XIX^e siècle

Fabrice Wilhelm

L'Idylle en France au XIX^e siècle

Violaine Boneu

Henri Michaux: voir (une enquête)

Franck Leibovici

La Poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque

Céline Pardo

Baudelaire et l'estampe

Claire Chagniot

Le Sens de la vue. Le regard photographique dans la poésie moderne

Anne Reverseau

Denis Labouret

Giono

au-delà du roman



Ouvrage publié avec le concours de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2016

© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN PAPIER : 979-10-231-0541-4

PDF complet : 979-10-231-0960-3

Prologue – 979-10-231-0961-0

I Chapitre 1 – 979-10-231-0962-7

I Chapitre 2 – 979-10-231-0963-4

I Chapitre 3 – 979-10-231-0964-1

I Chapitre 4 – 979-10-231-0965-8

I Chapitre 5 – 979-10-231-0966-5

I Chapitre 6 – 979-10-231-0967-2

I Chapitre 7 – 979-10-231-0968-9

I Chapitre 8 – 979-10-231-0969-6

II Chapitre 9 – 979-10-231-0970-2

II Chapitre 10 – 979-10-231-0971-9

II Chapitre 11 – 979-10-231-0972-6

II Chapitre 12 – 979-10-231-0973-3

II Chapitre 13 – 979-10-231-0974-0

II Chapitre 14 – 979-10-231-0975-7

II Chapitre 15 – 979-10-231-0976-4

II Chapitre 16 – 979-10-231-0977-1

III Chapitre 17 – 979-10-231-0978-8

III Chapitre 18 – 979-10-231-0979-5

III Chapitre 19 – 979-10-231-0980-1

III Chapitre 20 – 979-10-231-0981-8

III Chapitre 21 – 979-10-231-0982-5

III Chapitre 22 – 979-10-231-0983-2

III Chapitre 23 – 979-10-231-0984-9

III Chapitre 24 – 979-10-231-0985-6

Conclusion – 979-10-231-0986-3

Mise en page Emmanuel Marc DUBOIS/3D2S, Issigeac/Paris
d'après le graphisme de Patrick VAN DIEREN

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

Pour Mireille

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

Pour tous les textes de Giono publiés dans la « Bibliothèque de la Pléiade », les références sont données sous la forme suivante, conformément à l'usage : numéro du tome en chiffres romains, suivi du numéro de la page en chiffres arabes.

I à VI : *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition publiée sous la direction de Robert Ricatte, de 1971 à 1983.

VII : *Récits et essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition publiée sous la direction de Pierre Citron, 1989.

VIII : *Journal, poèmes, essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition publiée sous la direction de Pierre Citron, 1995.

Reuves indiquées sous une forme abrégée :

Bull. 1 : *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 1, etc., Manosque, de 1973 à 2006.

Rev. 1 : *Revue Giono*, n° 1, etc., revue de l'Association des Amis de Jean Giono, Manosque, depuis 2007.

JGI : *Jean Giono* 1, etc., série *Jean Giono* de *La Revue des Lettres modernes* (éditions Lettres modernes Minard, Paris), dirigée par Alain J. Clayton à partir de 1973, puis par Laurent Fourcaut depuis 1991.

TROISIÈME PARTIE

Discordances du récit

SILENCES DE LA NOUVELLE

Genre délaissé, genre dédaigné, la nouvelle est encore trop souvent considérée comme une production mineure chez les grands écrivains français du xx^e siècle. Les nouvelles de Jean Giono sont à cet égard exemplaires. On connaît ses grands romans, abondamment lus, étudiés et commentés ; mais on méconnaît généralement la part qui, dans son œuvre, revient au récit bref, alors qu'elle est capitale. Il importe donc de reconnaître ce territoire – territoire éclaté, hétérogène, aux frontières problématiques, mais fécond et séduisant. *Reconnaître* au double sens du verbe : d'une part *accorder une reconnaissance*, donner sa pleine légitimité à une partie de l'œuvre qui mérite d'être réévaluée ; mais aussi *partir en reconnaissance*, à la découverte, à l'aventure, dans un domaine encore mal balisé qui peut réserver des surprises.

Giono, conteur hors pair, excelle dans le récit bref. Or l'art qu'il y déploie suscite d'autant plus l'intérêt que son imagination est sans bornes et que son écriture a l'ambition de faire entendre le « chant du monde ». Comment donc cette puissance créatrice tentée par la démesure peut-elle se plier aux limites étroites d'un genre qui se définit par la concentration des effets, la clôture formelle, l'unité d'impression ? L'art de l'ellipse et le travail sur l'implicite, qui sont des constantes du genre, prennent chez Giono une importance singulière en raison de ce paradoxe fondamental : comment dire le Tout en peu de mots ? Il en résulte un usage particulier du silence et des silences, qui non seulement confère à ces nouvelles leur densité et leur profondeur, mais conduit l'auteur à un renouvellement permanent de son écriture narrative. Posons comme hypothèse que la pratique du récit bref a exercé chez Giono une fonction d'expérimentation productive, qu'elle l'a aidé à se libérer de la tentation du bavardage didactique ou de l'emphase épique, et qu'elle a ainsi stimulé ses recherches et son imagination de romancier – non sans produire des nouvelles réussies.

Certes, Giono n'est pas très rigoureux sur le sens qu'il donne au genre de la nouvelle et sur la manière dont il l'illustre : on partira de ses silences *sur* la nouvelle, qui expliquent sans doute la faible attention accordée par la critique à cette composante de son œuvre. Mais il faudra voir dans un deuxième temps comment le silence caractérise, plus profondément, la composition interne de ces textes – silences *dans* la nouvelle, donc –, avant de se tourner vers la question de la clôture des récits ; car, en ce lieu textuel,

l'une des lois fondamentales du genre est à la fois parfaitement confirmée par un art maîtrisé de la chute, et sérieusement malmenée par une pratique de l'ellipse qui s'apparente à l'inachèvement : les silences *en fin* de nouvelle mettent en question les conventions du genre pour ouvrir sur l'œuvre en cours, sur l'œuvre à venir. De sorte que l'art de la nouvelle se rapproche alors d'un art de l'esquisse – qui n'est pas moins propre à éveiller chez le lecteur maintes résonances.

SILENCES SUR LA NOUVELLE

388

Giono lui-même ne parle guère de « nouvelles ». Il préfère à cette appellation générique celle de « récit », qui sera utilisée quand on éditera après sa mort certains recueils de ses textes brefs : *Le Déserteur et autres récits*, *Les Récits de la demi-brigade*. Quand on l'interroge, il exprime certaines réserves sur le genre de la nouvelle¹. À ses débuts, il publie pourtant un certain nombre de textes narratifs courts dans des revues. Mais ces textes ressemblent à des contes plus qu'à des nouvelles, par leur poésie, leur inspiration antique ou médiévale, leur registre merveilleux. C'est pourquoi, d'après Pierre Citron, la « première nouvelle » de Giono, « au sens moderne du mot », est *Ivan Ivanovitch Kossiakoff*, texte écrit en 1925². À la parution de *L'Eau vive*, en 1943, le sous-titre mentionne : *Contes*. En réalité, le volume rassemble de façon très hétérogène des essais, des chroniques, des récits autobiographiques, des fragments d'un roman... et, peut-être, quelques contes et nouvelles – mais sans que l'auteur se soit soucié de fixer des frontières génériques claires. C'est aussi au genre du conte que fait penser la nouvelle *L'Homme qui plantait des arbres* écrite en 1953 – même si certains lecteurs naïfs ont pu y lire la biographie authentique d'Elzéard Bouffier, capable à lui seul de ressusciter des forêts de chênes en plantant soigneusement, jour après jour, des glands dans les collines désolées... Giono, lui, ne se préoccupe que de *raconter* : peu lui importe le nom du genre.

N'a-t-il pas d'ailleurs lui-même entretenu l'idée d'une différence hiérarchique entre les grands romans et les textes courts ? Il insiste assurément, dans ses entretiens ou dans ses préfaces, sur la grande œuvre que composent la trilogie de Pan et *Que ma joie demeure*, le Cycle du Hussard et les *Chroniques romanesques* ; à l'arrière-plan viennent les textes de circonstance ou les récits de commande : les nouvelles répondent moins que les romans, *a priori*, à une nécessité intérieure. Giono rassemble un certain nombre de nouvelles dans *Solitude de la pitié* parce qu'il lui faut alors publier pour gagner sa vie, en 1932,

1 Voir le chapitre 22, « Le “100 mètres haies” d'un coureur de fond », p. 397.

2 Pierre Citron, Notice de *Solitude de la pitié*, I, 1040.

à un moment où il a décidé de vivre de sa plume. *Une aventure ou la Foudre et le Sommet*, belle chronique italienne d'un froid polytechnicien dupé par une séduisante et romanesque aventurière, est publiée en 1955 à la demande de l'école Estienne, spécialisée dans les arts graphiques. Les nouvelles des *Récits de la demi-brigade* et de *Faust au village* ne seront publiées en volumes qu'après la mort de l'auteur – ce qui confirme qu'il ne s'intéresse guère lui-même à la forme du recueil de nouvelles, dont la composition est importante au contraire pour beaucoup de grands nouvellistes.

Et pourtant, il est légitime de parler d'une véritable *poétique de la nouvelle* chez Giono. Tel était le propos d'un article de Roland Bourneuf publié en 1975³. Le critique choisit alors de laisser de côté la distinction entre « nouvelle », « conte » et « récit », pour appeler nouvelle « tout texte court contenant une trame narrative minimale incluant des événements et des personnages fictifs⁴ ». Sur cette base, on peut identifier chez Giono une cinquantaine de nouvelles publiées de son vivant, la plupart appartenant aux quatre recueils déjà cités : *Solitude de la pitié*, *L'Eau vive*, *Les Récits de la demi-brigade* et *Faust au village*. On est conduit en revanche à écarter un vaste ensemble de textes courts publiés par Giono dans la presse des années 1960, des propos et chroniques où le commentaire de l'auteur laisse peu de place à la fiction et qui ont été regroupés dans les volumes intitulés *Les Terrasses de l'île d'Elbe*, *Les Trois Arbres de Palzem* et *La Chasse au bonheur*⁵. Plus de quarante ans après cette étude, toutefois, on peut être tenté d'ajouter au répertoire de courts récits de fiction qui ont été retrouvés après la mort de Giono et publiés depuis 1975 : notamment *Cœurs, passions, caractères* et *Caractères* (1982)⁶, portraits de personnages fictifs dont l'auteur retrace rapidement l'existence.

On comprend que la notion de « récit bref » convienne mieux que celle de « nouvelle » pour désigner ces textes assez hétéroclites. J'emploierai donc indifféremment ici les termes de « nouvelle » et de « récit bref », en suivant la définition relativement souple de Roland Bourneuf, pour chercher à présent dans ces textes la place, les modalités et la fonction du silence – en me limitant à quelques récits parmi les plus significatifs.

3 Roland Bourneuf, « Pour une poétique de la nouvelle chez Jean Giono », dans *Saggi e ricerche di letteratura francese*, vol. XIV [nuova serie], Pisa/Roma, Università di Pisa/Bulzoni, 1975, p. 411-452.

4 *Ibid.*, p. 413.

5 C'est à ces chroniques de presse qu'est consacré le chapitre 16, « Chroniques anachroniques : Giono chroniqueur de presse », p. 313 sq.

6 Textes intégrés au t. VI des *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983 ; réédités dans la collection « L'Imaginaire » (1999).

Les silences internes au récit tiennent d'abord au dispositif narratif adopté. Alors que les romans d'avant-guerre obéissent massivement à une narration hétérodiégétique (à l'exception d'*Un de Baumugnes*), les nouvelles de la même époque donnent au contraire largement la parole à des narrateurs impliqués, acteurs ou témoins : dans *Solitude de la pitié*, seule la première nouvelle, qui porte le titre du recueil, est écrite à la troisième personne. Souvent, c'est un *je* bien proche de l'auteur qui recueille une histoire qu'on lui rapporte, une confidence qu'on lui fait : dans *La Main*, Fidélin l'aveugle appelle le narrateur « monsieur Jean » (I, 483). Or la présence d'un « récitant », d'un conteur en chair et en os, engendre des mécanismes de filtrage et de sélection qui favorisent les non-dits. D'autant que le narrateur s'efface bien souvent au profit du récit partiel et partial qu'on lui relate : dans *Annette ou une affaire de famille*, il laisse parler Justin, l'oncle de la petite orpheline, et c'est du point de vue de ce parent froidement égoïste que l'on perçoit des bribes de l'existence de la jeune fille ; au lecteur de combler les vides, d'exercer un jugement que le narrateur, presque muet, ne formule pas. Les nouvelles anticipent sur des constructions narratives qui seront systématiquement exploitées dans les *Chroniques romanesques*, après la guerre : structures par enchâssement, récits dans le récit, réticences du narrateur. Il y a d'autant plus de vides dans le récit que l'auteur recourt à l'homodiégèse et à la polyphonie.

Quand le narrateur de la nouvelle est lui-même engagé dans l'histoire en tant que personnage, comme Martial dans *Les Récits de la demi-brigade*, c'est pour procéder plus que jamais par allusions, notamment dans *Une histoire d'amour* : on le verra dans le chapitre suivant, consacré plus spécifiquement à *Faust au village* et aux *Récits de la demi-brigade*. L'intérêt du récit réside précisément dans les lacunes du narrateur, ressort de notre curiosité. Ces silences se retrouvent au niveau des relations entre les personnages, dans les dialogues rapportés. La qualité singulière de la nouvelle *Ivan Ivanovitch Kossiakoff* est due à la charge d'émotion contenue dans cette histoire d'amitié entre le soldat Giono et son camarade russe qui ne sait pas un mot de français : amitié muette, condamnée à se communiquer autrement. Au moment où Kossiakoff, qui a repéré des soldats allemands dans une position vulnérable, s'apprête à les signaler pour les faire abattre, il faut autre chose que la parole, de la part du narrateur aux sentiments pacifistes, pour convaincre son ami que ces malheureux ne méritent pas d'être tués :

Kossiakoff insiste. Il a sa consigne. On lui a dit : tout ce qui bouge. Il a son plaisir secret de chien d'arrêt. Alors je parle, je parle. Kossiakoff béant écoute ces paroles mortes. Une angoisse me tord : il ne comprend pas, il ne comprend

pas. Si, il a vu mes yeux ; son bras retombe ; un léger sourire tire ses lèvres. Il caresse mon genou. Plus de consigne : amitié. Le devoir, mais le plaisir fait à l'ami, douce chose, et je voudrais lui dire, et je suis incapable. Il y a des steppes entre nous (I, 478).

À cette communication aussi difficile que vitale au niveau de la diégèse correspond, on le voit, une narration elle-même extrêmement condensée, dépouillée, resserrée par des ellipses syntaxiques – comme si cette expérience de la vanité de la parole conduisait l'auteur à faire à son tour en sorte de suggérer l'essentiel par le non-dit.

Le silence forcé de Kossiakoff rappelle un autre personnage silencieux de *Solitude de la pitié*, « le maigre » de la première nouvelle : seul le gros parle pour demander du travail, et descend au fond du puits pour y effectuer la réparation qui risque de le tuer ; le maigre, malade, n'agit pas et ne parle qu'à la fin : « Tu te fatigueras, dit-il, je te suis une chaîne, moi, malade. Tu te fatigueras, laisse-moi » (I, 440). Ces dialogues lacunaires, de la part de personnages qui ne sont pas nommés – autre silence significatif –, dont on ne sait ni d'où ils viennent ni où ils vont, font ressortir le dénuement de leur existence et peut-être, plus généralement, le vide substantiel de la condition humaine, bien mieux que de longs discours : il y a là, comme l'a montré Robert Ricatte, une « poétique de la pitié » qui se nourrit d'une « poétique de l'ellipse⁷ ». Autrement dit : les lois propres à la nouvelle entraînent des silences narratifs qui participent à l'expression de la pitié – la pitié que ressentent l'un pour l'autre les personnages de l'histoire, autant que la pitié qui naît logiquement chez le lecteur, porté à laisser résonner en lui le sens caché de ces non-dits, c'est-à-dire le poids de misère humaine qu'ils recèlent. Entre le genre narratif adopté et l'effet recherché, entre les contraintes esthétiques et la portée éthique, l'accord est parfait : « Si [la pitié] trouve dans le récit court la forme qui est la plus favorable, c'est que la brièveté exige du discours narratif toutes sortes de sacrifices dont profite la pitié. Ce qu'on devine ou même ce qu'on ignore peut émouvoir plus encore que ce qu'on apprend⁸. »

Ce dépouillement énonciatif et narratif caractérise aussi certaines nouvelles du recueil *Faust au village* : tout y est parole de personnages, sous forme de « monologue » (c'est le titre d'une nouvelle), de témoignage collectif à la première personne du pluriel (*Notre vin*) ou plus souvent de dialogues. Une de ces nouvelles, construite comme un pur dialogue, sans qu'aucune instance

7 Robert Ricatte, « Jean Giono : récit court et poétique de la pitié », dans *Revue des sciences humaines*, n° 169, Giono, Lille, 1978, p. 72.

8 *Ibid.*, p. 71.

narrative – ni même de didascalie comme au théâtre – ne permette d'identifier précisément les interlocuteurs, s'intitule *Silence*. Ce titre correspond d'abord à un toponyme. Giono s'inspire d'un nom de lieu réel, « Silance », qu'il déforme à peine, pour mettre en valeur la puissance d'un « dynaste » qui impose le silence autour de lui. Le silence est ainsi à la fois une donnée de l'intrigue – c'est dans le silence, à distance du lieu de la parole et derrière les murs de la ferme, que les héritiers règlent leurs comptes – et une composante du dialogue : à deux reprises, une pause est marquée dans le dialogue par l'indication « Silence » entre parenthèses (V, 164-165), à la manière d'une didascalie dans une pièce de Beckett. Ces silences de la nouvelle en disent long sur le tragique des passions.

392 De tels non-dits, comme on peut le remarquer, ne sont pas seulement des procédés techniques habituels du genre : ils correspondent à une nécessité profonde de l'écriture gionienne, en quête de moyens pour suggérer une « barrière » d'ordre métaphysique, qui ne peut s'explicitier sous la forme ample et pleine d'un récit continu. *La Grande Barrière*, tel est le titre d'une nouvelle de *Solitude de la pitié* qui montre l'impossible communication entre l'homme et le monde naturel. Mais le mot peut s'appliquer à la séparation qui coupe l'homme de l'autre homme, autant qu'à celle qui coupe l'homme du monde. La poétique du silence, dans les nouvelles, consiste à surmonter cette barrière existentielle par les seules passerelles possibles, celles que projette souterrainement l'art de l'implicite. C'est en ce sens que l'on peut tirer un « enseignement du silence », selon une formule de *Possession des richesses*, une nouvelle de *L'Eau vive* (III, 187).

Le meilleur exemple de ces passerelles du silence, on le trouve peut-être dans une autre nouvelle du même recueil, *Vie de Mlle Amandine*, en raison des vides structurels qui séparent les trois volets de son triptyque. Au centre, la biographie de M^{lle} Amandine, personnage qui confie au narrateur, dans un hameau des Alpes suisses, le récit de sa triste existence ; mais une première partie raconte la découverte par le narrateur, au cours d'une promenade en montagne, d'une sorte de lutte entre le minéral et le végétal qui dévoile la souffrance de la nature déchirée contre elle-même ; et un troisième volet présente l'initiation du narrateur au mystère du monde à travers le dépeçage d'un cadavre de chamois, incarnation du dieu Pan. Quel fil conducteur relie ces trois sections ? L'histoire humaine du panneau central se trouve débordée, de part et d'autre, par une confrontation aux forces de la nature qui transcendent l'homme, confrontation d'abord négative, puis positive. Mais chacune des trois parties renvoie au regard d'un narrateur qui paraissait personnellement, au début du récit, au bord du désespoir :

Je menais moi-même à cette époque un combat avec le monde réel. Il me fallait le rejoindre à tout prix. [...] J'avais beau multiplier la diversité de toutes

mes possibilités d'étreintes, tout m'échappait, tout glissait hors de mes sens ; j'habitais les convulsions et les effondrements d'un naufrage qui n'en finissait plus de lenteur (III, 133).

Sur les raisons de ce désespoir, on n'en saura pas plus. Mais ce que montre la nouvelle, c'est que les liens avec soi-même et avec le monde ne peuvent être renoués qu'au prix d'une expérience qui fait l'épreuve de ce mal-être, et d'une écriture qui prend en charge ces « naufrages », ces ruptures entre l'être et le monde. Les silences du récit traduisent ces manques du sujet autant que l'espoir de les conjurer par l'écriture et l'imagination : *Vie de Mlle Amandine* s'achève d'ailleurs sur une « faim » pleine d'espoir retrouvé. C'est ainsi que la nouvelle elle-même répond, mieux qu'un long roman, à la demande que la vieille Mademoiselle Amandine adresse à un moment au narrateur, elle qui regrette que la littérature française n'offre guère aux hommes les moyens de se réconcilier avec l'univers :

Vous qui êtes français, dites-moi pourquoi, dans tout votre trésor littéraire, vous n'avez pas de livres remèdes ? Pourquoi vous ne pensez jamais aux désespérés ? Tous vos livres disent non à la vie. C'est facile d'être négatif. [...] Ne penserez-vous jamais à ceux qui ont besoin de comprendre le monde ? (III, 170).

Les silences de la nouvelle apportent peut-être une réponse, à leur manière, à ce besoin de comprendre, mais une réponse sensible, d'ordre esthétique, et non intellectuelle et didactique.

SILENCES EN FIN DE NOUVELLE

Le silence indiquerait ainsi non un manque, mais un trop-plein de sens, qui ne saurait se satisfaire de la pauvre simplicité d'une ligne narrative. Il existe des « richesses du vide » – pour reprendre les termes de Robert Ricatte⁹ – qui sont éclatantes en fin de nouvelle. C'est que la brièveté même du récit exige qu'il résonne plus durablement, une fois achevé, dans la conscience et l'imagination du lecteur : c'est une loi du genre. L'implicite final a précisément pour fonction d'assurer cet effet à long terme, en donnant à penser et à rêver. L'épilogue de la nouvelle *Ivan Ivanovitch Kossiakoff* est l'annonce sèche et abrupte du décès du soldat russe : « Ivan Ivanovitch Kossiakoff a été fusillé au camp de Châlons en juillet 1917 » (I, 480). Juste le fait brut, sans commentaire, mais qui réinvestit d'autant plus dans cette histoire d'amitié, rétroactivement, une

9 Robert Ricatte, « Les vides de la narration et les richesses du vide », dans *Études littéraires*, vol. 15, n° 3, Québec, Presses de l'université Laval, 1982, p. 291-311.

profondeur affective et morale. La fin de la nouvelle *Au bord des routes*, dans *Solitude de la pitié* également, se résume à un objet, « une bague de jeune fille, plus, une bague-jeune-fille » (I, 490), que le vieux Gonzalès porte au doigt et qui matérialise tout un passé : le narrateur dit connaître « la fin de l'histoire », mais celle-ci ne s'écoute pas, elle se « regarde » ; c'est cet objet qui fait taire tout discours. L'expression des sentiments est encore très indirecte dans le cas de Martial, à la fin d'*Une histoire d'amour* : du petit « verdet » qui était en réalité cette jeune fille qu'il a tuée, il ne reste que la jument, et c'est sur celle-ci que le narrateur reporte une affection inexprimée : « [...] je demandais instamment qu'on ne la fasse pas pouliner. Je ne me suis jamais expliqué pourquoi ! » (V, 31). Le récit s'achève, mais l'histoire se prolonge dans l'imagination du lecteur : de telles chutes sont conformes aux habitudes du genre.

Dans les nouvelles de Giono, toutefois, ces silences de la fin ne reproduisent pas simplement un procédé générique d'usage courant : ils portent moins sur des éléments factuels de l'histoire racontée que sur un « système de références » (III, 620) qui échappe à la raison cartésienne. C'est le cas à la fin de *Faust au village* : où donc le narrateur camionneur a-t-il conduit le mystérieux autostoppeur, dont la veste reste sèche quand il pleut et qui exerce sur lui une séduction étrange ? Le lieu n'est pas nommé : « Cette fois, nous ne sommes pas partis pour la gare de Lus. Il m'a dit où il avait à faire et je l'y ai mené. Directement » (V, 144). Si l'autostoppeur est une incarnation du diable, comme tous les indices du récit invitent à le penser, ce lieu ne serait autre qu'un espace infernal... Et pourtant, le narrateur nous en fait le récit rétrospectif. Comment *diable* a-t-il pu en revenir ? L'indétermination fantastique qui règne sur cette fin de nouvelle traduit l'étrangeté d'un « fond des choses » qui est souvent évoqué par Giono, surtout dans les textes d'après-guerre¹⁰. Un abîme fascinant caractérise aussi bien les êtres humains à l'âme d'exception que la « chose naturelle » qu'est le monde inhumain. À la surface du récit, seul le silence peut y faire écho.

Encore s'agit-il ici de fins de nouvelles exemplaires, qui par leurs silences mêmes traduisent l'art consommé avec lequel Giono tire parti de ce genre narratif. Mais on voit aussi par ces ouvertures finales que le romancier ne peut en rester là, qu'il est toujours tenté d'aller plus loin, d'aller au-delà, quitte à bousculer les lois du genre. *Les Récits de la demi-brigade* ont beau former de belles nouvelles – et ce n'est peut-être pas un hasard si Giono situe l'action dans ce XIX^e siècle qui est bien « le siècle d'or de la nouvelle¹¹ » –, ils composent un tout dont la cohérence, avec le retour d'un même narrateur et des analogies

¹⁰ Voir le chapitre 1, « Au commencement était la chose », p. 31 sq.

¹¹ Janine et Lucien Miallet, Notice des *Récits de la demi-brigade*, V, 875.

de situations, dépasse celle d'un simple recueil de nouvelles, et qui est relié en outre au Cycle du Hussard par des personnages communs. On voit alors que le romancier ne se limite pas naturellement à la clôture du récit bref. Les relations sont étroites, de même, entre les dialogues de *Faust au village* et la genèse des *Âmes fortes* – comme si Giono essayait dans ses textes brefs des formes narratives qu'il va ensuite déployer plus librement dans ses romans. Et il présentait par ailleurs certains récits de *Solitude de la pitié* comme des « éclaboussures » de ses romans d'alors¹², à la manière, en somme, de *rushes* de cinéma.

Dans *L'Eau vive*, les deux textes *Promenade de la mort et départ de l'oiseau bague le 4 septembre 1939* et *Description de Marseille le 16 octobre 1939* sont mis sur le même plan que des nouvelles par la publication en recueil, alors que ce sont de volumineux extraits d'un roman en préparation qui ne verra jamais le jour. Il arrive donc que le silence final soit la conséquence de tels inachèvements. Et le récit bref est alors non pas une forme close, mais l'antichambre ou l'atelier du roman, le laboratoire où l'auteur tente de nouvelles expériences ou stocke provisoirement des textes en attente. La dernière nouvelle de *Solitude de la pitié* est-elle bien une nouvelle ? Elle énonce plutôt un projet : « Il y a bien longtemps que je désire écrire un roman dans lequel on entendrait chanter le monde » (I, 536). À ces premiers mots répondent les derniers :

Pour faire ce roman, il ne faudrait que des yeux neufs, des oreilles neuves, des chairs nouvelles, un homme assez meurtri, assez battu, assez écorché par la vie pour ne plus désirer que la berceuse chantée par le monde (I, 538).

La fin du texte, qui est moins une nouvelle qu'une préface, appelle une suite. Phénomène assez comparable dans *Prélude de Pan*, deuxième nouvelle du recueil et qui raconte bien une histoire, mais qui était destinée initialement, comme son titre l'indique, à ouvrir sur les romans du cycle panique. D'où cette fin en points de suspension : « Mais j'ai un cousin qui habite la montagne de Lure, et qui m'a dit... » (I, 457). À suivre.

Chez Giono, la nouvelle finit ainsi par rejoindre le récit inachevé, dans la série sans fin des histoires qui s'engendrent les unes les autres. Au fond, certains de ses plus grands romans n'intègrent-ils pas *des* récits relativement autonomes, qui pourraient aisément constituer des nouvelles à part – comme l'histoire de la femme du boulanger dans *Jean le Bleu* ou celle d'Empereur Jules dans *Noé* ? La frontière entre nouvelle et roman se brouille au profit de dispositifs d'enchâssement ou d'enchaînement qui font de toute séquence narrative l'*embryon* d'un récit, et de tout récit bref la matrice d'un roman possible. Ces jeux d'échanges entre les deux genres, que l'on retrouvera entre *Ennemonde*

¹² Cité par Pierre Citron, Notice de *Solitude de la pitié*, I, 1057.

et les *Caractères* des années soixante, assurent la mobilité d'une production narrative qui ne peut espérer rendre sensible le flux vivant du monde qu'à condition de ne jamais se fixer dans des formes établies.

De cette contamination dynamique entre les genres, le roman n'a pas été le seul bénéficiaire. Giono est un grand auteur et un grand inventeur de nouvelles, qui ne s'est pas contenté de reproduire les schèmes narratifs qu'il avait pu rencontrer chez Mérimée, Maupassant, Poe ou Tchekhov. Par l'usage du silence, il ouvre ses récits sur la monstruosité d'un monde et d'une humanité qui ne se laissent pas aisément nommer, mais aussi sur une œuvre au travail, perpétuellement remise en chantier. Ses nouvelles se lisent comme de belles esquisses, dont l'art narratif s'accomplit à la fois dans la brièveté *et* dans l'ouverture, dans la concentration *et* dans l'incomplétude : telle est peut-être sa principale contribution au renouvellement du genre au xx^e siècle.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Les textes des chapitres suivants sont issus de premières versions qui ont été publiées ou présentées séparément. Voici les titres et références de ces publications d'origine, suivant l'ordre des chapitres.

1. AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA CHOSE

« Le parti pris de la chose », dans Jacques Chabot (dir.), *Les Styles de Giono*, Lille, Roman 20-50, 1990, p. 267-286.

2. LA BOUE ET LE BLÉ

« La boue et le blé : Giono et les rêveries de la terre », *Les Nouveaux Cahiers franco-polonais*, n° 4 [Danièle Chauvin et Danuta Knysz-Tomaszewska (dir.), *Les représentations de la terre dans la littérature et l'art européens. Imaginaire et idéologie*, Paris, Publication du Centre de Civilisation polonaise de l'université Paris-Sorbonne], 2005, p. 13-22.

3. CONTAGION ET ABJECTION (*LE HUSSARD SUR LE TOIT*)

« Contagion et abjection dans *Le Hussard sur le toit* », dans Christian Morzewski (dir.), *Actes du Colloque « Le Hussard sur le toit »*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Cahiers scientifiques de l'université d'Artois » (1/1996), 1996, p. 71-83.

4. MONSTRES MARINS

« *Le Poids du ciel, Fragments d'un paradis* : métamorphoses de l'animal fantastique », *La Revue des Lettres modernes* [Laurent Fourcaut (dir.), *Jean Giono 5, Les œuvres de transition, 1938-1944*], Paris, Lettres modernes Minard, 1991, p. 177-217.

5. BESTIAIRES

« Giono : du bestial au *Bestiaire* », dans Alain Niderst (dir.), *L'Animalité. Hommes et animaux dans la littérature française*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Études littéraires françaises », 1994, p. 213-229.

6. PRATIQUES DE LA CHASSE

« Giono cynégète : chasse, nature et tradition », dans Jean-François Durand et Jean-Yves Laurichesse (dir.), *Giono dans sa culture*, Presses de l'université de Perpignan/Publications de l'université Montpellier III, 2003, p. 55-75.

7. AVATARS DU MINOTAURE

« M. comme Minotaure », *Obliques*, numéro spécial *Giono* [Jacques Chabot (dir.)], Nyons, Presses des Baronnies, 1992, p. 39-46.

8. LIRE LE VISAGE

« Le visage et le visible dans *Noé* », *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 48, automne-hiver 1997, p. 70-102.

468

« “La barbe et le velours” : le jeu des apparences dans *Les Grands Chemins* », dans Alain Romestaing et Mireille Sacotte (dir.), *Jean Giono. Le corps et ses habillages*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 135-145.

9. À LA RECHERCHE DU HORS-TEMPS PERDU (*QUE MA JOIE DEMEURE*)

« Les apories de la temporalité dans *Que ma joie demeure* », *La Revue des Lettres modernes* [Laurent Fourcaut (dir.)], *Jean Giono 8*, « Que ma joie demeure » : écrire-guérir?, Paris, Lettres modernes Minard, 2006, p. 107-136.

10. JEAN LE ROUGE : GIONO POLÉMISTE

« L'écriture polémique de Giono », dans Mireille Sacotte (dir.), *Giono l'enchanteur*, Paris, Grasset, 1996, p. 20-33.

11. LE TEMPS DE L'UTOPIE, DES VRAIES RICHESSES À RECHERCHE DE LA PURETÉ

« Utopie et fiction dans les essais pacifistes de Jean Giono », dans Lise Dumasy et Chantal Massol (dir.), *Pamphlet, utopie, manifeste, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 321-333.

12. « BÉNIS LES TEMPS QUI ONT CONTENU MOZART! »

« Giono et Mozart », *Revue Giono*, n° 6, 2012, p. 236-267.

13. LA MÉMOIRE CONTRE L'HISTOIRE DANS LES *CHRONIQUES ROMANESQUES*

« "Savoir vieillir" : la mémoire contre l'histoire dans les *Chroniques romanesques* de Jean Giono », dans Jean-Yves Laurichesse et Sylvie Vignes (dir.), *Giono : la mémoire à l'œuvre*, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2009, p. 179-191.

14. LE HUSSARD ET LES HUSSARDS : GIONO ET NIMIER

« Angelo ou le comble du Hussard », dans Marc Dambre (dir.), *Les Hussards. Une génération littéraire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 279-295.

16. CHRONIQUES ANACHRONIQUES : GIONO CHRONIQUEUR DE PRESSE

« La chronique de presse selon Giono : un genre antimoderne? », dans Bruno Curatolo et Alain Schaffner (dir.), *La Chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2010, p. 91-100.

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

« Le dialogue intérieur. Sur l'invention narrative dans les *Chroniques romanesques* », *L'Arc*, n° 100 [Pierre Citron (dir.), numéro « Jean Giono »], Le Revest-Saint-Martin, Éditions Le Jas, mars 1986, p. 51-57.

18. ENTRE PARENTHÈSES

« Giono et la poétique de la parenthèse », dans Jacques Chabot (dir.), *Giono romancier*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1999, t. II, p. 245-264.

19. JEUX DE ROI (*UN ROI SANS DIVERTISSEMENT*)

« Jeu de l'oie, jeu de roi », *Le cheval de Troie, revue des cultures méditerranéennes*, n° 12 [« Jean Giono »], Bordeaux, 1995, p. 87-95.

« *Un roi sans divertissement*, roman ludique », *Roman 20/50*, numéro hors série [Christian Morzewski (dir.), *Un roi sans divertissement*], Université de Lille III, novembre 2003, p. 149-160.

20. POÉTIQUE ET TÉRATOGENÈSE (NOÉ)

« *Noé* de Jean Giono : une poétique du monstrueux », dans Marie-Hélène Larochelle (dir.), *Monstres et monstrueux littéraires*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 2008, p. 87-100.

21. SILENCES DE LA NOUVELLE

« Jean Giono et les silences de la nouvelle », *Nouvelles - passerelle*, Beyrouth, Publications de l'université Libanaise, 2004, p. 29-41.

22. LE « 100 MÈTRES HAIES » D'UN COUREUR DE FOND

470

« Le 100 mètres haies d'un coureur de fond : Jean Giono et les divertissements de la nouvelle (*Les Récits de la demi-brigade, Faust au village*) », dans Catherine Douzou et Lise Gauvin (dir.), *Frontières de la Nouvelle de langue française de 1945 à 2005 (Europe et Amérique du Nord)*, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2006, p. 177-187.

23. QUESTIONS DE MÉCANIQUE (DRAGOON)

« *Dragoon*, motofiction », *Dix-neuf/Vingt, Revue de littérature moderne*, n° 5 [Denis Labouret et André-Alain Morello (dir.), *Dumas-Giono*, dossier « Le dernier Giono »], mars 1998, p. 215-235.

24. « VOILÀ LA FIN » (LE MOULIN DE POLOGNE)

« Voilà la fin », *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 56, automne-hiver 2001, p. 69-102.

ÉPILOGUE. LA MÉTHODE DES « BÂTONS ROMPUS »

« Giono et la “méthode des bâtons rompus” : figures et ruptures du dialogue romanesque », dans Gérard Berthomieu et Sophie Milcent-Lawson (dir.), *Colloque international Jean Giono : le discours du roman et ses figures*, Paris, Classiques Garnier, à paraître en 2016.

HOMMAGES ET REMERCIEMENTS

Je ne saurais achever ce livre sans saluer la mémoire des maîtres et amis qui m'ont tout appris sur l'œuvre de Giono, sur la recherche en littérature ou sur le vrai visage de l'université :

Jacques Chabot, Pierre Citron, Georges Molinié, Michel Raimond, Robert et Luce Ricatte.

Que soient vivement remerciés par ailleurs Sylvie Durbet-Giono, Henri Godard, Michel Murat et Mireille Sacotte, qui ont accompagné ces travaux de leur bienveillance attentive et m'ont ainsi encouragé à mener à bien leur publication.

J'adresse enfin toute ma reconnaissance aux amis qui m'ont permis d'avancer à telle ou telle étape de mes recherches – par l'échange intellectuel, le soutien amical ou l'appui institutionnel –, contribuant ainsi d'une manière ou d'une autre à la genèse de ce livre :

Marie-Anne Arnaud-Toulouse, Jean-Pierre Aubrit, Carole Auroy, Gérard Berthomieu, Dominique Bonnet, Llewellyn Brown, Agnès Castiglione, Danièle Chauvin, Marc Dambre, Jean-François Durand, Laurent Fourcaut, Geneviève Frandon, Bernard Gendrel, Jeanyves Guérin, Krzysztof Jarosz, Willi Jung, Agnès Landes, Jean-Yves Laurichesse, Jacques Lecarme, Jacques Le Gall, Henriette Levillain, Jean Marcesse, Patrick Marot, Jacques Mény, Sophie Milcent-Lawson, André-Alain Morello, Christian Morzewski, Jean-Paul Pilorget, Christophe Pradeau, Alain Romestaing, Alain Schaffner, Annick Vigier, Sylvie Vignes.

TABLE DES MATIÈRES

Sigles et abréviations.....	9
PROLOGUE. Giono en tous genres.....	11
« Parlons en peintre ».....	11
La Chute d'Icare.....	12
Le monde et l'abîme.....	16
Au-delà des limites du roman.....	18
« Raconter des histoires ».....	19
L'art de narrer contre l'art du roman.....	21
Récits en tous genres.....	22
Du « fond des choses » au jeu des formes.....	25
Face à ce qui se dérobe.....	25
Anachronies.....	26
Discordances du récit.....	27

PREMIÈRE PARTIE FACE À CE QUI SE DÉROBE

CHAPITRE 1. Au commencement était la chose.....	31
Choses du discours, choses du récit.....	32
Un mot-outil.....	33
Ces choses dont on parle.....	35
Un parti-pris narratif.....	37
« L'expansion des choses infinies ».....	39
Matérialité de la chose.....	39
Du concret à l'abstrait.....	41
La force des choses.....	43
L'être sans nom et le nom de la chose.....	44
Limites du langage.....	45
La chose au-delà des noms.....	46
Pouvoirs de l'étrange.....	48
« Profitons de la chose ».....	50
CHAPITRE 2. La boue et le blé.....	53
Pan et Déméter.....	53
Aux sources mêmes de l'imagination chtonienne.....	56
Triomphe de la boue.....	59

CHAPITRE 3. Contagion et abjection (<i>Le Hussard sur le toit</i>)	63
« Entre la vie et la mort »	66
« Cette mort qui fait vomir »	69
Prosélytisme et représentation	72
CHAPITRE 4. Monstres marins.....	77
Anges-poissons	79
La raie lumineuse, figure du « divin »	79
Avatars du Léviathan	81
Le calmar géant, symbole du Tout cosmique	84
Des capitaines et des monstres.....	87
Deux voyages initiatiques	88
Le capitaine de <i>l'Amoura</i> : de l'homme social à l'homme nu	89
Le capitaine de <i>L'Indien</i> : de la quête à la dérive	92
Poétiques du serpent à plumes.....	96
Noël Guinard l'anti-monstre	97
L'encre et les livres	99
Le monstrueux dans « le portatif »	102
D'une poétique à l'autre.....	104
CHAPITRE 5. Bestiaires	107
Animalités	107
Figures de Pan	109
Métamorphoses	111
Ménageries	113
Entre chien et loup	115
Bestiaire	117
Coq-à-l'âne	118
Enluminures	120
Bibliothèque	121
CHAPITRE 6. Pratiques de la chasse	125
Chasseurs sachant chasser	126
Chasses régressives	126
Chasses paradoxales	129
Chasses transgressives	132
La chasse en paroles: les mots et les mythes	134
Cynégétique et divertissement	134
Chasses racontées	136
Orion chasseur	137
En lisant, en chassant, en écrivant	138
La chasse et les signes	139
Chasseurs lecteurs	141
De l'indice à la trace	143
CHAPITRE 7. Avatars du Minotaure.....	147
Maudru (<i>Le Chant du monde</i>).....	149
Marceau (<i>Deux cavaliers de l'orage</i>).....	151

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

DEUXIÈME PARTIE
ANACHRONIES

479

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

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

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

TROISIÈME PARTIE
DISCORDANCES DU RÉCIT

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

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

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

