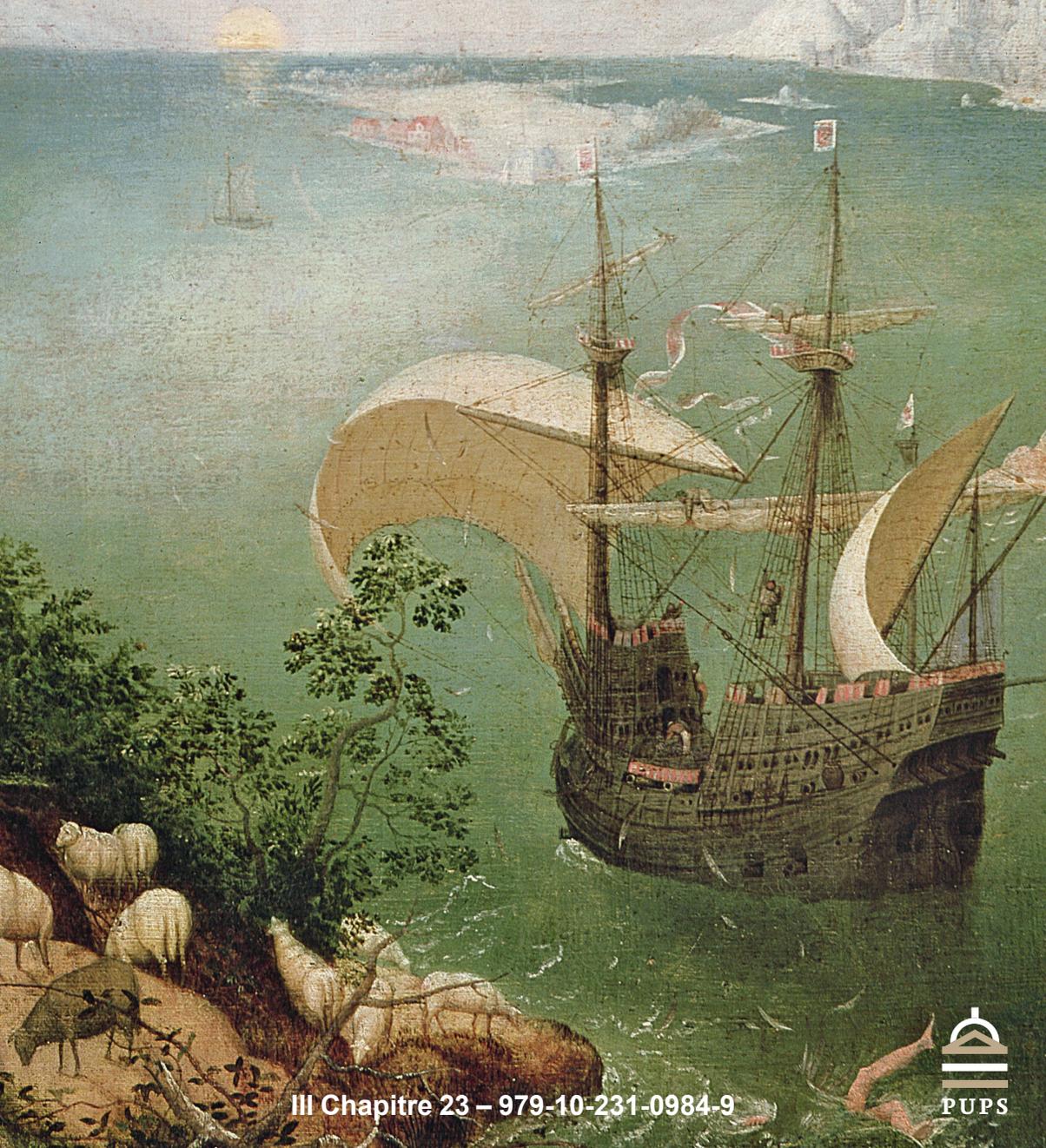


Denis Labouret

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

QUESTIONS DE MÉCANIQUE
(*DRAGOON*)

[...] on doit se figurer l'ensemble du système
comme un mobile se déformant sans cesse autour
de quelques rares points fixes [...].

Claude Simon¹

Le mot *autofiction* est déjà pris, avec la fortune que l'on sait. Dommage : impossible de l'appliquer désormais aux *romans de l'auto* qui envahissent la production littéraire du xx^e siècle, à l'ère où le « miroir qu'on promène le long d'un chemin » doit bon gré mal gré adapter son parcours au nouveau rythme des transports mécaniques en tous genres. Parlons donc plutôt de *motofiction* pour *Dragoon*, ce roman où machines et véhicules jouent un rôle *moteur*. Dans ce texte inachevé, dont Giono a rédigé deux esquisses en 1965 et 1967, le *Dragoon* éponyme désigne en effet une énorme machine à fabriquer routes et autoroutes, un engin monstrueux, rare et cher, qui « donne d'un seul coup un tapis d'asphalte, égalisé et damé, de six mètres de front » (VI, 655). Le roman porte le nom d'un véhicule de chantier : « un *Dragoon*, dit Giono, c'est une marque comme Shell ou Simca, cela sert à faire de l'asphalte d'un seul tenant² ». Or le texte est tombé en panne : deux versions différentes ébauchées, des rédactions intermédiaires, des notes et des projets... Beaucoup de bruits (de moteur) pour rien ?

Si échec il y a, on peut se demander si le choix de ce motif éminemment mobile – une monstrueuse machine qui incarne les artifices et transformations de la modernité – n'en fournit pas une explication. Mais il n'est pas certain pour autant qu'il faille porter un jugement négatif sur ce *roman de la destruction* qui finit par s'autodétruire. L'intérêt de *Dragoon* est dans le chantier en cours, dans la machine en mouvement, dans l'explosion à l'œuvre. Texte non avenu, toujours à venir – séduisant par son inachèvement même. Entre ses deux derniers romans, *Ennemonde et autres caractères* (publié en 1968, mais écrit pour l'essentiel en 1964) et *L'Iris de Suse* (1970), Giono expérimente avec *Dragoon*

1 Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 186.

2 Interview du *Figaro littéraire*, 9 septembre 1965. Cité par Henri Godard, Notice de *Dragoon*, VI, 1117.

la force motrice *et* explosive d'un roman de la machine qui ne pouvait qu'être pour lui porteur de contradictions, et qui ne pouvait continuer d'*émouvoir* qu'à condition de ne pas se fixer.

LA MÉCANIQUE ET LE ROMANESQUE

410 Le dernier Giono, après le sursaut nostalgique du *Hussard sur le toit* et des *Chroniques romanesques* tournées vers le XIX^e siècle, se serait-il enfin converti, dans les années soixante, aux conquêtes du monde moderne? De fait, américanisé par le double *o*, le Dragoon « full finished SA 60 » (VI, 656) évoque Detroit plutôt que Manosque. Un nom qui équivaut à Shell ou à Simca: on est loin des titres rustiques de *Colline* et de *Regain*... Le personnage qui rêve d'acquérir l'engin, Zacharie Le Duc, entrepreneur de travaux publics qui écrase ses concurrents aussi aisément que les collines, achète « toutes les machines qui viennent d'Amérique: Bulldozers, Wheel-Ditchers, Super Lodmasters 1000, 2000, 3000, Big Craders, Scrapers, Conveyers, Dumpers, tanks à bitume et à fuel, etc. » (VI, 615). Giono n'avait pas habitué son lecteur à un lexique aussi barbare. Il semble prendre un malin plaisir à aborder un territoire qui lui est étranger au plus haut point: « J'ai voulu écrire un roman que je ne savais pas écrire, pour me distraire [...] »³.

« L'auto a tout changé »

Cela ne signifie pas cependant qu'il cesse de dénoncer les méfaits de la société industrielle. Au contraire: la voiture automobile semble exemplaire, dans *Dragoon* encore, d'une civilisation technique qui se développe au détriment du romanesque. L'apparition des véhicules motorisés est le signe d'une rupture historique: il y a deux grandes époques, avant et après l'automobile. L'action de *Dragoon*, qui se déroule sur plusieurs générations, témoigne de cette césure. À l'époque où le père de Zacharie s'est enrichi par l'usure en profitant de l'absence des marquis partis combattre aux côtés des Boers, « [i]l n'y avait pas d'automobile, et pas de cinéma: un cheval, c'était le Pérou! » (VI, 645). « Au début du siècle [...] – se rappelle la narratrice de la seconde version – les petites villes campagnardes [...] étaient cachées dans des vallons et perdues dans des déserts. Il n'y avait pas encore d'automobiles; très peu » (VI, 693). Les progrès techniques modifient habitudes et loisirs: « L'auto a tout changé. Le moteur à explosion a déluré les populations laborieuses; elles vont maintenant à Monte-Carlo » (VI, 741). L'entrée dans l'ère mécanique semble marquer la fin des temps romanesques.

3 Interview dans la revue *Arts*, 8 décembre 1965. Cité par Henri Godard, Notice de *Dragoon*, VI, 1120.

La voiture automobile réduit les distances et fait gagner du temps : pour tel voyage qui se faisait jadis en trois jours, « maintenant, avec l'auto, il faut une heure » (VI, 649). Faux progrès : la banalisation de la vitesse tue la poésie et altère le rapport au monde. Dans les années cinquante, Giono, réservé envers les bolides de Roger Nimier⁴, affirmait sa préférence pour une pratique et pour une poésie de la lenteur. Dans sa préface à *Tristan et Yseut* (1964), il associe le culte moderne de la vitesse à une crise des valeurs affectives et poétiques :

Notre besoin de vitesse ayant détruit notre besoin de sentiments, nous avons d'instinct fait usage des mystifications qui n'en tenaient plus compte. Dans le monde entier les hommes passent beaucoup plus de temps à astiquer la carrosserie des voitures automobiles qu'à caresser les femmes [...]. Il arrive encore souvent qu'on abandonne son enfant, il n'arrive jamais qu'on abandonne sa voiture automobile⁵.

L'automobile est dès lors le symptôme d'une triste victoire des « temps industriels » sur les « temps romanesques »⁶ :

Nous voilà donc devenus habiles à automobiliser, à avionner, à stratosphérer, mais maladroits à aimer [...]. Quoi de plus ridicule pour un Perceval, un Lancelot, un Tristan et même une Yseut que la position de l'automobiliste devant son volant. Le voilà assis dans une boîte. C'est ainsi qu'on expédiait les cabillauds d'Islande ; et c'est dans cette posture de cabillaud exporté ou de hareng dans sa coque qu'il (l'automobiliste) se déplace à la vitesse de son orgueil (qui est parfois très grande, toujours trop grande), de sa haine, de sa cruauté, de sa grossièreté, de son complexe d'Alexandre⁷.

Les enchantements de la machine

À cette conscience du mal s'ajoute cependant, dans la même préface de *Tristan*, le constat de la séduction qu'exerce la « féerie moderne⁸ » des machines et des usines. Une raffinerie de pétrole n'est pas sans poésie ; l'immense usine Shell-Berre, évoquée également dans *Dragoon*, est même un « château-fée » : « À peine désenchanté (ou démystifié), le monde s'enchant[e] ou se remystifi[e] par une

4 Sur ce point, voir Pierre Citron, *Giono (1895-1970), op. cit.*, p. 475 ; et, dans ce volume, le chapitre 14, « Le Hussard et les Hussards : Giono et Nimier », p. 285 sq.

5 Jean Giono, Préface de *Tristan et Yseut*, dans *Cahiers Giono*, n° 4, *De Homère à Machiavel*, Paris, Gallimard, 1986, p. 123-124.

6 Les carnets préparatoires insistent sur cette « [c]onfrontation temps romanesques-temps industriels » (cité par Henri Godard, Notice de *Dragoon*, VI, 1122).

7 Préface de *Tristan et Yseut*, *op. cit.*, p. 124-125.

8 Interview du journal *Le Monde*, 18 février 1968. Cité par Henri Godard, Notice de *Dragoon*, VI, 1130.

autre voie⁹ ». L'automobile elle-même peut donc être poétisée, redécouverte comme étrange et extraordinaire, soit que l'on remonte au temps de ses premières apparitions pour en ressaisir la singularité, soit que l'on recherche en elle des infractions savoureuses et ténébreuses au code dominant. À l'époque où « il n'y avait pas encore beaucoup de ces machines », peut-on lire ainsi dans la deuxième version de *Dragoon*, quand survenait « celle de M^{me} Sybille » – et le nom de la propriétaire dote le véhicule d'une aura poétique –, « c'était un événement » : les rares véhicules motorisés « sonnaient de la trompe sans arrêt, à cœur joie » (VI, 687). Et Murataure, dans *L'Iris de Suse*, « est connu comme le loup blanc par son automobile » (VI, 512), moyen de transport encore peu répandu. Mais c'est surtout quand elles sont reconnues par des âmes fortes comme des instruments de vertige et des machines transgressives que les autos et motos se réinvestissent d'un pouvoir romanesque. La mécanique, pour peu qu'on la détourne de son usage commun, sert la poésie. Prendre un raccourci interdit, couper le moteur au mépris des règles dans une descente dangereuse, refuser d'obéir aux courbes de la chaussée – voilà quelques principes de base d'un code de la route réinventé. Avant et après *Dragoon*, dans *Ennemonde* et dans *L'Iris de Suse*, l'automobile est ainsi convertie en moyen de transport passionnel, qui meut pour émouvoir. L'engin motorisé est un concentré de « sensations fortes » (VI, 287) et un accélérateur de péripéties. La B14 d'*Ennemonde* devient une source de jouissance précisément quand ses passagers se libèrent de la mécanique pour en subvertir le mode d'emploi :

Samuel, qui arrêta son moteur au col et descendait toute la pente en roue libre, tapant comme un sourd sur la pédale de frein avec ses gros souliers dans les virages, s'ébahissait chaque fois du prodigieux élan qu'il prenait dans cette descente [...]. Ennemonde, elle, se laissait emporter. C'était magique (VI, 288).

Et la descente dans l'enchevêtrement des vallons figure alors une transgression plus radicale des interdits en une incestueuse union de la mère et du fils, libérés des censures d'Honoré, le mari puritain d'Ennemonde :

Elle avait quarante et un ans. Elle se jetait dans les vallons du nord, comme on se jette dans le péché ; comme le péché, ils étaient ténébreux, parfumés, et pleins de broussailles [...]. Les cahots ne la précipitaient pas vers des abîmes, mais vers des ciels. Pour la première fois, elle avait affaire à une forte liqueur [...]. De temps en temps, elle regardait son beau Samuel qui conduisait, très détaché des contingences terrestres lui aussi, tenant à peine le volant avec deux doigts.

9 Préface de *Tristan et Yseut*, op. cit., p. 121-122.

Si Honoré avait pu les voir, s'il avait pu surtout s'intéresser encore à eux, il aurait dit que ces deux-là étaient ancrés dans le péché [...] (VI, 288).

L'auto permet ainsi de prendre « du plaisir » (VI, 287) : elle procure les délices d'une *machine infernale*. Dans *L'Iris de Suse*, la même route du « col de la Croix » (VI, 287 et 510) conduit plus sûrement encore aux ténèbres : « Un accident, si l'enfer est un accident » (VI, 510). Le véhicule motorisé vaut par la qualité de l'explosion qu'il assure : « Ils sont arrivés au tournant et, au lieu de tourner, ils sont partis droit en l'air les yeux ouverts » (VI, 512). Murataure et la baronne de Quelte meurent dans un « brasier infernal » (VI, 511), pour ne plus former qu'un seul « morceau de charbon » (VI, 512). L'auto reprend la route d'*Ennemonde*, mais la jouissance transgressive évolue en pulsion de mort, en propulsion suicidaire. L'instrument de vertige devient appareil de *fusion*, à haute température. Or Giono explore précisément cette voie dans *Dragoon*, en imaginant la mort de Stephen et Florence dans un incendie, le frère et la sœur consentant à mettre ainsi un terme à leur passion interdite. C'est *en voiture* que le couple rencontre et accepte la mort :

Quelqu'un [...] a frappé en passant, dit-on, de grands coups du plat de la main à leur carrosserie. On voyait donc bien qu'ils ne bougeaient pas, volontairement [...]. « [...] il n'y a probablement que deux morceaux de charbon à reconnaître. » (Je me disais : peut-être même plus qu'un!) (VI, 679-80).

Comment Giono concilie-t-il donc sa critique de la machine comme symptôme de la pauvreté des âmes modernes et cette exploitation romanesque des ressources poétiques, féeriques, voire tragiques des moyens de transport mécaniques ? Il lui arrive de s'excuser de prendre comme « personnages », dans *Dragoon*, des usines (les raffineries de Shell-Berre, le centre nucléaire de Cadarache) et des machines (motos, autos, engins de chantier) : « [...] cela fait partie de l'époque, cela existe, je n'y peux rien¹⁰ » (VI, 1130). Comme si une telle nécessité s'imposait du dehors. En fait, *Ennemonde* et *L'Iris de Suse* montrent que la machine peut être à la fois néfaste *et* séduisante. En associant la mécanique à la tentation du vertige et de la transgression, Giono dépasse l'antinomie qui oppose *a priori* le mal de la modernité à la beauté féerique : moyen de transport rapide sur l'axe Éros-Thanatos, la machine renouvelle le stock des *monstrueux objets*¹¹ vers lesquels se tourne le désir humain en quête de distractions inédites.

¹⁰ Interview du journal *Le Monde*, VI, 1130.

¹¹ Voir *Pour saluer Melville* (III, 5).

C'est en ce sens la logique interne des *Chroniques romanesques* et de leurs « rois » en quête de divertissements insolites qui conduit à se tourner vers les ressources explosives des engins motorisés. Érigées en vecteurs de l'action, les machines sont valorisées par l'attrance diabolique qu'elles suscitent. Ce thème est d'ailleurs aussi ancien, chez Giono, que la vocation littéraire : déjà, dans *La Daimone au side-car*, nouvelle fantastique de 1925¹², apparaissait sur une Harley-Davidson une jeune et belle tentatrice, tel un « démon vêtu de cuir [...] sur le dos métallique du monstre » (I, 781), *diable amoureux* des temps modernes ou « cavalier de l'Apocalypse » (*ibid.*) chevauchant une machine magique et satanique. Cette représentation d'une mécanique simultanément fascinante et maléfique n'eut pas de suites dans la production gionienne de l'entre-deux-guerres, dominée par un imaginaire de la nature panique qui imposait sans doute qu'elle fût refoulée¹³. Mais elle était prémonitoire. Après la préface de *Tristan*, Giono revient dans *Dragoon*, comme l'a signalé Pierre Citron, sur « ce double aspect de la technique [...] porteuse de merveilles d'une flamboyance baroque en même temps qu'elle est l'instrument du mal¹⁴ ». Le nom même de *Dragoon*, qui réfère à la figure du Mal dans l'Apocalypse comme au Serpent crêté des légendes médiévales¹⁵, convient manifestement à cette synthèse moderne du charme et du méfait.

Que le recours au monstrueux réponde au besoin de divertissement, cela n'est pas nouveau. Ce qui change au xx^e siècle, c'est le développement de monstres mécaniques qui enrichissent la gamme des tentations. Zacharie commence par s'acheter une motocyclette, mais ce choix est par lui-même jugé significatif d'un « caractère » sensible à l'attrait du « monstrueux » (VI, 652) – dans l'attente d'autres machines. Car la moto peut être monture mythique, signe de puissance, moyen de circuler dans l'excès. Quand Zacharie, devenu dynaste du bitume, se déplace avec ses fils aux noms d'empereurs, les quatre motos rappellent les

12 Publiée sous le titre *L'Esclave* en 1933. Voir I, 779 sq.

13 Dans *Une aventure ou la Foudre et le Sommet* (1954), encore, le romanesque vient du dehors, sous l'aspect d'une belle femme en calèche, déranger le « mécanisme » du polytechnicien attaché à la technique et à la vitesse, « l'homme le plus dépourvu de romanesque qui soit » (V, 771), et l'initier à la poésie en lui dérobant son automobile. Contrairement à l'enseignement précoce de *La Daimone*, la mécanique s'oppose alors clairement au romanesque, à l'aventure, à la tentation. Sur ce texte, voir Jacques Chabot, « De bien mauvaises rencontres », dans *Dix-Neuf/Vingt. Revue de littérature moderne*, n° 5, mars 1998, p. 125 sq.

14 Pierre Citron, *Giono (1895-1970)*, *op. cit.*, p. 562.

15 Voir la Préface de *Tristan et Yseut*, *op. cit.*, p. 122. On sait par ailleurs que « Dragoon » fut aussi le nom donné par les Alliés à l'opération militaire du débarquement en Provence, en août 1944, événement qui n'a pas été sans conséquences pour Giono puisqu'il a entraîné la libération de la région où il vivait, et du même coup l'épuration et ses excès. « Dragoon », c'est alors l'histoire en marche. Le mot parle à la mémoire de Giono avant de solliciter son imagination.

quatre cavaliers de l'Apocalypse ou les quatre fils Aymon, et bien des *cycles* légendaires du passé – en un dispositif cultivé pour sa forme, indépendamment du but visé :

« Je vais au chantier avec les enfants », dit Zacharie.

Dans ces cas-là, c'était toujours Auguste qui le prenait en croupe. Quand ils furent sur la route, après le chemin de terre d'Espagne, les motos d'Octave et d'Aurélien vinrent encadrer la moto qui portait le père. Réglé comme du papier à musique. Titus était en flèche vingt mètres devant.

[...] la vitesse également était réglée. Zacharie chevauchant au milieu de ses quatre enfants était gonflé d'orgueil. Ils se déplaçaient tous ensemble (VI, 647).

On n'est pas surpris que du « papier » – fût-ce au détour d'un syntagme figé – soit le comparant de cette *figure* qui transforme le transport mécanique en fait de style : la machine en route vers le chantier, selon un cérémonial qui n'obéit qu'à ses propres règles, procure une satisfaction poétique.

Mais le Dragoon annonce bien sûr des promesses supérieures : « Ce sera la seule et unique machine de ce genre en France » (VI, 656). Choisi sur un catalogue de photographies qui « représent[ent] des monstres » (VI, 655), l'engin dépasse en démesure tous ses concurrents. « Plus les machines sont grosses, plus il finit par y avoir de l'extraordinaire » (VI, 657). Voilà de quoi satisfaire l'appétit de puissance des Le Duc. Mafalda, la femme de Zacharie, se méfie du monstre : elle souhaiterait voir ses fils passionnés « par autre chose que de la ferraille » (VI, 658), car le Dragoon, pour elle, « ce n'est qu'une mécanique » (VI, 656) : « [...] on a toujours eu besoin de se distraire, et il n'y a pas toujours eu des machines » (VI, 657). Zacharie, au contraire, se voue à la passion des machines en raison même d'un « tempérament » qui ne peut « se satisfaire qu'avec du monstrueux » (VI, 652). Ce débat en dit long sur celui du romancier, à la fois tenté et rétif, séduit (comme Zacharie) par l'« extraordinaire » de la technique et nostalgique (comme Mafalda) de passions plus *naturelles*. C'est cette tension qui anime le roman. Ne serait-ce pas elle aussi qui le diffère sans cesse au point de le rendre impossible, de même que la venue du Dragoon est toujours différée ?

COMBUSTIONS, EXPLOSIONS

La question centrale de *Dragoon* est en effet bien celle de l'articulation du romanesque et du mécanique. D'une version à l'autre, comme le résume Henri Godard, l'essentiel de l'histoire tourne toujours autour des « deux pôles de l'inceste et de la féerie moderne¹⁶ ». Il s'agit de combiner la poésie d'une passion

¹⁶ Henri Godard, Notice de *Dragoon*, VI, 1129.

*grecque*¹⁷, l'amour interdit de Stephen et Florence, et la modernité de la machine qui s'incarne en Dragoon.

L'amour au temps du bulldozer

416

D'un côté, une passion incestueuse dont l'origine remonte à une commune fascination pour un cadavre en décomposition ; de l'autre, l'appétit de puissance des Le Duc, dont la fortune se convertit en machines. Tout semble séparer les deux foyers diégétiques : le frère et la sœur habitent Longagne, domaine romanesque des « Romanin », ou « Romané » (VI, 612), au nom programmatique ; les machines passionnent les « Le Duc » (ou « Leduc » ; de *duco*, conduire), incarnation vivante des temps post-romanesques. D'un côté la passion de la perte (que livre par antiphrase le nom de « Longagne¹⁸ ») ; de l'autre l'amour de « l'énorme » et du « monstrueux » (VI, 653). Le jeune couple vit dès l'enfance un amour qui l'exclut du monde. Zacharie au contraire, comme son père, épouse le mouvement du siècle. Car l'usurier Magloire Le Duc, qui s'est enrichi aux dépens des propriétaires sensibles à la cause des Boers, était déjà devenu, « dans son amour de la monstruosité, l'instrument de l'époque » (VI, 653) : au temps où disparaissaient les marquis et leurs valeurs, il a choisi le camp des « instruments de cette disparition » (*ibid.*), le camp du profit – à l'opposé d'une générosité chevaleresque déployée en pure perte. Zacharie a hérité de son père « l'argent des Boers » (VI, 655), qu'il peut investir dans l'achat du Dragoon, machine à aplanir les collines et à détruire les paysages, pour satisfaire à sa manière un goût atavique du monstrueux en accord avec le siècle. La machine est la continuation de l'usure par d'autres moyens. Comment imaginer dès lors que l'on puisse concilier les Boers et « l'argent des Boers », l'aventure et l'intérêt, le don et l'avarice – le roman et la machine ?

Après la disparition des marquis, ce sont Stephen et Florence qui, au temps de Zacharie, représentent le sentiment, le roman d'amour porté à son paroxysme. Or les deux histoires, d'inceste et de mécanique, se croisent le jour où Stephen, devenu adulte, vient trouver Zacharie pour lui demander de « faire disparaître Longagne » (VI, 636). Par ce vide, le frère espère adresser un message à sa sœur, qu'il a perdue de vue depuis longtemps, pour la faire revenir. La passion condamnée requiert ainsi la passion destructrice, le monstrueux désir appelle à son secours le désir du monstrueux : « disparaître ? Ça me plaît », dit Zacharie (*ibid.*). À travers la demande de Stephen, c'est le roman qui s'adresse

17 Jean Giono, Carnet de juillet 1963, cité par Henri Godard, VI, 1110.

18 Giono a attiré l'attention sur le premier sens du mot (du provençal *loungagno*), lié à l'idée de lenteur, de retard, qui convient à cette histoire d'un amour différé (VI, 1108).

à la mécanique : si Zacharie doit renoncer au « bulldozer »¹⁹ pour anéantir méthodiquement une vaste construction, la « scie mécanique » ne sera pas inutile (VI, 638). Réduire Longagne en poussière (désir de Stephen et affaire de roman) ou acquérir une machine à asphalter (désir des Le Duc et affaire de mécanique), cela n'est pas sans « rapport », quoi qu'en dise Zacharie (VI, 657). Encore faut-il s'interroger sur le bénéfique que le roman tire de l'opération.

Du bon usage des motos et autos

Car la synthèse ne va pas de soi : si elle s'accomplit, c'est de manière toujours instable, provisoire, mobile. Au premier abord en effet, *Dragoon* semble plutôt indiquer qu'il faut laisser autos et motos au garage pour accéder au romanesque. Dans la première version, Zacharie traverse le plateau sur sa moto quand il tombe en panne d'essence : c'est à la faveur de cette panne, et parce qu'il pousse sa moto à la main (VI, 639), qu'il découvre Stephen, en plein orage, loin de tout lieu habité : « Il alla cacher sa moto sous des buissons et il vint prendre Stephen par la main » (VI, 640). Il faut alors écarter la machine défaillante pour accueillir le romanesque. Quand Zacharie, jeune homme, courtise Mafalda, il doit bien laisser « sa moto en bas dans le fossé de la route » pour s'asseoir à côté d'elle (VI, 616). Et les mêmes Mafalda et Zacharie, empruntant plus tard le chemin de souvenirs, négligent leur voiture qu'on leur reproche d'avoir mal garée (VI, 624). Dans la seconde version, Justin, qui sera le grand-oncle de Stephen et de Florence, connaît le pouvoir de séduction des belles automobiles : « Il fourra M^{me} S. [...] dans sa Daimler et, en réalité, il avait eu des cinquantaines de sacrées Daimler depuis [...] » (VI, 737). Or il délaisse ces apparences, « plant[e] là » femme et voiture, « pour revenir à pied avec Mademoiselle » (VI, 737-738). Abandonner le véhicule, telle est alors la condition d'une relation supérieure : « la Daimler, c'était bon pour les matières purpurines » (VI, 738), c'est-à-dire la passion charnelle, non l'appétit de l'âme. L'automobile ne doit donc pas faire illusion : signe extérieur de richesse, elle risque d'occulter l'être au profit de l'avoir. C'est ainsi que la mort de la baronne de Quelte, dans *L'Iris de Suse*, est finalement négligée parce qu'on ne s'intéresse alors qu'à « l'accessoire », la voiture de Murataure : « [...] mourir en possédant un tel engin avait de quoi émouvoir les trois vallées » (VI, 512). Casagrande a de bonnes raisons d'opposer alors les « sentiments » aux « mécanismes » du vulgaire (VI, 513).

19 Si l'on en croit la première version (VI, 637). Mais Giono, dans ses entretiens, laisse significativement s'imposer plus nettement la mécanique : « La fille disparaît pendant quinze ans. Mais lui continue à l'aimer. Pour la toucher, pour qu'elle se manifeste, il fait démolir pierre par pierre le domaine où ils ont vécu enfants, lentement, avec un bulldozer, pour qu'elle l'entende » (interview du journal *Le Monde*, VI, 1129). Du bon usage du bulldozer dans la communication amoureuse...

La machine, pour devenir matière romanesque, doit donc être non marque de possession mais moyen de rapt et d'envol, de combustion et d'explosion. Dans la seconde version, il faut une « invraisemblable voiture » (VI, 712) pour arracher le couple Beaumont, dont la fille a épousé un héritier de Longagne, à la sécurité de la ville, et l'emporter dans le domaine inquiétant de sa belle-famille. L'automobile est l'agent de la magie : « On roulait depuis l'éternité (en réalité depuis plus d'une heure déjà), très vite, tous feux éteints » (VI, 709). C'est elle qui transporte Hubert et Mathilde d'un monde à l'autre, passant par des « gorges très sinistres » et des « collines enchevêtrées » (VI, 709) pour conduire de l'ordinaire à l'étrange. Elle est l'instrument d'une initiation infernale au « style » monstrueux de Longagne : « Enfin, les phares touchèrent au fond de la nuit une sorte de construction qui semblait épouvantable » (VI, 710). Ainsi se dévoile, au bout du voyage, l'univers romanesque des Romanin : « “C'était un certain style”, nous dit Hubert, en revivant cette nuit. Mais sur le moment il n'était pas du tout sensible à l'humour et il ne souriait même pas jaune » (*ibid.*).

Pétrole et passions

Ce n'est donc plus en coupant le moteur, comme dans *Ennemonde*, que l'on poétise la machine : il faut laisser parler ce langage d'essence et de gaz, de fer et de goudron, qui contient en lui-même de précieux aliments pour le rêve et pour le drame. La mécanique a ses odeurs, qui disent à leur manière des « choses importantes », comme l'odeur de narcisse dans *Noé* (III, 673). Rappelons-nous cet épisode : au moment où le narrateur sent cette « violente odeur », il ne voit aucun magasin de fleuriste ; nulle fleur réelle, mais un camion qui brûle « du mazout puant comme un bûcher d'Indou moderne » (*ibid.*). C'est la machine qui arrache la sensation à toute cause référentielle pour faire de cette odeur, « thème » purement romanesque, l'absente de tous bouquets. D'un thème à l'autre, de l'odeur de narcisse à l'odeur de coquillage, le camion d'ailleurs est « toujours là », « avec son moteur qui march[e] au bûcher d'Indous » (III, 674) : l'odeur de la machine accompagne donc le cheminement du romancier vers le thème matriciel de la démesure passionnelle – le « côté profond de la chose » (III, 676). L'imagination romanesque, loin d'être incompatible avec les odeurs de graisse et de pétrole, peut fort bien s'y complaire. C'est ce que confirme cet intérêt, dans *Dragoon*, pour une machine elle-même démesurée : dans « les entrailles du Dragoon qui sentent l'huile brûlée, le mazout, les gaz²⁰ », n'y aurait-il pas comme des odeurs de sacrifice, des réservoirs remplis pour satisfaire une imagination des profondeurs ?

²⁰ Carnet de janvier 1967, cité par Henri Godard, Notice de *Dragoon*, VI, 1128.

Entre Stephen et Florence, il est bien question « d'un de ces sentiments épais et mordorés comme du goudron », suggérés dans *Noé* par l'odeur des coquillages, « qui changent brusquement les êtres vivants en flambeaux » (III, 674) : la civilisation technique offre à de telles passions des combustibles à leur mesure. Il n'est pas étonnant que Stephen soit ainsi devenu « ingénieur des pétroles » (VI, 635), spécialiste ès combustions. Il était familier, enfant, des orages nocturnes : dans le désert des amandiers, « la foudre [...] s'allume et s'éteint lentement, comme une lampe à pétrole » (VI, 639). Son métier lui procure en somme un bon moyen de domestiquer et de perpétuer la foudre. Selon d'autres versions, c'est Florence qui serait devenue ingénieur-chimiste dans une « raffinerie de pétrole²¹ », usine fascinante assimilée à un « personnage » lyrique et pathétique, de l'aveu de Giono, en raison de « ces boyaux blancs, dorés, ces flammes, ces gens casqués, et ce silence, surtout ce silence²² ». L'usine Shell-Berre est un « château d'Otrante²³ », lieu de terreurs et de merveilles : la technique et la mécanique déploient toute la magie du feu.

Ainsi la chimie moderne prolonge, exacerbe la chimie des passions : c'est de ce côté que le destin de Stephen et Florence trouve logiquement son compte. Car c'est par les effets du pétrole, et non simplement à l'occasion d'un incendie naturel, que le couple incestueux choisit finalement de mourir. La seconde version s'ouvre sur cette image : « Déjà, dans cette file d'autos empêtrées les unes dans les autres le long de cette petite route de terre, les réservoirs explosaient et les voitures s'embrasaient comme des torches » (VI, 679). Il faut cette belle file serpentine en flammes – ce *dragon* de feu – pour porter à son paroxysme la puissance explosive de la passion : la machine fournit un instrument de choix à la force consumante du désir. Mais convertie en serpent qui se mord la queue, et qui meurt de cela même qui devrait la mouvoir – le pétrole des moteurs à explosion –, la mécanique ne rend éclatante la tragédie romanesque qu'au prix de son sacrifice, en s'anéantissant. Simultanément, elle menace le devenir du roman par la violence même de l'événement : que reste-t-il à raconter, quand le récit s'embrase ainsi dans l'intensité de l'extraordinaire ? La seconde version de *Dragoon* dilapide prématurément son potentiel énergétique. Explosive sans doute, la rencontre du mécanique et du romanesque – mais au risque de voir disparaître l'un et l'autre dans une fusion destructrice... Résultat : zéro, double zéro.

²¹ Interview du journal *Le Monde*, VI, 1129.

²² VI, 1129-1130.

²³ Carnet de juillet 1963, VI, 1121.

Or l'anéantissement n'a rien ici d'accidentel. Tel est bien le point où se rejoignent Stephen et Zacharie : dans une même hantise, un même attrait du zéro. Stephen rêve de faire signifier le vide d'un domaine dont toute trace aura été gommée. Zacharie utilise les machines comme instruments de disparition, pour « démolir[r] » (VI, 645) obstacles et reliefs comme son père s'employait à abolir la noblesse caduque des marquis. S'il ne voyait pas d'abord le « rapport entre cette machine qu'on achète et cette maison qu'on démolit » (VI, 657), l'arrivée de la machine, si large qu'il faut parfois « démolir[r] une maison » sur son passage²⁴, se charge de rappeler ce commun dénominateur : l'appel du vide, la production du sens par l'anéantissement des choses.

« Double zéro »

420 Certes, le constat du zéro peut résulter d'une frustration, d'une déception. Avant la proposition de Stephen, et avant la commande du Dragoon, Zacharie se lasse des machines : « Il me semble que jusqu'à présent je n'ai fait que trotter en rond. Toutes ces machines, toutes ces entreprises, c'est zéro » (VI, 634-35). Mais lui qui cherche comme Stephen « un truc pour vivre sur terre » (VI, 637) et qui est séduit par ce projet d'effacement systématique d'un lieu réduit en poussière, comment pourrait-il ne pas trouver dans le zéro même une affaire d'art, de travail et de passion ? L'acquisition du Dragoon, aussi utilitaire qu'elle soit initialement, s'impose surtout comme une « idée » (*ibid.*) qui réjouit par son caractère d'exception, comme un signe gratuit, vide de toute finalité économique. D'après les projets de Giono, il importe que Zacharie, victime d'un infarctus avant l'arrivée de l'engin rêvé, « voie la machine avant de mourir²⁵ » : le spectacle compte en définitive plus que l'usage. Et le « personnage[s] machine » approche très lentement, emprunte des « petits chemins » en direction du domaine « perdu dans la lande²⁶ », à mille lieues des autoroutes à construire. Il « tourne de loin autour de la ferme²⁷ », sans autre but que de divertir par ses détours et de satisfaire un désir du monstrueux qui transcende alors toute ambition d'avare. Par son extrême lenteur et sa gratuité, la mécanique est détournée de sa fonctionnalité et ne « démolit²⁸ » plus que pour le plaisir – pour rien. Entre le « zéro » passionnel de Longagne, l'auto-négation du couple incestueux, et le « zéro » mécanique des Zacharie, qui fait profession de détruire au point d'abolir la machine même dans son essence

²⁴ Interview du journal *Le Monde*, VI, 1131.

²⁵ *Ibid.*, VI, 1130.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, VI, 1131.

²⁸ *Ibid.*

instrumentale, le roman est structuré comme l'échangeur d'autoroute auquel travaillent les chantiers Le Duc, en « boucle double zéro » (VI, 616).

Mais nul signe n'est plus fécond, plus riche de possibles que ce zéro, qui se donne à lire jusque dans le double *o* de *Dragoon*. Giono le confirmera dans le « Prière d'insérer » de l'édition originale de *L'Iris de Suse*, roman qui aurait pu s'intituler, écrit-il, *L'Invention du zéro*, en hommage à ce symbole qui « remplace dans la numération finie les ordres d'unités absentes et multiplie ainsi à l'infini toutes les mathématiques » (VI, 1053). *Dragoon* explore ces chemins du zéro qui ouvrent sur l'infini – et sur l'inachevé : le texte nous rappelle les vertus arithmétiques, et financières, des « zéros à la droite du chiffre » (VI, 651). Stephen et Florence ne sont-ils pas allés « très loin », guidés par leur père, dans l'apprentissage des mathématiques ? Ils trouvent dans cette « science des nombres », qui abolit la frontière entre l'abstrait et le concret, la « justification d'un romantisme » (VI, 644). Faire « vivre des abstractions » (*ibid.*), voilà une « logique » de mathématicien... et de poète, quand il s'agit de faire naître les signes sur les ruines du référent. Zacharie, professionnel de la destruction et dynaste des machines, doit servir en artiste les desseins de Stephen pour atteindre dans l'anéantissement de Longagne l'absolu, la perfection, la pureté : « Tout ça, raclé jusqu'à l'os, voilà ce qu'il veut » (VI, 637). On retrouvera dans *L'Iris de Suse* une fascination du zéro convertie pour de bon en passion des squelettes et des os les plus minuscules, mais dans un roman achevé, et qui n'accorde plus aucun rôle aux entreprises des Ponts et Chaussées... Dans *Dragoon*, les inventeurs du zéro et amateurs d'abîmes sont des techniciens du monde moderne, et c'est le roman lui-même qui ne s'en remet pas.

Des chiffres et des lettres

Le mouvement qui porte *Dragoon*, et dans des directions multiples, s'explique en effet par le pôle d'attraction de ce zéro autour duquel tournent les intrigues sans pouvoir se fixer. Si le signifié suprême (l'appel de Stephen à Florence) se passe de mots et de traces, à quoi bon les noms, les paroles, les récits, toujours inadéquats ? Le travail d'anéantissement auquel collaborent les machines est aussi ce qui menace les personnages d'aphasie, et le texte de silence. Le nom même de Zacharie, « Z. » (comme zéro) dans les carnets, est dans la Bible celui du père de Jean-Baptiste, privé de voix devant une manifestation du sacré qui lui échappe. Dans la seconde version, Zacharie est interloqué (littéralement : interdit de locution) par la communication muette des deux enfants qui se retrouvent : « [...] Ils n'ont pas prononcé un seul mot. [...] pas un mot, même à moi, étranger, comme si tout était clair comme de l'eau de roche, alors que tout était noir comme un diable ! » Et il les avait vus disparaître, enlacés [...] » (VI, 665). Zacharie alors a le sentiment de « compter pour du beurre » (VI, 641),

pour rien : il en oublie « l'argent des Boers ». L'intérêt de l'interrogatoire du grand-père brigand, Ebenezer Le Duc, qui comme Schéhérazade « parle pour sauver [s]a peau » (VI, 628) – « [...] ma vie contre des mots. Voilà des mots » (VI, 660) –, est d'inscrire dans le roman lui-même le problème des conditions et des limites de toute narration : « “[...] Je ne veux pas de romance. [...] je veux des noms. – Vous en aurez. Mais les noms ne sont pas tout. Il y a les circonstances [...]” » (VI, 628). Or il est fréquent que les signes tournent à vide, condamnés à se couper de toute référence : à quoi sert, par exemple, le travail du comptable de l'entreprise, pour Zacharie dont la fortune peut se dispenser des revenus professionnels ? « Si on avait dit à M. Paul que ces registres ne signifiaient rien, il aurait été très fâché » (VI, 648)... Des chiffres et des lettres pour rien : encore zéro.

422

Rarement Giono aura posé avec autant d'insistance, dans la diégèse, la question même de la production sémantique. Il ne peut pour cette raison *arrêter* sa fiction, s'en tenir à des noms, à un titre. La seconde version modifie la dénomination des protagonistes : Zacharie devient Simon, Mafalda Hélène²⁹. « Stephen » même ne serait pas le « vrai nom » du personnage, qui ne peut être nommé (VI, 661). Giono est tenté de revenir sur les noms « ridicules » de Stephen et Florence, qui « auraient bien dû s'appeler Jean et Marie comme tout le monde³⁰ ». Les carnets multiplient les titres de rechange susceptibles de relancer le roman « en panne³¹ », autour du motif de la destruction : « Les Roses de Jéricho » (qui évoquent des roses des sables, mais également, bien sûr, la ville détruite de l'Ancien Testament), « Les Jasmins de sel » (« semer du sel », ce serait la garantie d'un effacement total [VI, 661-662]), « Le Bureau de Silance » (d'après le nom d'une ferme bien réelle, qui a souvent inspiré Giono et qui aurait pu se substituer à Longagne). Noms et titres « flottants³² » d'un roman perpétuellement « en chantier », « mobilité des titres » qui est la conséquence de la difficulté de nommer, de raconter, de romancer : cet enjeu métalinguistique est encore affaire de mécanique – mais la machine, alors, c'est le roman.

MORT D'UNE CHRONIQUE ANNONCÉE

Quel est en effet l'innommable dans *Dragoon* ? Et quel rapport entretient-il avec la mécanique ? Le non-dit peut sans doute être associé au *tabou* même de l'inceste, dont l'interdit est incarné dans le roman par M^{lle} Alphonsine *Babou* (VI, 642). Comme l'a montré Henri Godard, le croisement sulfureux de

²⁹ Voir Henri Godard, Notice de *Dragoon*, VI, 1127.

³⁰ Cité par Henri Godard, VI, 1128.

³¹ *Ibid.*, VI, 1133.

³² *Ibid.*, VI, 1135. Même référence pour les deux autres expressions citées.

la relation de fraternité et de l'attraction des sexes pouvait légitimement constituer un obstacle à l'achèvement et à l'homogénéisation du roman : « Pour finir, le roman restera inachevé sans avoir abordé autre chose que l'avant et l'après de cet amour interdit³³. » Mais *Dragoon* viole d'autres tabous liés à l'autre pôle du roman, le pôle de la féerie moderne, de la technique et de la machine, qui n'est pas si éloigné, on l'a vu, de la sphère des passions destructrices. Le couple de Stephen et de Florence, en définitive, acquiert plus de consistance et de présence, dans les versions rédigées, que la machine même, le *Dragoon* qui pourtant donne son titre au roman, ce nouveau Godot qui n'en finit pas de se faire attendre, éternel absent, monstre qui ne parvient décidément pas à entrer dans le champ de la fiction. Car développer les richesses poétiques de cette modernité, c'était enfreindre la loi tacite d'une œuvre qui a bâti sa cohérence sur le rejet de la civilisation technique et qu'accompagne encore dans les années soixante une célébration explicite des valeurs pré-industrielles³⁴ – de la même façon qu'il était impossible d'avouer à la fin des années trente dans *Deux cavaliers de l'orage*, roman resté alors inachevé, la tentation naturelle d'une violence que dénonçait par ailleurs le discours du pacifiste engagé.

Mécanique du roman

Encore la machine, dans *Dragoon*, est-elle plus qu'un thème prohibé : elle représente le fonctionnement même d'un roman qui met à nu les rouages et ressorts de l'écriture, qui exhibe la mécanique des mots et des signes. L'innommable, c'est alors, avant l'inceste, le lieu effacé pour être reconstruit par une technologie moderne aussi fascinante, dans ses pouvoirs destructeurs, que l'imagination poétique en action. Le centre nucléaire de Cadarache, pour qui connaissait les lieux autrefois, « n'a pas de nom » (VI, 622). Est-ce si horrible ? Il « se développe et roue comme un paon » (VI, 623), et contient un réacteur qui s'appelle « Pégase », selon une brochure de présentation que Giono a lue avec intérêt³⁵. À travers ces noms et métaphores qui pallient l'indicible, la modernité la plus agressive rejoint les figures primordiales de l'imaginaire gionien, le paon, Pégase – emblèmes d'une beauté totalisante et d'une imagination dynamique : le poète reconnaît ce qui le lie aux machines dans la beauté de l'artifice.

33 Henri Godard, « À propos de deux récits inachevés : réflexions sur la relation de fraternité dans l'œuvre de Giono », dans *Giono aujourd'hui*, op. cit., p. 106. Jean Bellemin-Noël a de son côté cherché à éclairer les rapports entre le (ou la) *Dragoon* et l'histoire d'inceste dans une perspective psychanalytique (« Les deux yeux du dragon », dans *Giono romancier*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1999, vol. I, p. 73 sq.).

34 Notamment dans les chroniques de presse : voir le chapitre 16, « Chroniques anachroniques : Giono chroniqueur de presse », p. 313 sq.

35 Voir Henri Godard, Notice de *Dragoon*, VI, 1127.

Le romanesque est bien au cœur de la mécanique, parce que la mécanique métaphorise la dimension technique du travail romanesque, si souvent masquée par la mythologie d'une inspiration *naturelle*.

C'est cette analogie que confirme le Dragoon, machine qui nivelle et détruit pour *faire trace*, donner sens au paysage, informer une réalité brute : la fonction de l'asphalteuse est de dessiner des lignes noires pour relier et communiquer, de substituer au monde du donné les courbes codifiées d'un parcours orienté. Est-ce si éloigné de la tâche de l'écrivain ? Cette parenté semble validée par le lieu de provenance du Dragoon, Turin (VI, 656), lieu *originel* par excellence pour Giono : la machine refait le même chemin qu'Angelo. Loin de s'opposer au romanesque, elle en propose une figure nouvelle ; loin de représenter pour Giono un monde radicalement étranger, elle touche au plus profond : l'énergie motrice de l'écriture et de l'imagination. Est-ce la raison pour laquelle *Dragoon* intègre presque toutes les lettres de *Giono* ? Le double zéro se trouve en effet contenu dans le nom de l'auteur avant de figurer dans le nom de la machine : ce redoublement que l'on prenait pour un américanisme pourrait bien provenir, comme la machine elle-même, du Piémont originel.

424

C'est bien le roman qui se dévoile comme machine quand il demeure perpétuellement « en progrès³⁶ », retravaillé par son auteur qui en expose longuement, dans ses carnets et ses entretiens, les techniques et les procédures, les matériaux et les combustibles. En dévoilant au grand jour les artifices de l'écriture en cours, en multipliant dans les versions rédigées les allusions spéculaires à la mécanique narrative, l'auteur maintient *Dragoon* dans l'atelier du roman. Ne parle-t-il pas de son récit comme d'un moteur expérimental ? « Alors je l'ai tout démonté, je l'ai remonté ailleurs avec un autre style. Alors, maintenant, ça marche³⁷... » Et de même que les machines de Zacharie rectifient le tracé des routes (VI, 614) et détruisent les obstacles du passé, le travail d'écriture procède par effacement des traces antérieures³⁸, n'hésitant pas à faire « table rase³⁹ » des essais précédents pour repartir « à zéro⁴⁰ ». La machine romanesque ne pouvait trouver une forme définitive au-delà des *pièces détachées* rendues aussi visibles : à force d'autoréférence (aux deux sens du préfixe), le châssis nu de l'écriture perd tout pouvoir d'illusion.

36 Cité par Henri Godard, *ibid.*, VI, 1125.

37 *ibid.*, VI, 1124.

38 « Quand j'ai commencé à écrire le roman, j'ai effacé tout ce qui a été écrit ; et rien de ce que j'ai écrit dans les carnets ne sera écrit dans le roman » (VI, 1126).

39 Henri Godard, Notice de *Dragoon*, VI, 1125.

40 VI, 1127.

Dans *Noé*, la mise en scène de l'imagination romanesque au travail ne mettait pas à ce point en péril l'achèvement du roman. Car la dynamique des sensations et des images y était encore représentée comme la source vive de l'écriture, sans rapport avec les artifices de la modernité. Une relation s'esquissait cependant entre mécanique et poésie. Parmi les passagers du tramway 54 se trouve un homme au « front taché de cambouis », un « mécanicien » (III, 794) ; la machine est son rêve et sa vie : « Il est de l'âge d'or de la motocyclette, quand elle était hippogriffe et tapis volant. À travers tout [...], il a conservé son tapis volant, son Pégase, ses grandes ailes pétaradantes. » Son visage triste lui donne un « air "Albatros sur le pont du navire" ». C'est ce poète-mécanicien qui, plus loin, prend son envol au volant d'un « étrange véhicule fait d'un châssis nu de grosse Daimler sur lequel on a carrossé, en vitesse, un siège en planches de caisse à savon » (III, 819) :

L'albatros s'installe sur le siège. [...] en même temps qu'il faisait signe, la pétarade de l'échappement libre a éclaté et la voiture s'est élancée vers le ciel où naviguent les escadres. Il a gardé la mécanique en main comme on tient la bride courte à un pur-sang arabe jusqu'en haut de la rue d'où il a basculé dans des au-delà [...] (III, 819).

Roulant « comme un fou » (III, 820), au mépris des codes, avec un « faux » numéro d'immatriculation, le conducteur a le privilège de voir danser le monde, accédant à une poésie supérieure que lui envie le narrateur : « Je n'ai pas comme l'albatros, au volant de son châssis Daimler, la joie de pouvoir regarder en face la danse du pays vers lequel je vais » (III, 821). Avant *Dragoon*, c'est déjà, dans de telles pages, quand le roman met à nu son propre moteur et se libère des codes que peut être réhabilitée, contre les idées reçues, la poésie de la machine : la mécanique se prête à un usage transgressif et poétique quand elle renvoie le roman à son propre usage des codes et des signes.

Mais *Dragoon* va plus loin que *Noé* dans la mécanisation du romanesque et dans la poétisation de la machine, rendant impossible cet aboutissement formel qui supposait encore, dans les premières *Chroniques*, le mythe d'une imagination *naturelle*. *Dragoon*, abondamment commenté à l'état de projet, axé moins sur la prolifération des images que sur l'accord impossible des mots et des choses, va jusqu'au bout de la dénudation du travail romanesque comme mécanique créatrice en figurant par le travail destructeur des machines l'abolition des choses par les signes.

Cette logique est parfaitement illustrée par la place qu'occupe le monstrueux Drogon dans la lignée d'autres monstres, fort éloignés de la mécanique ceux-là, mais également révélateurs des ambitions de l'artiste. *Drogon* modernise et mécanise en effet la monstruosité des passions et la matrice du romanesque qui s'incarnaient auparavant, dans l'œuvre de Giono, en des figures animales et marines – naturelles, ou presque. Dans *Noé*, c'est un mollusque « à sang chaud » (III, 681) qui représente la démesure absolue, le comble de la monstruosité. Comparé à un « serpent tentateur » qui suscite l'attraction de la perte (*ibid.*), il est appelé par le « thème lancinant des coquillages » qui parle du *fond des choses* (III, 676) : « [...] je pensais à un mollusque de dimension ordinaire [...] mais chaud » (III, 681). Dans les projets de *Drogon*, le mollusque devient nom de marque : *Shell*, la coquille par excellence, qui représente la chaleur du combustible, le feu du pétrole domestiqué par la technique. L'usine Shell où Florence est ingénieur en pétrole, c'est « [l]a flamme rouge », « [l]e sang pur du soleil⁴¹ ». Usine flamboyante, célébrée par Giono dans la préface de *Tristan et Yseut* : « De hautes torchères lancent des flammes du rose le plus baroque, du vert le plus absurde, du sang-dragon le plus mirobolant [...] ⁴². » Nul mollusque n'aura eu, assurément, le sang aussi chaud. L'univers mécanique de *Drogon* actualise l'image centrale de *Noé*, mais en revêtant « le côté gouffre, glu, glouton [...] de la chose » des signes les plus apparents de la modernité. Dans ce nom de marque qui aurait pu aussi fournir un titre, Shell, le mollusque imaginaire de *Noé* rejoint résolument les artifices de la civilisation.

Or cette démesure « installée dans l'ordinaire, le portatif et le quotidien » (III, 681) du mollusque à sang chaud était elle-même l'avatar, en réduction, du calmar géant de *Fragments d'un paradis*, cet autre mollusque tentateur qui émerge du gouffre, animal aux tentacules serpentine, figure synchrétique du désir dans son inquiétante étrangeté. Dans ce récit dicté, et non écrit de la main de Giono, l'animal fantastique était l'expression paroxystique d'un monde naturel en accord avec le mythe d'une fécondité de la parole pure, libérée des médiations de l'encre et l'écriture⁴³. Le Drogon énorme, ce « beau morceau » (VI, 657) dont les dimensions extraordinaires sont indiquées avec autant de précision que celles du calmar, est comme lui unique et fascinant, synthèse du masculin et du féminin (VI, 656), monstrueux remède à l'ennui : il fournit une version mécanisée du monstre totalisant issu des profondeurs. Mais alors que ce dernier substituait une matière gluante et blanchâtre à l'encre attendue, menant à son

41 Carnet de janvier 1967, cité par Henri Godard, Notice de *Drogon*, VI, 1132.

42 Préface de *Tristan et Yseut*, *op. cit.*, p. 122.

43 Voir sur ce thème le chapitre 4, « Monstres marins », p. 77 sq.

terme logique cette utopie d'une *parole* naturelle qui hante l'œuvre d'avant-guerre, le *Dragoon*, monstre technique, anti-naturel par essence, émet bel et bien une matière noire qui laisse des traces tangibles. Ce monstre qui imprime dans l'espace des lignes et des signes, telle une gigantesque *machine à écrire*, efface définitivement les illusions idéalistes d'un langage ajusté au « chant du monde ». Il exhibe l'artifice de l'encre que dissimulait *Fragments d'un paradis* : à travers l'engin de chantier se dévoile le chantier de l'écriture. Giono avait-il encore des raisons de rejeter les artifices de la modernité, dès lors que le roman lui-même était reconnu comme artifice ?

Pour revenir une dernière fois au roman avec *L'Iris de Suse*, Giono fera du zéro un personnage, l'Absente, et du héros quelqu'un qui refuse de « [s]e laisser mécaniser » (VI, 484). *Dragoon*, au contraire, reste une machine romanesque qui laisse voir ses engrenages et son fonctionnement, qui se meut, et qui se meurt, d'avoir mécanisé le romanesque même. D'une version à l'autre, on aura ainsi pu surprendre Giono les mains plongées dans le cambouis des mots, partageant au fond, dans l'inachèvement logique de cette *motofiction*, la satisfaction qu'exprimait chez Gide le romancier romancé des *Faux Monnayeurs* : « [...] si je ne parviens pas à l'écrire, ce livre, c'est que l'histoire du livre m'aura plus intéressé que le livre lui-même ; qu'elle aura pris sa place ; et ce sera tant mieux⁴⁴. »

44 André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, dans *Romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 1083.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

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

1. AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA CHOSE

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

2. LA BOUE ET LE BLÉ

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

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

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

4. MONSTRES MARINS

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

5. BESTIAIRES

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

6. PRATIQUES DE LA CHASSE

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

7. AVATARS DU MINOTAURE

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

8. LIRE LE VISAGE

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

468

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

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

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

10. JEAN LE ROUGE : GIONO POLÉMISTE

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

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

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

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

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

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

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

14. LE HUSSARD ET LES HUSSARDS : GIONO ET NIMIER

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

16. CHRONIQUES ANACHRONIQUES : GIONO CHRONIQUEUR DE PRESSE

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

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

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

18. ENTRE PARENTHÈSES

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

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

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

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

20. POÉTIQUE ET TÉRATOGENÈSE (NOÉ)

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

21. SILENCES DE LA NOUVELLE

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

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

470

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

23. QUESTIONS DE MÉCANIQUE (DRAGOON)

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

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

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

ÉPILOGUE. LA MÉTHODE DES « BÂTONS ROMPUS »

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

HOMMAGES ET REMERCIEMENTS

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

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

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

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

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

TABLE DES MATIÈRES

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

PREMIÈRE PARTIE FACE À CE QUI SE DÉROBE

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

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

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

DEUXIÈME PARTIE
ANACHRONIES

479

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

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

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

TROISIÈME PARTIE
DISCORDANCES DU RÉCIT

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

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

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

