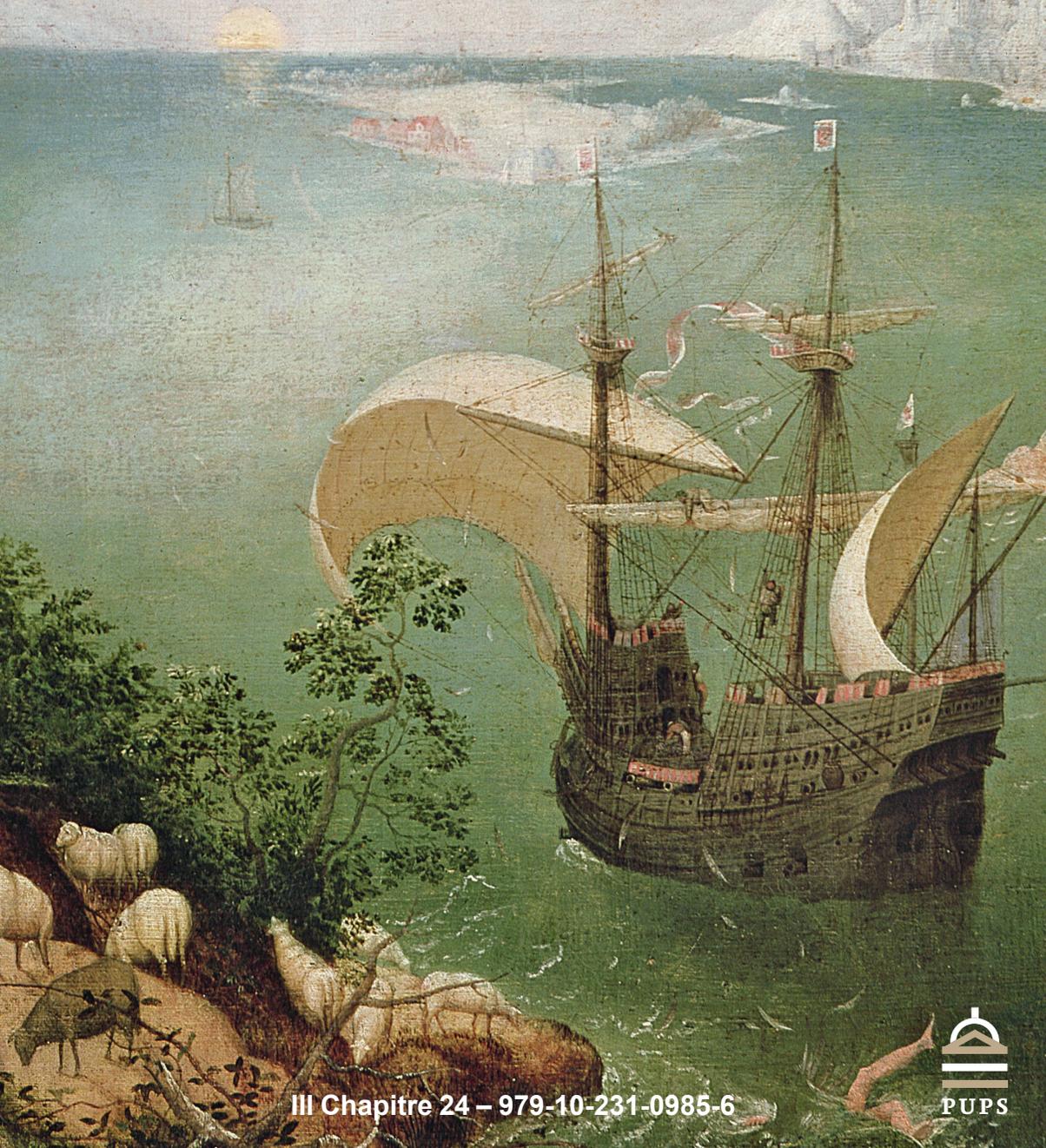


Denis Labouret

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

« VOILÀ LA FIN »
(*LE MOULIN DE POLOGNE*)

[...] chacun se crée ou se propose le mot de la fin. Il ne suffit pas de vivre, il faut une destinée, et sans attendre la mort.

Albert Camus¹

« Je me dis : “Voilà la fin. Tu étais destiné à voir la fin des Coste : la voilà” » (V, 750). C’est le narrateur qui s’exprime ainsi, au début du bref chapitre qui clôt *Le Moulin de Pologne*. On se rappelle la situation : ce petit bossu qui nous a raconté l’histoire des Coste, et qui a suivi de près les efforts de M. Joseph pour préserver Julie de M. de l’attraction des ténèbres, s’est retiré dans la « charmante petite ville » de X. (V, 749). Plusieurs années ont passé depuis qu’il a quitté le Moulin de Pologne, où Léonce a succédé à son père et où la vie semble avoir repris un cours normal. Or il reçoit la visite de Julie, vêtue de ses « oripeaux criards » d’antan, les lèvres badigeonnées « d’un rouge violent » (V, 750). C’est alors qu’il croit pouvoir annoncer « la fin des Coste », c’est-à-dire *la fin* par excellence – la fin du récit dont l’unité et la finalité tiennent à cette unité de contenu : l’histoire de la famille Coste. « Voilà la fin » : le propos du narrateur rend parfaitement explicite le dénouement : la fin de l’histoire coïncide avec la fin de la narration. S’il n’y a « plus de destin des Coste », comme le pressent un peu plus loin le narrateur (V, 752), il n’y a plus rien à raconter : c’est la fin du récit (du narrateur) ; c’est la fin du roman (de Giono).

Belle conclusion, somme toute, pour un texte qui fait plus d’une fois écho au modèle de la tragédie² : le rideau va tomber, c’est la chute finale. L’auteur le souligne : *ici finit le Moulin de Pologne* (et le domaine, et le roman). Mais on se rappelle avoir déjà lu une clause analogue : à la fin de *Noé* – qui exhibe son point final avec d’autant plus d’aplomb que ne survient alors aucune terminaison logique : « [...] ici finit *Noé*. Commencent *Les Noces* » (III, 862). Et si le mot « fin », dans *Le Moulin de Pologne*, n’était pas, lui aussi, éminemment

1 Albert Camus, *L’Homme révolté* [1951], Paris, Gallimard, coll. « idées », 1969, p. 313-314.

2 Cet aspect du roman a été bien mis en évidence par Bernard Pico dans son étude : « La tragédie dans *Le Moulin de Pologne* », *Bull.14*, 1980, p. 65 sq.

problématique? Et si la conclusion promise n'était pas un leurre – signalant à l'attention du lecteur non l'approche d'une résolution conclusive, mais la *mise en question de la fin*?

L'introuvable dénouement

430

De fait, le narrateur se trompe: la fin qu'il prévoit n'est pas la bonne. Il croit que Julie délire parce qu'elle va mourir; il croit qu'il va assister à cette mort: « C'était pour elle une fin comme à certains moments on n'aurait pas osé en rêver » (V, 750). La mort de Julie marquerait l'achèvement logique du destin: « [...] elle allait mourir et, somme toute, de cette belle mort tant désirée par toute cette famille d'Amalécites » (V, 752). Mais le témoignage du maître de poste infirme les prévisions du narrateur et confirme le récit de Julie: Léonce est parti avec une femme qui a « mauvais genre », « une gourgardine sûrement » (V, 753). Julie et Louise – la femme de Léonce paralysée – vont-elles se suicider, comme l'a annoncé Julie (V, 752)? Peut-être: le narrateur n'en dira rien. Le départ de Léonce met-il un terme au destin des Coste? Peut-être: rien ne vient le confirmer.

La seule *fin* effective, à la dernière page du roman, c'est celle, toute provisoire, des maux qui affectent le narrateur: « J'eus, naturellement, une crise de rhumatismes qui me tint au lit pendant plus de trois semaines. Quand elle fut finie – porte fermée – je me remis à mes fleurs » (V, 754). Voilà, finalement, la fin: la fin d'une crise de rhumatismes... Fin déceptive donc: le narrateur n'a pas assisté à la belle fin qu'il attendait. Et fin elliptique: le romancier évite ainsi de révéler le sort final de Julie, de Louise, de Léonce. Ce dernier voulait partir « pour toujours », dit Julie. À quoi le narrateur réplique, « bêtement »: « “Pour où, dites-vous?” » (V, 751). La conclusion du roman est à l'image de ce dialogue de sourds: puisque le *mot de la fin* (la crise de rhumatismes) est à mille lieues du *fin mot de l'histoire* annoncé (la mort de Julie, comme clôture du destin des Coste), le roman s'achève, ou ne s'achève pas, dans le brouillard de l'indécidable.

Il y a donc tout lieu de penser que cette crise de rhumatismes, à sa modeste mesure, renvoie à une crise du roman – en tant que récit achevé, intrigue qui dénoue clairement pour finir ce qu'elle avait noué. Aussi peut-on reconsidérer ici, à propos du *Moulin de Pologne*, le problème de la fin de roman chez Giono, déjà largement exploré jadis par Jacques Chabot³. Cette analyse, consacrée à l'ensemble de l'œuvre romanesque de Giono, ne traitait que succinctement du *Moulin de Pologne*. C'est pourquoi il est possible de rouvrir et d'enrichir

3 Jacques Chabot, « Finir et ne pas finir », dans *Giono romancier*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1999, t. I, p. 131 sq. Cette étude suggérait déjà un rapport, dans son mot de la fin, entre la crise de rhumatismes du narrateur et la crise de la narration (p. 143)...

le dossier – sûrement pas de le clore – concernant ce roman. L'évolution d'ensemble de l'œuvre est indiscutable, et Jacques Chabot l'a bien montré : Giono, loin d'être un conteur naïf, anachronique, est au lendemain de la guerre un romancier conscient de la « crise de notre civilisation et de notre culture », un « romancier de la Crise du roman consécutive à celle de la civilisation⁴ ». Et puisque la crise du roman se manifeste tout particulièrement, comme l'a dit Paul Ricœur à la suite de Frank Kermode⁵, par une crise de la terminaison romanesque, chez Giono « l'art de finir », dans les *Chroniques* surtout, ne va plus de soi. Or *Le Moulin de Pologne*, parce que la parole narrative y est déléguée à un personnage lui-même fasciné par le mode d'achèvement propre à une histoire qui met en jeu le destin, expose au grand jour ce problème de la fin et des fins du récit romanesque. De sorte qu'il ne saurait connaître une conclusion claire et distincte.

Sur cette fin du *Moulin de Pologne*, rappelons le commentaire de Jacques Chabot :

Quand les derniers feux sont éteints, que l'explosion de l'Apocalypse a eu lieu, que « ces événements semblables à un cauchemar » (V, 753) ont eu lieu, que la tragédie est parvenue à son terme et que tout est fini, dans l'histoire, le narrateur du *Moulin de Pologne* « d'instinct » – et tout laisse supposer qu'il s'agit de l'instinct de conservation qui permet de survivre aux apocalypses – « [s'endort] comme un plomb »⁶.

Certes, le narrateur réagit par le sommeil à l'angoisse de l'interminable. Lui, tout au moins, souhaite conclure. Mais rien ne nous dit que l'explosion de l'Apocalypse ait eu lieu, que la tragédie soit parvenue à son terme, que tout soit *fini*. Cela, c'était l'attente et l'espoir du narrateur, son fantasme d'une histoire close. Ce que le romancier, lui, nous dit et nous montre, c'est la contradiction entre cette hâte d'en finir et l'impossibilité de conclure. Et *Le Moulin de Pologne*, à cet égard, fait apparaître de façon exemplaire la difficulté, voire l'impossibilité de trouver le dernier mot.

4 *Ibid.*, p. 140.

5 Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. II, *La Configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1984, p. 35 sq. Dans ces pages, l'auteur relie sa réflexion sur la « fin de l'art de raconter » à une réflexion sur la conclusion du récit : « Les paradigmes de composition étant en même temps, dans la tradition occidentale, des paradigmes de terminaison, on peut s'attendre que l'épuisement éventuel des paradigmes se lise sur la difficulté à conclure l'œuvre. [...] Il est [...] légitime de prendre pour symptôme de la fin de la tradition de mise en intrigue l'abandon du critère de complétude, et donc le propos délibéré de ne pas terminer l'œuvre » (p. 35-36).

6 Jacques Chabot, « Finir et ne pas finir », art. cit, p. 143.

On se souvient que Giono, s'il avait rapidement engagé la rédaction du roman, initialement « sans titre », en 1949⁷, a longtemps hésité sur la manière de l'achever – ce à quoi il ne parvient, laborieusement, qu'en 1952. L'édition de la Pléiade nous livre l'imposant dossier des variantes, qui atteste les efforts déployés et les obstacles rencontrés dans la recherche d'une fin. Le chapitre terminal a donné lieu à six versions rédigées, avant que Giono n'opte pour le chapitre définitif de la version publiée, le plus court et le plus elliptique. Pourquoi tant de peines et de réécritures, pour finalement aboutir à cet épilogue ouvert, ambigu, comme inachevé – alors que la rédaction avait débuté sur un rythme aussi alerte que celle d'*Un roi sans divertissement*?

432

Telle est la question que je voudrais développer dans ce chapitre, en commençant par lire cette *fin définitive* comme une fin logique, une clause qui s'accorde bien, par son ellipse même, à la cohérence fictionnelle et narrative de ce roman. Mais aux problèmes que pose *la fin du roman* répond l'importance accordée à la *manière de finir* (une vie, un drame, un récit...) tout au long du roman : il faudra donc s'intéresser à cette question de *la fin dans le roman*, avant de revenir dans un troisième temps aux rapports entre *la fin et le genre romanesque*. Car *Le Moulin de Pologne* présente l'intérêt d'attirer l'attention, au cœur même de sa diégèse, sur le fonctionnement du romanesque, sur les fins du récit et sur la vie comme destin, c'est-à-dire comme roman.

LA FIN DU ROMAN

Reconnaissons d'abord que la fin du roman arrêtée par Giono pour la version publiée vient clore avec une indéniable logique l'ensemble de l'intrigue. C'est ce que l'on peut constater si l'on confronte cette fin d'une part à l'incipit, d'autre part aux autres fins esquissées.

Logique de l'épilogue

Le roman s'ouvrait sur l'arrivée de M. Joseph, l'étranger qui suscite la curiosité de la bourgeoisie locale : « un homme que tout le monde appelait M. Joseph » (V, 637). Il s'achève sur le départ du fils – dont la destination est aussi mystérieuse, au fond, que l'était l'origine du père –, et sur le nom du fils : « “Peut-on savoir le nom de celui qui a loué?” [...] “Léonce de M. Propriétaire”, dit-il » (V, 753). Inutile d'aller au-delà : Giono écarte tout ce qu'il avait pu développer, dans de nombreuses ébauches, sur l'identité de la séductrice – nommée, selon les variantes, tantôt Marion, tantôt Adeline, tantôt

7 Janine et Lucien Miallet, Notice du *Moulin de Pologne*, V, 1195. On se reportera à l'ensemble de cette Notice pour une présentation détaillée de la genèse du roman.

Irma –, sur la vie du narrateur dans la petite ville de X., loin du Moulin de Pologne, sur ses relations avec le procureur « amateur d'âmes⁸ », réincarnation d'une figure bien connue d'*Un roi sans divertissement*. Autant de risques d'un décentrement du récit, vers un autre lieu et vers d'autres personnages. L'épilogue de la version définitive préserve, par la brièveté même du chapitre final, l'unité organique de l'intrigue. On perçoit bien la logique d'une déchéance si l'on compare la situation initiale et la situation finale, selon une approche structurale élémentaire : ici la grande allure de M. Joseph, là les misères lamentables dont souffre le narrateur ; ici le pouvoir équilibrant de M. Joseph (qui apporte la paix dans un ménage d'ivrognes bruyants), là les effets perturbateurs de l'arrivée de Julie (qui provoque le désordre final) ; ici une prise de possession (le Moulin de Pologne entre les mains de M. Joseph), là, après la mort de M. Joseph, la victoire de la dépossession (la fausse fugue de Julie, la vraie fugue de Léonce) – comme si le destin gagnait précisément pour avoir fait du fils la négation du père.

De ce point de vue, le travail considérable de réécriture de la fin du roman profite sans conteste à la cohérence du récit. Giono a longtemps accordé autant d'importance à l'histoire d'amour qui va causer la perte de Léonce qu'à l'histoire qui précède, de Coste à M. Joseph. La fatale « gourgandine » est identifiée, dans les carnets, à un « démon » destructeur, à « l'iris de Suse » considéré comme une fleur maléfique, métaphore de la perte⁹. En choisissant tardivement pour titre, *in fine*, *Le Moulin de Pologne* au lieu de *L'Iris de Suse*, gardé en réserve pour plus tard, Giono opte logiquement pour une unité d'action et de lieu centrée sur le foyer du destin, le domaine des Coste. Même si l'action du chapitre VII se déroule à distance du Moulin de Pologne, qui semble disparaître des préoccupations du narrateur (V, 749), tout détail lié à l'existence de ce dernier à X. est supprimé, de façon à mieux mettre en valeur, en la personne de Julie, la dernière apparition des Coste. Le narrateur conserve ainsi un statut d'observateur et de commentateur du destin, d'adjuvant ambigu des Coste¹⁰ : il n'est pas lui-même objet d'analyse. Dans l'économie du roman achevé, il n'a pas de raison de poursuivre une existence romanesque, comme personnage ou comme chroniqueur, dès lors qu'il est coupé du milieu de la bourgeoisie égoïste et médisante où s'enracinait son propre discours.

À lire le dossier génétique de l'œuvre, on se dit que, pour une fois, la genèse d'un roman gionien rappelle les scrupules flaubertiens. Quand il est en train d'achever cette fin, Giono écrit à Gaston Gallimard : « Il me faut jusqu'au 15 février pour terminer l'Iris... Je serais un peu gêné d'abandonner cette fin

⁸ Par exemple dans la première version du chapitre VII (voir V, 1349).

⁹ Voir Janine et Lucien Miallet, Notice du *Moulin de Pologne*, V, 1200, 1208 et 1215 notamment.

¹⁰ Au chapitre VII, Julie vient demander son aide ; mais c'est lui qui, par son scepticisme et par sa lenteur, laisse partir Léonce.

qui ne supporte pas un mot de trop. Alors il faut les trier et si on perd la main, il faut peiner terriblement pour s'y remettre¹¹. » Il importe donc pour Giono de bien *finir* cette fin – au sens de *soigner, affiner, figner*. L'écriture de la fin du *Moulin de Pologne* est un travail de *finition*.

« Dans le brouillard »

Mais ce travail de finition n'a rien d'un travail d'explicitation, de « mise au net » (en termes de critique génétique) – au contraire. Par les coupes et les réductions qu'il opère, Giono cultive l'imprécision, renforce l'impression de flou, ajoute délibérément de l'ombre au tableau. Le décor final est le fruit de ce travail de brouillage, d'*estompage* :

434

C'était une nuit de froid et de brume épaisse. [...] Nous devions être effrayants à voir surgir du brouillard. Elle avec ses soieries de couleurs violentes marchait d'un pas ferme que je ne pouvais pas suivre. Elle revenait vers moi et repartait, faisant trois fois le chemin comme un chien. Et moi qui clopinais péniblement derrière elle. (Ai-je dit que je suis bossu ?) (V, 753).

Et, après la confirmation du départ de Léonce :

Je passai la moitié de la nuit à me traîner dans le brouillard, soi-disant à sa poursuite ou à sa recherche. J'avais même la bêtise de tâter autour de moi avec ma canne, dans l'espoir de rencontrer un corps étendu sur le trottoir. Je rentrai chez moi à bout de forces (*ibid.*).

Julie, comme Léonce, disparaît dans ce brouillard ; l'une et l'autre sortent ainsi du champ de la narration. Le décor de la fiction représente le caractère volontairement lacunaire de l'information narrative : le brouillard de la diégèse figure les brouillages de la narration. On pourrait parler alors de « terminaison inconclusive », mais à condition d'admettre avec Paul Ricœur qu'il peut s'agir d'une « inconclusion logique », conforme à la thématique de l'œuvre : « Une terminaison non conclusive convient à une œuvre qui soulève à dessein un problème que l'auteur tient pour insoluble : elle n'en est pas moins une terminaison délibérée et concertée, qui met en relief de manière réflexive le caractère interminable de la thématique de l'œuvre entière¹². » Une fin qui cultive le manque ne signifie pas un manque de fin, une absence de fin. Dans *Les Âmes fortes* aussi, la conclusion du roman se dissout dans le brouillard :

11 Cité par Janine et Lucien Miallet, Notice du *Moulin de Pologne*, V, 1210.

12 Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. II, *La Configuration du temps dans le récit de fiction*, op. cit., p. 38.

Le jour s'était levé. C'était l'automne avec son nuage à ras de terre. Sous leurs grandes pèlerines et leurs capuchons, les ouvriers semblaient des moines. On ne pouvait mettre de nom sur aucun. Ils passaient dans le brouillard comme n'importe qui : toi ou moi, ou l'empereur de Chine. On ne distinguait personne (V, 464).

Or cette indifférenciation est bienvenue : il ne saurait être question de faire la pleine lumière sur la mort de Firmin. L'ombre finale est peut-être la meilleure manière de conclure des histoires de personnages dans une large mesure inconnaissables, voire monstrueux¹³. Le narrateur du *Moulin* nous dit juste le nécessaire (« Ai-je dit que je suis bossu ? ») pour nous rappeler combien il nous est inconnu et pour nous suggérer une nature inquiétante. Dans les deux romans, l'impression de mystère entretenue par l'ombre et le brouillard correspond à l'énigme du personnage, qui excède jusqu'au bout les limites d'une personne. Pour *Les Âmes fortes*, Giono avait insisté dans un passage du manuscrit sur la ressemblance entre les ombres des ouvriers vêtus de pèlerines et des oiseaux noirs ou des anges de la mort : « C'étaient des oiseaux noirs dans du coton [...]. Je me disais : on a vite fait le tour du soleil. Mais l'ombre ! comme c'est plus vaste ! » (V, 1132-1133). De même, l'ombre infernale et la dissolution des formes viennent logiquement conclure, dans *Le Moulin de Pologne*, le destin d'une famille fascinée par sa propre perte. Les silhouettes « effrayantes » et le « décor infernal de la fin¹⁴ » résument et condensent, en ce sens, l'axe thématique de l'ensemble du roman.

Les vides de la narration

La réduction de l'information narrative ne porte donc pas atteinte à l'efficacité de l'épilogue. Au contraire : en supprimant tous les brouillons qui développaient le portrait de la « gourgandine » et instauraient une continuité dans la transformation de Léonce – de mari fidèle et sensible en individu vil et débauché –, Giono creuse un vide narratif qui détache le chapitre final des précédents et met en relief la chute du héros. L'ellipse constitue l'épilogue comme tel, comme l'a établi Robert Ricatte. Si l'auteur opte en définitive pour une « structure épilogique » en passant sous silence les étapes de la dégradation de Léonce, « ce parti-pris de rapidité foudroyante et cet usage d'un épilogue à transformations » n'ont pas pour but l'effet de surprise ou le coup de théâtre¹⁵ :

13 Sur cette question, on pourra se reporter à l'étude que j'ai consacrée au *Moulin de Pologne* comme « histoire de monstres », *Bull.* 21, p. 65 sq.

14 Selon la note d'un carnet citée par Janine et Lucien Miallet, Notice du *Moulin de Pologne*, V, 1223.

15 Robert Ricatte, « Les vides de la narration et les richesses du vide », art. cit., p. 299-300.

[...] c'est la *signification* du roman qui bascule *d'un coup*. À voir tant de morts inattendues frapper la même famille, on se croyait dans une tragédie du Destin ; mais Léonce, au lieu d'être tué par un coup du sort, se jette de lui-même à sa ruine, et abdique plus que sa vie : sa *valeur*. Et cela nous amène à relire tout ce livre pour y déceler maintenant le goût de la Perte au lieu de la malédiction des Dieux. Ce retournement, il fallait qu'il s'opérât d'un coup, d'où cette structure épilogique ; son emploi dans ce cas exemplaire manifeste que le vide narratif concerne souvent [...] moins l'art du récit que la révélation, en creux, du sens de l'œuvre¹⁶.

436

Cette analyse est convaincante en ce qui concerne les effets rythmiques et structurels de l'ellipse. Mais faut-il s'empresse de remplir ce « vide » final d'une signification transparente ? J'en suis moins sûr. Que les Coste soient eux-mêmes séduits par le destin plutôt que frappés par une malédiction, l'histoire de Julie l'a déjà amplement démontré, bien avant cet épilogue : le destin répond, on le sait, aux « désirs secrets » de ses apparentes victimes (V, 744). Et l'on connaît depuis le chapitre V la tendance, héritée des Coste et de Julie, qui pousse Léonce à « se précipiter de son plein gré dans les pièges les plus cruels » (V, 738). Ce qui importe surtout dans cet ultime retournement, c'est que le narrateur soit dépossédé de toute maîtrise de l'affaire Coste : ce qui est « *frappé de nullité* », plus que le héros Léonce à qui s'applique cette formule dans la troisième version du chapitre VII (V, 1380), c'est le récit du bossu, ce narrateur qui tâtonne en vain dans le noir et *manque la fin des Coste*. Dans les brouillons, il en savait bien davantage sur Irma-Marion-Adeline¹⁷ ; il pouvait encore se targuer de son omniscience : « je finis par tout savoir » (V, 1390). Dans l'épilogue définitif, toute compréhension des événements lui échappe, et la neutralisation du destin des Coste, qui se dissout dans la banalité, s'accompagne logiquement d'une neutralisation du récit, frappé d'impouvoir. Voilà le paradoxe et le charme de cette fin : elle combine une structure épilogique bien romanesque, qui laisse présager un coup de théâtre, et un renversement qui interdit au narrateur de conclure, en invalidant sa compétence narrative. Nulle révélation alors – mais une contradiction, une tension, entre conclusion et inconclusion, entre besoin

¹⁶ *Ibid.*, p. 300.

¹⁷ Il est significatif que l'on ne dispose finalement, sur la « gourgandine », que des impressions du maître de poste, lequel n'a retenu de Léonce que l'image d'un homme « comme tous les hommes » (V, 753) : Giono choisit ainsi de jeter le soupçon sur la relation des faits, soumise à un double filtrage énonciatif (outre l'incertitude des circonstances : la nuit et le brouillard) – comme il avait choisi de faire raconter la fin de Langlois, pour en préserver l'opacité, par la stupide Anselmie dans *Un roi sans divertissement*... Et pourtant, lecteurs et critiques persistent à croire à la *vérité* de cette gourgandine autant qu'à la réalité du destin qu'elle incarne, par un incorrigible désir de lire une histoire close et de céder à l'illusion d'un « fond » au-delà des « formes ».

de transparence et constat d'opacité. Ce sont ces brouillages et ces brouillards qui incitent à étudier le traitement de la fin *dans* le roman.

LA FIN DANS LE ROMAN

La dissémination de la fin dans le cours du récit signale par elle-même, en effet, une crise de la fin-révélation, une mise en question de la clôture romanesque comme unique seuil terminal dotant de sens l'ensemble de l'intrigue¹⁸. La crise a remplacé la fin, comme le dit Paul Ricoeur du roman moderne où la fin imminente – conçue selon le modèle apocalyptique d'une résolution parfaite – laisse place à une fin immanente : la fin se dissout en une transition sans fin. Dans les années cinquante, l'œuvre de Beckett est sans doute la plus représentative de cette crise : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir¹⁹ » – tels sont les premiers mots de Clov dans *Fin de partie*, et toute la pièce n'est qu'une expansion de cette fin prononcée. *Le Moulin de Pologne* ne va sans doute pas jusque-là, précisément parce qu'il inclut la nostalgie des belles fins explosives, apocalyptiques, alors que le monde de Beckett est un monde d'après l'Apocalypse. Mais le roman de Giono, à sa manière, ne cesse de déployer les formes de la fin, jusqu'à la saturation, jusqu'à l'épuisement.

Et cela commence... dès la première phrase : « Le domaine du Moulin de Pologne, si orgueilleux jadis, tomba entre les mains d'un homme que tout le monde appelait M. Joseph. » (V, 637). Voilà comment « le dénouement s'[...]annonce au début », comme l'a écrit André Not²⁰ : l'incipit parle de la fin d'une période fastueuse (« orgueilleux jadis » *vs* « tomba »). Voilà la fin, déjà : la dégradation du Moulin de Pologne, d'entrée de jeu exposée. Il ne s'agit plus que de décliner ce déclin.

Au chapitre II, le narrateur rappelle dans quelles conditions il a eu « l'esprit de [s]'intéresser aux fins de cette malheureuse famille » (V, 653). C'est reconnaître une fin plurielle, l'impossibilité d'un mot de la fin unique. Tout au long du récit, l'intérêt du narrateur se tourne ainsi vers trois formes de fins : une forme biographique (des fins qui affectent la vie des Coste), une forme dramatique (des fins spectaculaires, qui frappent l'imagination) et une forme logique (des fins-conclusions, celles que décrète le *logos*, discours et/ou raison).

18 Comme c'est le cas généralement dans la tradition du roman réaliste : « La fin du roman [...] est le lieu privilégié qui par rétroaction, donne sa signification, donc sa "valeur", au système entier du texte », écrit ainsi Philippe Hamon dans *Texte et idéologie*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1984, p. 205.

19 Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 15.

20 André Not, « Le cérémonial du sacrifice dans *Le Moulin de Pologne* », *Bull.* 27, p. 90.

Des fins biographiques, d'abord. On remarque leur importance à l'étendue et à la variété du lexique qui sert à l'expression de la fin. Pour qualifier les moments qui scandent la vie des Coste, le narrateur use d'adverbes (« enfin », « finalement »), de verbes (« terminer », « conclure », « finir », « cesser de »), de noms (« fin », « terme », « bout », « conclusion ») qui traduisent son souci de traquer toutes les chutes et toutes les ruptures par lesquelles le destin est à l'œuvre. Par là, Giono s'amuse à explorer toutes les possibilités du thème de la clôture. Ne négligeons pas non plus l'emploi de l'adjectif « fin », très fréquent dans le roman, et qui signifie bien, étymologiquement, « qui est à la fin », « qui est accompli » (d'où le sens usuel : « qui a l'esprit affiné », « habile », « astucieux »). Telle est la qualité majeure de M^{lle} Hortense – « Vous êtes fine », lui dit Coste (V, 661) –, celle qui tente de *jouer au plus fin* avec Dieu. Mais le narrateur aussi, bien sûr, se juge « très fin » – au moins dans une variante (V, 1374) : c'est le propre d'un observateur qui aime chercher le « fin mot » des événements (V, 1362).

L'analepse du chapitre II, qui revient sur le sort des différentes générations des Coste jusqu'à Julie, permet naturellement à ce narrateur de condenser en quelques pages des variations bien divertissantes sur le thème de la fin – fins brutales et imprévisibles, fins déjouées ou différées, fins de vie ou fins... de grossesse, les naissances elles-mêmes étant volontiers présentées comme des *termes* plutôt que comme des commencements²¹. On retiendra deux épisodes particulièrement représentatifs de cette histoire de fins rapprochées. Le premier se situe après la mort de la petite Marie, au moment où sa mère Anaïs doit accoucher de son troisième :

Quand on put se soucier d'Anaïs, on la chercha de tous côtés. *Finally*, on la trouva cachée dans une souillarde où, vautreée sur des linges sales, elle essayait d'accoucher dans des convulsions horribles.

Le docteur s'escrima, disant :

« Il faut toujours sauver la mère.

— Nous n'avons pas besoin d'opinions », lui répondit M^{lle} Hortense.

Enfin, il fut comme un boucher, et elle ajouta :

« Alors, avez-vous choisi ? Qui sauvez-vous, *somme toute* ? »

Il n'en savait rien. Ce fut l'enfant : un garçon né avant *terme*, malingre, la tête toute déchirée par les fers.

Les de M. de la Commanderie assistèrent aux obsèques, mais sitôt la cérémonie terminée, ils *disparurent* (V, 665)²².

21 « Fin » de grossesse simultanée d'Anaïs et de Clara, « affaire » qui se « termin[e] » en « deux heures de coliques » (V, 661-662), « fin de [...] grossesse » de Julie (V, 729), etc.

22 Je souligne, comme pour l'épisode suivant.

À la suite de quoi Pierre de M., le mari d'Anaïs, devient fou : il « fini[ra] sa vie » à l'asile (V, 689). Son internement « provisoire » est devenu « définitif » (V, 677) : autre modulation sur le thème de la fin... Voilà ce qui intéresse le narrateur dans la vie des autres : le moment et les modalités de la fin.

Le second épisode se trouve trois pages plus loin. Il s'agit cette fois du sort du fils aîné de Pierre et Anaïs :

« S'il fallait faire la part du feu, se dit Mlle Hortense à la fin, est-ce lui qu'il faudrait sauver ? »

De toute façon, *la question fut rapidement réglée*. L'aîné ne rentra pas d'une de ses promenades habituelles.

Cette *disparition* fit beaucoup de bruit. Ici, on ne *disparaît* pas. C'est parfois triste pour tout le monde, mais on reste *jusqu'au bout* (V, 668).

La disparition est bien sûr une fin ambiguë, une fin indéfinie : elle favorise la rumeur ; on ne sait pas ce qu'est devenu l'aîné et comment il finira sa vie. Mais du point de vue de Mlle Hortense et du narrateur, qui ont en commun un même goût de la conclusion, la question est « réglée ». Et l'effet sur les de M. de la Commanderie est immédiat, comme pourrait l'être l'effet d'une fin de vie attestée : ils prennent « brusquement » la décision de partir (V, 668). C'en est fini de la Commanderie, mise en vente, puis de la famille de Paul de M., dont l'histoire s'achève d'un coup avec la catastrophe du train de Versailles (V, 668-669) : c'est de telles fins que le narrateur est friand.

Et pourtant la disparition de l'aîné est une fin indécise, qui annonce la disparition de Léonce et la clôture du roman : dans ce matériau biographique où la *finesse* du narrateur croit pouvoir repérer telles fins et telles limites, il est des chemins de fuite qui dérangent ces catégories, cette définition de la vie. Les Coste ont en commun avec M. Joseph d'ignorer par tempérament les fins qui affectent la vie du commun des mortels. L'intérêt du narrateur pour les terminaisons de l'existence n'est qu'un aspect de son esprit borné. C'est cette habitude des limites, cet univers fini, que vient déranger le mode de vie de M. Joseph :

Tous les dynastes pour lesquels j'avais travaillé jusque-là finissaient par trouver leurs limites dans un point quelconque de l'étendue ou du temps. Leurs frontières butaient un beau jour sur une haie de saules infranchissable ou sur le *requiescat in pace*. L'univers de M. Joseph ne finissait pas avec l'horizon, quel qu'il soit, car il ne se servait en rien de la vulgarité des choses mais seulement de l'aspect qu'elles ont (V, 742).

Et son fils Léonce est incapable, dit encore le narrateur, de faire « aucun compte » (V, 738). Parce qu'il se dépense sans limites, il se lance dans des

intrigues dans lesquelles il voit toujours « la fin de sa vie » (V, 740) : ce qui signifie que la fin selon les Coste appartient à un autre ordre de grandeur, à un autre « système de références²³ » que les fins de vies ordinaires auxquelles le narrateur est accoutumé.

Fins dramatiques

C'est à la rencontre de ces deux systèmes de références, quand la mort violente frappe les passions illimitées des Coste sous le regard du narrateur, que se produisent ces fins dramatiques et spectaculaires que le chroniqueur prend plaisir à rapporter. Voilà ce qui le fascine dans l'histoire des Coste, dès la première série d'épreuves qui frappent Coste lui-même, telles que ce dernier les a racontées à M^{lle} Hortense :

440

Il lui raconta la mort de sa femme, puis celle de ses deux fils. Ils avaient été frappés tous les trois et l'un après l'autre, à quelque temps d'intervalle par des morts accidentelles très spectaculaires. [...] Ce qui l'avait révolté, c'était moins la mort que le constant appareil dans lequel elle se présentait. Chaque fois c'était brusquement, et dans une sorte d'aurore boréale ; une exception, rouge et théâtrale. Il ne pouvait pas oublier. Il était comme un homme qui avance pas à pas sur des cartouches de dynamite. À chaque instant, il s'attendait à sauter ou à voir sauter ce qu'il aimait (V, 657).

Ces fins explosives, dont on nous présente l'*aspect*, non la nature exacte, sont un régal pour une petite ville en quête de divertissement. Et le narrateur se délecte de ces fins théâtrales, qu'il met en valeur par son art de la mise en scène dans l'organisation du récit : « Levers et baissers de rideau se confondent avec le début et la fin des chapitres, qui visent à l'effet », notent Janine et Lucien Miallet²⁴. Il y a bien chez Giono une tentation du *bouquet final*, qu'il a pu assouvir en racontant la fin de Bobi, foudroyé dans *Que ma joie demeure*, et celle de Langlois, qui meurt pour de bon d'une cartouche de dynamite à la fin d'*Un roi sans divertissement*. Mais l'explosion finale n'était lumineuse qu'en apparence – au point que l'auteur a dû imaginer une suite (en préface aux *Vraies Richesses* d'une part, et au début de *Noé* de l'autre). Il n'est pas étonnant qu'il en vienne à déléguer cette fascination du feu d'artifice final aux cholériques dans *Le Hussard sur le toit* et au narrateur dans *Le Moulin de Pologne*, pour mieux l'écarter dans les deux cas en fin de roman.

Au début du *Moulin de Pologne*, le narrateur et ses concitoyens se contentent encore de peu. Quand Éléonore et Sophie, les *petites filles*, semblent dédaignées

²³ Selon la fameuse expression de *Noé* (III, 620).

²⁴ Janine et Lucien Miallet, Notice du *Moulin de Pologne*, V, 1239.

par M. Joseph, la honte qu'elles en ressentent laisse « prévoir qu'elles [vont] finir par en tomber malades » : « Tout le monde se réjouissait beaucoup » (V, 644). On attend, on espère une *fin* malheureuse. Mais une fin est bien plus intéressante à voir ou à raconter quand elle atteint l'intensité dramatique d'une *catastrophe*, comme a pu l'être l'accident de train où s'est terminée « d'un seul coup » la vie des quatre de M. de la Commanderie (V, 669). Voilà bien une « mort accidentelle très spectaculaire » : une fin brutale, collective, par le feu. Et c'est ce qui inciterait pour un peu les habitants à en finir avec les Coste, jugés responsables de cet accident associé à leur singulière élection : « On envisagea très sérieusement d'aller faire un charivari au Moulin de Pologne pour forcer les derniers alliés et descendants des Coste [...] à fermer boutique et à décamper ; à aller se faire pendre ailleurs [...] » (*ibid.*).

L'idéal, dans cette perspective, c'est évidemment le pur spectacle d'une catastrophe dont le spectateur reste indemne. C'est en ce sens que le narrateur jubile d'assister au destin des Coste en action, quand celui-ci promet une belle fin, bien dramatique et bien spectaculaire. Tel est le cas la « nuit du scandale » (V, 651), le soir du bal où Julie de M. est la risée de toute la ville, au chapitre III. À la fin du chapitre précédent, le narrateur dit ses espoirs, jusqu'alors déçus : Julie est trop laide pour être l'enjeu d'aventures attrayantes : « Combien de fois n'avons-nous pas regretté cet accident de jeunesse qui nous privait d'une de ces conclusions en feu d'artifice que nous aimons tant. Nous enragions de voir de si bonne poudre se perdre en de longs feux » (V, 691). L'étrangeté radicale de Julie, son humilité ostentatoire hérissent le narrateur et la bourgeoisie locale : « Cela finissait par nous atteindre en contrecoup » (V, 691). D'où l'attente d'une fin plus décisive : « [...] nous souhaitions du fond du cœur la voir disparaître en charbon dans les ténèbres » (V, 692).

Ainsi s'explique la tension dramatique créée par l'attitude de Julie le soir du bal : on se demande comment cela va finir. Quand Julie quitte la salle, le narrateur croit « avoir sous les yeux le destin en action », « le mouvement des Coste dans leur tombeau » (V, 709), c'est-à-dire la fin à l'œuvre. Il est alors le seul à la suivre et à savoir qu'elle s'est rendue chez M. Joseph. Au Casino, on a déjà réglé la question : « [...] on parlait de son suicide, de la fin totale des Coste après ce scandale : qu'elle était allée sans doute se suicider sur-le-champ et qu'il n'y avait pas d'autre solution » (V, 712). Et pour une fois, cette hâte de clore l'histoire des autres, le narrateur s'en désolidarise ; comme il est retourné en compagnie de M. de K. sous la fenêtre des Cabrot, il est prêt à vivre une situation qui se prolonge : « Sans le froid, j'aurais volontiers été spectateur jusqu'à la fin du monde » (V, 714). Mais c'est encore rêver sur le spectacle de *la fin* en tant que telle, dans cette réactivation dérisoire du motif eschatologique.

Ces variations sur les drames de la fin, sur leur attente et sur leur spectacle, permettent de mieux apprécier, par comparaison, le choix de l'épilogue. Car Giono avait songé à rendre *explosive* la rencontre du dernier des Coste et du « démon » qui va le perdre. Il évoque dans un carnet, à propos de cette fin, « les grandes explosions qui terminent les œuvres de dieu²⁵ » ; et la troisième version du chapitre VII insiste encore, à l'approche de la fin du roman, sur le goût du narrateur pour « le prodigieux spectacle de la fatalité en marche » (V, 1379) – avec un résumé de toutes les fins des Coste auxquelles il aurait rêvé d'assister. Mais ce rappel vise à mieux opposer à ces morts spectaculaires la « mort morale » (V, 1201), banale, de Léonce, sans feu d'artifice : « Ainsi donc, car il n'y a presque plus rien à dire, Léonce n'explosa pas dans une *exception rouge et théâtrale* » (V, 1380). C'est l'annonce d'une fin négative, désamorcée. Cependant, Giono prête encore à son narrateur, dans cette version non retenue, une conscience critique peu conforme à la représentation de la fin qu'il incarne et qu'il formule dans le reste du roman. Dès lors que le récit a usé et abusé de fins explosives, dès lors que l'effet des « conclusions en feu d'artifice » s'est épuisé à force de raccourcis parodiques, l'auteur ne saurait lui-même y recourir : il importe qu'il mette à distance et qu'il mette en doute, dans les dernières pages, le point de vue étroit d'un narrateur dont la prédilection pour les fins dramatiques a montré ses limites.

Fins conclusives

Finir n'est plus alors de l'ordre du vécu, de l'événement brut. C'est le fait d'un discours ou d'un raisonnement qui *conclut*. Les fins des Coste ne sont pas une donnée du réel ; elles sont perçues et construites comme telles, rapportées par une conscience, pensées comme les étapes d'un destin par un *logos* qui les nomme, les hiérarchise, les dramatise. Les fins que Giono dissémine et représente dans *Le Moulin de Pologne*, ce sont aussi ces modalités de l'acte de parole qui consiste à terminer.

La réflexion sur la fin dans le roman est dès lors plus subtile et plus complexe parce qu'elle met en jeu différents niveaux narratifs et dépend des changements de point de vue. On le voit dans le passage où M. de K. raconte au narrateur l'enlèvement nocturne de Julie par M. Joseph et dit le rôle qu'il a dû y jouer. C'est un roman dans le roman : « [...] auriez-vous eu le talent de Victor Hugo qu'il vous aurait été impossible d'imaginer quelles épreuves j'allais subir » (V, 716). M. de K. parle « d'une voix mourante » (V, 715), dit avoir dû « boire le calice jusqu'à la lie » (V, 717) lorsqu'il raconte dans quelles conditions il a lui-même été comme victime de ce rapt, avant de poursuivre : « Et ce n'est pas fini.

25 Cité par Janine et Lucien Miallet, Notice du *Moulin de Pologne*, V, 1200.

Je n'osais rien dire, bien entendu. Et je dois avouer que je ne bougeais pas plus qu'un terme » (V, 718). On ne saurait mieux traduire la perturbation de cet être borné par une aventure qui excède, de fait, son sens des limites : « [...] il me dit ceci qui sera gravé mot à mot dans mon âme jusqu'à la fin de mes jours [...] » (V, 718). Et il rapporte alors les propos de M. Joseph, qui lui explique son projet, dans un discours rapporté au troisième degré : « “Vous êtes ici pour certifier que tout s'est passé le plus noblement du monde.” Et il ajouta (*in cauda venenum*) : “je n'aimerais pas perdre la confiance que j'ai en vous.” Textuel! » (V, 718). Qui conclut alors cette séquence romanesque ? M. Joseph, par son mot de la fin perçu comme ironique (« *in cauda venenum* ») ? M. de K., par son commentaire de victime pétrifiée – comme un « terme » ? Le narrateur, quand il met à distance, en reprenant son récit au passé, le double discours qu'il rapporte (« J'assurai M. de K. que je pouvais très bien comprendre le demi-mot quand il s'agissait de ma propre conservation » [V, 718]) ? Le récit de Giono joue de cette tension qu'il instaure entre différentes logiques et différentes topiques de la fin, telles que les véhiculent les locutions communes du sens commun – comme *boire le calice jusqu'à la lie* : formule ô combien désacralisée dans la bouche d'un de ces bourgeois dont la conduite n'a rien d'évangélique...

S'il est un personnage qui, face au destin des Coste, tente une maîtrise raisonnée de la question de la fin, c'est bien M^{lle} Hortense. Coste, en effet, est en quête d'une *solution* : « Il semblait aux prises avec un problème qu'il essayait de résoudre de deux façons différentes sans jamais y arriver » (V, 651). M^{lle} Hortense vient *conclure* avec lui un accord pour substituer aux fins explosives annoncées des fins tranquilles – en l'occurrence le mariage des deux filles avec des jeunes gens d'une médiocrité rassurante (avec Pierre et Paul : quels noms plus communs ?). Son métier de marieuse consiste bien à aider ses clients à *faire une fin* – un mariage se *conclut* –, mais une fin heureuse, de tout repos : « Garantisiez-moi que vous m'offrez bien ce que je cherche et l'affaire est conclue », lui dit Coste (V, 655). La conclusion de l'affaire suppose un contrat, une volonté partagée, de même que la conclusion d'un roman postule un contrat entre l'auteur et son lecteur. Quant à M^{lle} Hortense : « Elle s'interrogea, arriva à la conclusion que cet homme prenait Dieu à rebours, et se dit : “Tâchons de voir clair. [...]” » (V, 655). Défier le destin, pour elle, consiste à opposer aux accidents dramatiques de l'existence les « *plans* » (V, 659) qu'elle projette avec Coste, au point de « ferme[r] boutique » (V, 660) quand les deux mariages d'Anaïs et de Clara sont conclus.

Finir ou ne pas finir, ce peut donc être affaire de volonté, de connaissance et de prévision. En cela, M^{lle} Hortense, adjuvante ambiguë des Coste elle aussi, orgueilleuse du pouvoir qu'elle exerce au Moulin jusque dans son fauteuil d'impotente, préfigure le narrateur. Lui aussi cherche à comprendre et à

conclure, c'est-à-dire à situer *les fins* des Coste dans une chaîne causale orientée. Une variante du chapitre II est à cet égard très explicite, trop explicite :

Je ne perds pas de vue qu'il s'agit pour le moment de parler le plus vite possible de cette Julie par qui le scandale arriva, la fameuse nuit (Julie qui elle-même ne sera pas encore *une fin*, mais un nouveau départ). Or, pour ne rien vous cacher, Julie n'est que l'arrière-petite-fille de Costes. J'ai donc encore du pain sur la planche. Mais Costes explique en grande partie Julie, et le fils de Julie, celui qui termina l'affaire (à qui nous finirons bien par arriver) (V, 1266-1267).

Serait-ce Léonce qui achève le destin, ou le narrateur qui envisage ainsi d'achever son récit ? La fin (de Julie, ou de Léonce) est en tout cas perçue comme une *conséquence* logique, et le récit tout entier se présente alors comme *finalisé*, construit en vue d'une fin programmée.

444 Le narrateur est par excellence celui qui cherche à *tirer des conclusions*²⁶ : d'où ses prolepses ou ses commentaires métanarratifs, dans les variantes surtout, par lesquels il rappelle la fin qu'il poursuit et annonce la fin qui approche. Il dit ici sa « hâte d'en finir avec les Costes » (V, 1378) ; il présente là son récit comme une « étude des princes qui ont la mort pour compagnon » : « Et je souhaite être assez heureux pour exprimer finalement [à la fin : *biffé*] le sens glorieux des défaites qui sont leur partage. Oui, tel est mon humble propos » (V, 1260). Ailleurs, il dit combien il regrette de ne rien connaître aux choses de l'amour :

J'en serai par la suite considérablement gêné, car il me faudra, en effet, au bout du compte [à la fin : *biffé*] décrire les délires les plus insensés et les plus regrettables de cette passion. Toutefois comme j'ai été le témoin oculaire de ces vertiges, de ces trébuchements et de la chute finale, il m'est resté de mes observations intéressées une teinture qui va peut-être me permettre de mettre ici une couleur approximative (V, 1329).

Mais ce sont là des variantes. La version publiée réduit singulièrement le pouvoir explicatif du discours narratif. Car l'assurance panoramique, totalisante, proleptique du narrateur suppose précisément un savoir terminal qui autoriserait cette compréhension rétrospective des événements, ce à quoi Giono s'est refusé dans la version définitive du chapitre VII. En la personne du narrateur, l'auteur représente un modèle narratif et un mode de lecture, fondés sur le sens clos, qu'il entend bien congédier.

Si la question de la fin est disséminée dans le roman, c'est donc sans logique unifiante. Et pourtant, il est question de destin : parler de destin, c'est assimiler *fin* et *finalité*, situer les fins des Coste sur un axe téléologique. C'est aussi

26 Voir par exemple V, 648 : « C'est nous qui tirâmes la conclusion. »

poser la question de la source du *fatum* (étymologiquement : *ce qui a été dit*), transcendante ou non. Ce qui conduit à s'interroger sur les rapports entre le destin et le récit qui, en le racontant, le construit ; en d'autres termes : sur les rapports entre la fin, le destin et le roman.

LA FIN ET LE ROMAN

À travers ce chroniqueur qui met en intrigue l'histoire des Coste, opérant certains choix pour raconter des fins et pour finir de raconter, le romancier Giono représente assurément le travail romanesque. Quoiqu'il en dise, ce narrateur qui assure qu'il ne se « pose pas en artiste » (V, 653) et qui prétend s'en tenir, en bon juriste, à la seule vérité, est un maître d'œuvre qui compose le récit avec art. Il choisit notamment ces variations de rythme qui consistent à condenser en un rapide sommaire, au chapitre II, de nombreuses fins dramatiques rapprochées, pour ensuite étirer au chapitre III le récit de la nuit du scandale en différant à dessein sa fin surprenante (l'annonce du mariage de M. Joseph et de Julie). Bien sûr, le narrateur nie toute concession aux artifices de la fiction romanesque dans son récit, mais cette dénégation relève d'un *topos* familier du lecteur de romans réalistes (« *All is true* », disait Balzac²⁷) :

[...] je suis un peu embarrassé par la vérité. Je le répète une seconde fois : je ne pose pas à l'artiste, je n'ai jamais voulu perdre mon temps ni pour critiquer les œuvres d'art ni pour essayer d'en créer moi-même, mais je connais le cœur humain. Rien ne lui paraît plus cocasse que le récit de malheurs accumulés. Or, c'est précisément ce que je dois faire et je ne voudrais pas qu'il y ait de quoi rire. Je sais qu'avec un peu d'habileté certains feraient autour de ces faits une sauce assez piquante et qui réussirait à les faire avaler avec art. Ce n'est ni dans mon rôle ni dans mon intention (V, 664).

Ainsi, quand il raconte qu'il a vu Julie fatiguée chercher une chaise, ce même narrateur croit bon d'en rajouter : « C'est dans les romans que les grands gestes déplacent de l'air ; dans la vie, on les fait généralement à bout de forces » (V, 708). Et pourtant, on le surprend ailleurs non seulement à faire écho aux rumeurs, si ce n'est aux mythes qui ont façonné le destin des Coste²⁸, mais à reconnaître la part qu'il accorde lui-même à l'imagination : « Je connais assez maintenant les personnages du drame pour imaginer sans trop y mettre du mien leurs conversations et leurs gestes » (V, 654).

27 Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1976, p. 50.

28 Voir par exemple V, 670 : « On disait que [...]. On brodait. »

Ce roman, centré sur un destin qui est d'abord matière à récits (récit de Coste à M^{lle} Hortense, récit du narrateur à M. Joseph), raconte comment se fabrique du roman. Il met sans doute en scène, et en abyme, Jean Decottignies l'a bien montré, les conditions de production et de réception du romanesque²⁹. Mais il fait mieux encore : il projette dans cette mise en scène du destin des Coste par le récit du narrateur un certain type de roman, un paradigme narratif selon lequel la fin livre le sens, selon lequel le procès d'un drame se clôt logiquement. *Le Moulin de Pologne* ne représente pas seulement les modalités du surgissement de l'aventure dans la vie ordinaire – ce que Jean Decottignies appelle « *l'intensité d'affect* » propre au romanesque³⁰ ; ce qu'il met en abyme, dans une représentation ironique et parodique, c'est le travail de mise en intrigue comme construction narrative aspirant à conclure. On l'a vu à travers les allusions aux « conclusions en feu d'artifice », à travers l'intérêt du narrateur pour « les fins » des Coste, à travers l'insistance finale sur la fin attendue, etc. : par ces fins à la fois exhibées et dispersées, prétendument reliées à une logique du destin et en réalité dépendantes de points de vue contradictoires, Giono multiplie les variations parodiques sur l'art de finir un roman.

L'épisode de la nuit du scandale est le plus représentatif de l'écart entre l'emphase du discours narratif et la faible consistance des faits relatés. Ce narrateur qui voudrait passer pour clairvoyant parle beaucoup de mystère et de secret : n'est-ce pas reconnaître qu'il est le plus souvent, au fond, bien mal informé, au point de donner plus d'une fois le sentiment de parler pour ne rien dire³¹ ? Quand la dramatisation narrative contredit à ce point la pauvreté des informations effectives, c'est bien la forme du roman qui est en jeu, l'art de donner forme par les mots à des événements, et non la qualité romanesque des passions représentées – sur lesquelles le narrateur en reste bien souvent à de simples conjectures. La mise en question du dénouement s'inscrit dans ce jeu parodique avec les lois du genre.

Aussi n'est-il pas indifférent que le roman nous raconte l'histoire d'un « destin ». Bien sûr, la surcharge des références bibliques (les Amalécites) et tragiques (la comparaison avec Ajax) est trop voyante pour qu'on puisse prendre au sérieux la thèse d'une volonté de Dieu, ou des dieux, accablant la lignée des Coste d'une malédiction impitoyable. Le modèle théologico-téléologique du

²⁹ Jean Decottignies, « Scènes de la vie de province », *JG4*, p. 73. Cet article établit parfaitement le caractère parodique du *Moulin de Pologne*, roman du romanesque : il n'est donc pas utile de s'y attarder ici.

³⁰ *Ibid.*, p. 78.

³¹ Voir encore Jean Decottignies, *ibid.*, p. 95 : « [...] la gravité des paroles heurte la vacuité du propos [...]. La parole narrative n'engage [...] ses instruments que pour en étaler l'insuffisance. »

récit (la fin des Coste comme dessein des dieux) n'est suggéré que pour être à tout moment subverti, concurrencé par d'autres pistes interprétatives qui l'invalident.

Le roman comme destin

Le thème du destin est surtout intéressant en ce qu'il permet de représenter à merveille, pour mieux l'interroger, un certain idéal du roman comme forme close. Cet idéal, Albert Camus l'analyse dans *L'Homme révolté*, paru en 1951, au moment où Giono cherche encore le moyen d'en finir avec les Coste. L'époque est féconde en réflexions théoriques et pratiques sur les fonctions et les structures du roman, quelques années avant la naissance du Nouveau Roman. Et, depuis *Un roi sans divertissement* et *Noé*, Giono participe, de fait, à cette modernité. Pour Camus, la vie humaine est sans forme, sans style, sans « mot de la fin ». Nous ne pouvons fixer de limites, de l'intérieur, à notre existence. D'où le désir de « saisir enfin la vie comme destin³² », comme forme accomplie, par révolte contre le monde tel qu'il est. Le roman répond à cette ambition de donner forme et style à ce qui, dans la réalité, est radicalement inachevé. Camus explique ainsi « cette malheureuse envie que tant d'hommes portent à la vie des autres », et l'on ne peut que songer au narrateur du *Moulin de Pologne* :

Apercevant ces existences du dehors, on leur prête une cohérence et une unité qu'elles ne peuvent avoir, en vérité, mais qui paraissent évidentes à l'observateur. Il ne voit que la ligne de faite de ces vies, sans prendre conscience du détail qui les ronge. Nous faisons alors de l'art sur ces existences. De façon élémentaire, nous les romançons³³.

Voilà ce que fait le narrateur, et pas seulement de façon élémentaire : il tente de donner forme et unité à ce qu'il appelle « destin ». Parler de destin, c'est précisément exprimer ce désir de l'achèvement formel de l'existence – croire non aux dieux, mais au roman. Camus poursuit, dans un passage célèbre : « Qu'est-ce que le roman, en effet, sinon cet univers où l'action trouve sa forme, où les mots de la fin sont prononcés, les êtres livrés aux êtres, où toute vie prend le visage du destin³⁴. »

Les héros de roman diffèrent de nous en ce qu'ils « courent jusqu'au bout de leur destin », en ce qu'ils « finissent [...] ce que nous n'achevons jamais³⁵ ». Voilà pourquoi « [l]e roman fabrique du destin sur mesure³⁶ ». Pour Giono,

³² Albert Camus, *L'Homme révolté*, *op. cit.*, p. 312.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 314.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 316.

raconter une histoire de destin, ou plutôt la faire raconter par un récitant qui se croit très fin, un chroniqueur-romancier en quête d'unité narrative, c'est effectivement représenter le travail de la forme romanesque dans sa prétention à styliser l'existence. Car le destin « fignole », comme le dit Giono dans sa postface de 1958 à l'édition du *Moulin de Pologne* au Club du meilleur livre (V, 1252) : il cherche à bien *finir* les vies sur lesquelles il s'abat – comme le roman.

L'impossible « fin des Coste »

448

On comprend dès lors les difficultés rencontrées par Giono dans la recherche d'une fin. Un achèvement logique de l'histoire, une conclusion conforme au destin des Coste tel que le narrateur l'a représenté donnerait raison à ce dernier, et se contenterait de reproduire naïvement une croyance au roman-destin qu'il s'agit précisément, dans ce roman ironique, de mettre en question. La manière dont Giono *fignole* l'épilogue révèle surtout l'intention de brouiller les pistes, de telle sorte que le destin des Coste, pour finir, fasse *pschitt*, comme on a pu le dire à une certaine époque au sommet de l'État... À la manière de *Jacques le fataliste*, autre histoire de destin qui est surtout réflexion critique sur le destin et sur le roman qui lui donne forme, *Le Moulin de Pologne* propose plusieurs fins successives, ce qui neutralise toute thèse d'un accomplissement du destin.

D'abord, après le mariage de Léonce et Louise, au chapitre VI, on peut croire un moment à une fin heureuse des Coste, car le couple, par chance, est stérile : ils furent heureux et (parce qu'ils) n'eurent pas d'enfants... « Je me disais : “Cette fois, le montant de la facture n'est pas exorbitant. Le prix n'est pas surfait. On peut payer sans faire faillite. Les Coste vont finalement mourir de leur *belle mort*. [...]” » (V, 77). Et, de fait, la fin de M. Joseph est extraordinairement banale : celui qui est entré dans le roman auréolé de mystère romanesque mais qui n'a jamais consenti lui-même à « par[er] [...] du destin des Coste » (V, 731) vieillit et meurt « comme tout le monde » (V, 748) – ce qui est décevant pour qui traque le destin, et des fins de roman, dans la vie des autres : « Il mourut finalement comme j'ai dit, en échangeant quelques mots curieux avec Julie. / Après cette mort, j'avoue que j'attendais quelque éclat. Tout était trop ordinaire » (V, 748). Voilà le narrateur devenu inutile, frappé de nullité par l'extinction du destin :

J'eus beau faire traîner les délais, rien d'autre ici ne se montrait que la paix et le bonheur [...]. Malgré tout, je m'attardais. Je tremblais à l'idée que quelqu'un allait sûrement sortir des enfers pour mettre de l'ordre dans la maison.

Mais rien de semblable ne se produisit ; rien de semblable ne parut possible (V, 749).

Le romancier amateur attend une fin qui ne vient pas. La fin du chapitre VI offrait donc une première fin possible, non en feu d'artifice mais par épuisement du roman et du destin. Et au chapitre VII, on l'a vu, le narrateur croit d'abord à une fin bien digne du destin des Coste : la mort de Julie sous ses yeux. Mais non : c'est le récit de celle-ci, qu'il croyait *invraisemblable* (« elle me raconta une histoire abracadabrante » [V, 750]), qui dit la vérité – laquelle échappe au narrateur. Le narrateur-romancier croyait encore à la fiction du destin achevé : « Tu étais destiné à voir la fin des Coste » (V, 750) ; la réalité est tout autre, inachevée : la « gourgandine » n'a pas de nom (qui mette un *terme* au destin), Léonce est parti on ne sait où, Julie et Louise vont peut-être se suicider... La seule conclusion est celle d'un *procès verbal* – non au sens du compte rendu objectif que l'on pourrait attendre d'un juriste, mais, pour jouer avec la polysémie de l'expression comme l'a fait Le Clézio dans le titre de son premier roman, au sens du procès d'un discours. Giono en finit ainsi non avec le destin, mais avec la fiction du destin.

Et pourtant, lecteurs et critiques, nous tenons à l'interprétation qui consiste à voir dans cette fin morale de Léonce l'accomplissement du destin : c'est encore être les dupes d'un narrateur qui nous a fait croire à cette fiction ; c'est aussi lire l'épilogue à la lumière des variantes comme si celles-ci convergeaient vers une même résolution du récit, cohérente et unifiante, alors qu'elles ont été précisément écartées, par la volonté de l'auteur. Giono refuse de mettre un point final à une représentation du destin qu'il a au contraire rigoureusement vidée de tout sens transcendant, de même qu'il élude toute conclusion de type naturaliste (qui consisterait à lire le rapport entre les Coste et la mort comme une fêlure héréditaire, à la Zola). Suggérer plusieurs fins possibles, c'est bien montrer qu'aucune ne s'impose plus que l'autre dans la logique des dieux, et du roman.

Pour (ne pas) conclure

Il est temps de conclure, malgré tout. Non pour rejoindre notre narrateur dans sa bêtise toute flaubertienne, mais pour abrégé une analyse déjà trop longue – en pensant à M. Joseph abrégeant les prières interminables de son épouse : « Coupe court, Julie » (V, 735). Pour mieux cerner l'originalité de la fin du *Moulin*, il reste à la confronter à d'autres fins des romans gioniens d'après-guerre.

Il est une autre chronique romanesque où Giono fait coïncider fin biographique, fin dramatique et fin logique : *Un roi sans divertissement*, où Langlois meurt parce qu'il ne peut supporter « ces conclusions qui vous suppriment », lui qui « avait conclu », comme le confirme *Noé* (III, 624). Langlois est ce personnage que le romancier a « mené [...] jusqu'au bout de son destin » (III, 611). Giono

écarter du *Moulin de Pologne* cette possibilité, en raison de la mise à distance parodique dont il affecte le thème du destin : après l'anti-roman *Noé*, comment une telle fin pourrait-elle apparaître comme autre chose qu'un geste arbitraire de romancier ?

Il est une autre chronique romanesque où le *fin mot* de l'histoire offre la satisfaction d'une clausule ironique : *Les Grands Chemins*, où le narrateur dit : « C'est beau l'amitié ! » quand il évoque les coups de feu par lesquels il a éliminé l'Artiste (V, 633). Giono avait envisagé de faire dire au narrateur du *Moulin de Pologne*, pareillement : « C'est beau l'amour³⁷ », à propos de l'histoire d'amour de Léonce et du « démon ». Mais l'idée a déjà servi, et de façon plus efficace, pour un roman tout entier centré sur l'histoire d'une amitié paradoxale.

450

Il est une autre chronique romanesque où Giono exploite systématiquement l'alternance des points de vue narratifs pour souligner la vanité de toute vérité définitive : *Les Âmes fortes*, où le récit de Thérèse ne propose qu'une version de sa biographie, objet de soupçon du fait de l'autre récit concurrent. Giono avait pensé aussi achever *Le Moulin de Pologne* sur un changement de point de vue, en montrant le narrateur vu par Léonce³⁸. C'était briser une cohérence qui réside pour ce roman dans le choix d'une voix narrative précise, celle de ce bossu, porte-parole d'un modèle narratif limité et achevé.

Si la fin du *Moulin de Pologne* est à rapprocher d'un autre roman de Giono, c'est plutôt du futur *Iris de Suse*, qui reprendra le titre laissé inemployé. Les « fleurs » (V, 754) vers lesquelles se tourne le pauvre bossu solitaire, à l'issue de cet épilogue aussi brouillé et effacé que le « chef-d'œuvre » de Frenhofer dans la nouvelle de Balzac, c'est ce *rien* final, gratuit et inutile, nécessaire cependant pour accomplir l'œuvre en l'absence de toute autre nécessité, à la manière du petit os inutile du rat d'Amérique soigneusement remis en place par Casagrande, l'iris de Suse, le *Teleios*, autrement dit *ce qui finit* :

Teleios, ce qui veut dire : « Celui qui met la dernière main à tout ce qui s'accomplit », une expression heureuse qu'on ne saurait rendre que par une périphrase. [...] Ça sert à quoi ? Mystère, on ne l'a jamais su ; ça ne sert à rien [...] (VI, 503-504).

37 Un carnet préparatoire d'avril 1950 indique : « "C'est beau l'amour", de la fin » (cité par Janine et Lucien Miallet, Notice du *Moulin de Pologne*, V, 1201).

38 « Renverser la situation. Donc reconsidérer tous les événements décrits par N. et en faire donner par L. une version différente contraire ce qui rend sujet à caution tout ce qui a été dit précisément par N. et bouleverse toute la lumière du livre [...] » (cité par Janine et Lucien Miallet, *ibid.*, V, 1241).

Sans ce mot de la fin, qui ne répond à aucune finalité, sinon celle de sanctionner l'impossibilité de finir selon les lois d'un destin romanesque achevé, l'œuvre ne serait pas complète...

Le 11 juillet 1951, à propos du *Moulin de Pologne*, Giono écrit à Gallimard : « Cher ami, je viens de terminer *L'Iris de Suse*, le titre sera sans doute changé³⁹. » Oui, *L'Iris de Suse* attendra encore une vingtaine d'années. Quant au *Moulin de Pologne*, c'est un roman définitivement inachevé, conformément à la réflexion spéculaire, ironique et critique qu'il propose du destin comme figure du roman. Seule une fleur immotivée, autotélique, purement esthétique, un iris de Suse peut-être, mais privé de la signification fatale et maléfique que lui donnent les variantes, était en mesure de le clore : « Voilà la fin. »

39 Cité par Janine et Lucien Miallet, *ibid.*, V, 1207.

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

