

Denis Labouret

Giono au-delà du roman



Conclusion – 979-10-231-0986-3


PUPS

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.

LA MÉTHODE DES « BÂTONS ROMPUS »

« Nouvelle parenthèse ; parlons à bâtons rompus ;
allons tout chercher à droite et à gauche. »

Jean Giono, *Le Hussard sur le toit* (IV, 615)

J'aime l'alleure poétique, à sauts et à gambades.
C'est une art, comme dict Platon, legere,
volage, demoniaele.

Montaigne, *Essais*, livre III, chapitre IX¹

Nous nous demandions au début de ce livre comment Giono, reconnu comme l'*inventeur d'histoires* par excellence, pouvait réussir à déployer une écriture qui transcende les contraintes de la linéarité narrative. Nous avons vu comment il y parvenait aussi bien en sortant du cadre du récit, explorant les genres les plus divers, qu'en renouvelant la forme romanesque de l'intérieur. Cette liberté qu'il prend par rapport aux lois d'une mise en intrigue ordonnée, rien ne l'exprime mieux peut-être que le choix délibéré d'une écriture à *bâtons rompus* érigée en méthode. C'est sur cette « méthode des bâtons rompus » qu'il convient à présent, non d'achever cette étude de l'œuvre de Giono en une fin bien *conclusive*, comme l'aimerait le narrateur du *Moulin de Pologne*, mais au contraire d'*ouvrir* une dernière fois la perspective sur un écrivain qui est décidément surtout amateur d'abîmes et de ruptures, ou encore, comme son personnage des *Grands Chemins*, « artiste de désordre et de démesure » (V, 577).

Les *bâtons rompus*, c'est d'abord, selon l'usage courant de l'expression, une manière de parler, de converser, sans ordre ni méthode. Et *a priori*, un dialogue à *bâtons rompus* n'a pas sa place dans le roman. Selon les normes habituelles du dialogue de roman, l'économie narrative implique le choix logique d'interactions régies par une « finalité externe », nous disent les spécialistes². Le dialogue à bâtons rompus appartient à la réalité quotidienne de la conversation : il semble exclu par la formalisation de l'écriture romanesque.

1 Montaigne, *Essais*, III, IX, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 973.

2 Par exemple Sylvie Durrer, *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1999, p. 65-66. Sur ce sujet, voir aussi Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, Paris, Armand Colin, t. II, 1992.

Qu'est-ce en effet qu'un dialogue à bâtons rompus? Il se définit en premier lieu, si l'on suit tous les dictionnaires, comme un dialogue discontinu, où les interlocuteurs changent fréquemment de sujet, sans ordre suivi ni unité thématique, sans « finalité externe ». Or « [l]a plupart des romans privilégient les interactions à finalité externe », écrit Sylvie Durrer³. Le genre romanesque tend donc à écarter les dialogues sans but prédéfini, ceux qui obéissent à une « finalité interne » et qui ont pour seul but d'affirmer ou de confirmer un lien social entre interlocuteurs, ces dialogues que l'on appelle volontiers, « en langage courant », des « conversation[s] à bâtons rompus⁴ ».

454

Le moins que l'on puisse dire est que Giono ne se soumet pas à ces lois du Style et du Roman, sur ce point comme sur d'autres. Il en va chez lui des « bâtons rompus » comme de l'usage du mot *chose* ou de la parenthèse, ces autres *défauts* du style romanesque transformés par lui en ressorts du récit et en sources de poésie⁵. Non seulement il introduit dans ses romans des dialogues à bâtons rompus, mais il théorise cette pratique, il la revendique. Mieux : il la poétise. Il lui confère même la dignité d'une « méthode ». Comment ce choix se traduit-il, et comment s'explique-t-il? C'est ce que je voudrais maintenant essayer de montrer – en partant des dialogues de la fiction pour les relier ensuite au discours du romancier, dont la propre « méthode » est en jeu à travers celle de ses personnages.

RICOCHETS DE CONVERSATION

La conversation à bâtons rompus, « à finalité interne », sans objectif partagé autre que de signifier l'appartenance à un groupe, à une communauté, se rencontre d'abord chez Giono dans de grandes scènes où les personnages semblent parler pour ne rien dire, à l'occasion d'un repas, d'une veillée ou d'une activité commune.

Scènes de groupes

Rappelons-nous les propos décousus prononcés au cours du banquet de *Que ma joie demeure*, en rapport avec l'instant présent du repas, la bonne chère et l'ivresse : « — Porte le lièvre, dit Honoré, je porte le chevreau. / — Le vin est bon, dit le fils Carle. / — Oh ! dit Honoré, et puis le ciel, regarde ! » (II, 542). Les propos réagissent aux circonstances du moment : ils ne suivent pas le fil d'une coopération verbale orientée.

³ Sylvie Durrer, *Le Dialogue dans le roman*, op. cit., p. 65.

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir plus haut le chapitre 1, « Au commencement était la chose », p. 31 sq, et le chapitre 18, « Entre parenthèses », p. 337 sq.

Encore les répliques sont-elles dans ces pages souvent interrompues par des commentaires et descriptions assumés par le narrateur, ou par le discours intérieur des personnages. Dans le chapitre « Les Courses de Lachau » de *Deux cavaliers de l'orage*, le dialogue rapporté au discours direct est plus envahissant, au point de se libérer souvent de tout verbe de locution et de tout nom de locuteur. Pour les femmes rassemblées autour de la viande crue qu'elles pétrissent à pleines mains, il s'agit d'abord de passer le temps. Le *bavardage* est bien sûr – pour Giono – une occupation féminine ! Ariane, la mère des frères Jason, reproche à sa belle-fille d'être bavarde, mais elle n'est pas en reste : « Écoute un peu, Valérie, au lieu de parler tout le temps. Tu entends ce que dit cette fille ? Le vieux Bellini est parti le premier ce matin » (VI, 50) ; etc. On parle des hommes qui sont absents, on parle des enfants qu'il faut nourrir et coucher, on parle de la famille, et du feu à entretenir, et de l'eau-de-vie qui circule, et de Lachau, la ville rouge, et de la peur irraisonnée qui vient...

Ce long dialogue sans sujet défini, où l'on peine souvent à reconnaître l'identité des interlocutrices, n'est pas sans ressemblances avec le bavardage inaugural des *Âmes fortes*, autre scène de dialogue féminin à bâtons rompus. Il est question là encore du contexte immédiat : l'objet du discours, c'est la situation même de l'énonciation – le mort que l'on veille, les nourritures terrestres qui font vivre : « — Si on mangeait un petit morceau ? — Ce n'est pas une mauvaise idée » (V, 230). C'est ainsi que l'on en vient à manger les « fameuses *caillettes* de l'Albert » (V, 231). L'oralité impose ses impératifs immédiats, au niveau de la nourriture partagée comme au niveau de l'échange verbal. Le fil du dialogue se brise pour accueillir les sollicitations du moment. L'unité est celle des interlocutrices rassemblées *ici et maintenant*, non celle du thème. En un sens, *il faut* même que le dialogue se délie pour que se manifeste et s'entretienne le lien interpersonnel entre les sujets qui parlent, dans l'improvisation d'un total « hors sujet ». La conversation à bâtons rompus parle de tout et de rien : elle a pour fonction essentielle de souder un groupe.

Telles sont les conversations que l'analyse savante tend à juger futiles et superficielles, donc *a priori* non pertinentes dans un récit de fiction : le niveau de l'information est faible, le portrait des personnages n'émerge guère du portrait de groupe, l'action ne progresse pas... Certes ; mais ces pages ont une force romanesque qui tient à d'autres facteurs. Ce n'est pas seulement affaire de *mimésis* – objectif réaliste auquel on tend à réduire bien souvent la reproduction par le texte romanesque de propos décousus. Si les *raisons* du dialogue s'effacent, c'est au profit des *passions*, des pulsions, des impulsions : le *crescendo* du désir dans *Que ma joie demeure*, au rythme du sang qui bat comme un « tambour de danse » ; la peur devant l'inconnu et le pressentiment d'un drame à venir dans *Deux cavaliers de l'orage* ; une affirmation de la vie qui

est déjà la marque des « âmes fortes » dans le dernier exemple. Il y a bien un lien social, au sens le plus élémentaire, parce que les personnages rassemblés partagent une expérience et appartiennent à une même communauté. Mais en profondeur le groupe a ses fissures, ses tensions, ses conflits en germe. Sans doute le dialogue des personnages ne poursuit-il pas de but avoué. Mais il répond à une finalité narrative et dramatique au niveau supérieur du discours romanesque. Les « bâtons rompus » servent de prélude au drame ; les désordres du dialogue ne tardent pas à être ressaisis dans l'ordre du récit – ce récit fût-il lui-même dialogué, comme dans *Les Âmes fortes*.

Leçons particulières

456

Le dialogue à bâtons rompus est donc prévisible dans des scènes de groupe, quand l'abandon aux « ricochets de conversation⁶ » est un rituel social admis par tous. Il est plus original et plus riche d'effets quand il vient perturber un dialogue qui semblait s'annoncer comme dialectique ou didactique. La situation est fréquente, chez Giono, de situations de dialogue dissymétriques entre un personnage au savoir supérieur mais qui ne se livre pas clairement, d'une part, et d'autre part un interlocuteur qui est surtout en position d'allocutaire, ou de disciple potentiel, à l'écoute du maître. C'est le premier, alors, qui tout à la fois conduit le dialogue et use des bâtons rompus, brisant à sa façon le cadre coopératif de l'interaction en changeant de code ou de sujet. Au risque de dérouter. Ou peut-être *pour* dérouter. « Pardon ? », dit Jourdan la première fois que Bobi dit, au début de *Que ma joie demeure* : « Orion ressemble à une fleur de carotte » (II, 424). De fait, Bobi engage ici *ex abrupto* une logique discursive inédite, inaccessible sur le moment à son interlocuteur. Quel est donc le *fil* du discours chez Toussaint, dans *Le Chant du monde*, quand il parle des braises qu'il attise dans l'âtre avant de donner sa vision du monde en une formule lapidaire : « Terre de nécessité et non de joie » (II, 310) ? « Tu comprends ? » demande-t-il à Antonio ; « — Je t'écoute, dit Antonio » (II, 310), dont il n'est pas certain qu'il ait tout de suite compris – pas plus que le lecteur à ce stade du dialogue. Avec Tringlot, dans *L'Iris de Suse*, Casagrande aime mener des « conversations négligentes », dire des « choses de bric et de broc » (VI, 467). Échanges décousus et profonds, là encore.

Ce sont donc les savants et les poètes, bien souvent, qui parlent à bâtons rompus. On pourrait dire qu'ils « déparlent » – en employant ce régionalisme dans un sens plus large (qui d'ailleurs existe) que lorsqu'il s'applique, dans

6 Premier titre envisagé par Barbey d'Aurevilly pour *Les Diaboliques* : voir Jacques Petit, Notice des *Diaboliques*, dans Jules Barbey d'Aurevilly, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, t. II, p. 1274 sq.

Colline, aux propos incohérents de Janet. Autrement dit, ils rompent avec les célèbres « maximes conversationnelles » qui sont censées garantir le principe interactif fondamental de la coopération dialogale⁷. Mais loin d'être superficiels, les propos à bâtons rompus ont alors quelque chose à voir avec le mystère de l'être, avec ce que Giono appelle le « fond des choses ». Le savoir de Toussaint, de Bobi ou de Casagrande n'a rien de scientifique mais concerne l'accord avec le monde. Il est une intelligence secrète des lois de l'univers. Un tel savoir ne saurait se réduire à une argumentation dialectique ou à l'ordre d'une leçon.

Langlois aussi en sait long, dans *Un roi sans divertissement*. Il connaît la vérité cruelle de l'ennui, cette vérité qui est « vraie pour tout le monde » (III, 515). Et c'est donc par des dialogues elliptiques et non logiques, notamment avec Saucisse, qu'il traite de la « marche du monde » (III, 550) et de cette « vérité » inavouable. Le dialogue est troué par les silences : le lien entre les répliques repose souvent sur l'implicite. Saucisse comprend Langlois quand il lui dit qu'« [i]l n'y a pas d'étrangers » (III, 550) : la continuité de l'échange est assurée par une entente tacite, en deçà des paroles prononcées, quand il s'agit précisément pour Langlois de reconnaître et de faire admettre ce qui le lie à l'assassin. Mais Saucisse suit-elle encore Langlois dans cet autre échange, qu'elle clôt de manière bien familière ? « [...] Ce qu'il faudrait, veux-tu que je te le dise : c'est la messe de minuit, du 1^{er} janvier à la Saint-Sylvestre et sans interruption. / — Tu l'as dit bouffi », dit-elle, en lui donnant sa chandelle » (III, 486-487). La désinvolture des bâtons rompus masque et révèle en même temps la gravité de l'enquête existentielle.

Langlois mine les dialogues par ses silences ou ses allusions. C'est tout autre chose pour le vieux médecin poète et philosophe, beaucoup plus bavard, qui accueille Angelo et Pauline dans *Le Hussard sur le toit*. Lui aussi manie les bâtons rompus, et déconcerte ses interlocuteurs par ses propos décousus, mais sur le mode de l'excès, non du manque. D'ailleurs il l'affiche comme un programme : « Nouvelle parenthèse ; parlons à bâtons rompus ; allons tout chercher à droite et à gauche » (IV, 615). Et il justifie la discontinuité du discours par le sujet traité : les formes et significations du choléra. C'est-à-dire, surtout, ce que l'épidémie nous révèle des profondeurs du cœur humain : « Je suis bien loin de vouloir vous faire un laïus ; il ne s'agit pas du tout d'anatomie. Il s'agit d'aller sur les lieux où s'élaborent les passions, les erreurs, le sublime et la frousse » (IV, 611). Angelo et Pauline interviennent encore au début de la conversation, avant de laisser leur interlocuteur monopoliser la parole : le mélange des discours rapportés – direct, indirect, indirect libre, direct libre – traduit la confusion des « parenthèses » successives par lesquelles le personnage traduit sa vision du

7 Les maximes de « quantité », de « qualité », de « relation » et de « modalité » selon Paul Grice, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.

choléra. La digression et la diversion semblent donc requises par la profondeur étrange ou inquiétante du thème, quand il est question du côté « vérité », du côté « fond des choses » dont parle *Noé* (III, 676). Il faut en somme parler à bâtons rompus pour penser ou imaginer à bâtons rompus, seule manière possible d'approcher une « vérité » qui se dérobe – celle qui a été l'objet fuyant de notre première partie. C'est ce qui justifie que les « bâtons rompus » puissent devenir une *méthode*.

LES « TRONÇONS DE LA VÉRITÉ »

458 L'image des « bâtons rompus » est par elle-même une figure. Mais que signifie l'expression ? Sur son origine, il existe deux explications. La première vient de l'héraldique. Le « bâton » désigne une bande dans un blason. Les « bâtons rompus » sont donc des bandes brisées, ou des « bâtons entremêlés ». Si bien que l'on appelle ainsi, plus généralement, des « boudins brisés servant de motifs décoratifs », notamment en architecture. L'effet est d'ordre visuel.

La seconde explication, la plus communément admise, renvoie au son d'un instrument à percussions, et plus précisément à la musique militaire. Le « bâton » désigne alors la baguette qui sert à frapper la peau du tambour. Jouer « à bâtons rompus », c'est frapper « de manière intermittente⁸ ». L'effet est d'ordre sonore.

Il est tentant de jouer sur ces deux sens, visuel et sonore. L'énoncé qui se développe « à bâtons rompus » se reconnaît en effet d'abord à des effets rythmiques, à des changements de ton, à des ruptures et à des « intermittences » qui se donnent à entendre. C'est une question de langue : les bâtons rompus désignent un ensemble de « déviances⁹ » au regard des normes dominantes de l'interaction verbale, mais cet *écart* même produit certains effets et se prête à l'analyse en termes stylistiques. Or ces discontinuités ne sont pas sans rapports, d'autre part, avec la représentation, la vision, l'imagination. La figure verbale des bâtons rompus a donc aussi une portée symbolique : elle est un vecteur de l'imagination romanesque. Et c'est ce qui lui donne sa force structurante et son pouvoir de rayonnement sur l'ensemble de l'œuvre de Giono, au-delà de quelques scènes dialoguées isolées.

8 D'après le *Dictionnaire Robert de la langue française* (dir. Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, 2001). Voir aussi le *Trésor de la langue française*, selon lequel l'expression « batterie à bâtons rompus », employée pour la musique militaire, « qui serait à l'origine du tour selon Littré », n'est pas attestée avant le *Larousse* du XIX^e siècle.

9 Mot employé par Sylvie Durrer (dans *Le Dialogue dans le roman*, *op. cit.*, p. 99) pour désigner les infractions aux maximes de la coopération conversationnelle.

Il est cependant une scène particulièrement significative, au chapitre IV de *Fragments d'un paradis*. Il s'agit d'une mise en abyme – pour rester dans le registre héraldique – dont l'intérêt ne se limite pas à l'histoire que nous raconte ce récit de voyage maritime. La « méthode des bâtons rompus » se voit en effet explicitée au cours d'un dialogue qui offre lui-même une belle illustration des principes qu'il énonce. Quand le capitaine mène avec son lieutenant Larreguy une conversation à bâtons rompus à propos des monstres de l'abîme, c'est le désordre apparent qui en réalité donne au dialogue toute sa force et tout son sens :

MOI : Il est parfois beaucoup plus facile d'éclairer toute une conversation forcément ambiguë, surtout quand elle traite du mystère, et qu'elle est faite, comme la nôtre, par toute cette série d'approches et de feintes, auxquelles deux hommes bien élevés doivent toujours avoir recours, il est plus facile de l'éclairer, dis-je, en se servant de la méthode des bâtons rompus, ou des rapports, comme disent les peintres. Savez-vous de quelle façon les anciennes thérapeutiques soignaient ce que nous appelons les hémorragies internes ? Le médecin suçait simplement la plaie avec sa bouche, il aspirait le sang et le rejetait d'une façon mécanique. Nous sommes naturellement disposés à nous moquer de cette rudimentaire pompe aspirante, mais il y a, en tout cas, dans cette méthode de *contact direct de la bouche du sauveteur à la blessure du blessé*, un grand mérite naturel et en quelque sorte une imitation divine du *Singe de Dieu*.

LUI : Est-ce que cette méthode-là donnait de bons résultats ?

MOI : Pas plus que nos méthodes actuelles, elle n'avait que l'avantage de faire ainsi se joindre les deux tronçons séparés de la vérité. (III, 913)

Cette page a déjà fait l'objet d'une analyse très pertinente de la part de Raphaëlle Cardonne¹⁰. J'y reviens ici dans une perspective sensiblement différente. Déroutante à plus d'un titre, elle appelle en effet quelques commentaires. D'abord, la rupture ne vient pas de l'interlocuteur : l'enchaînement des répliques, par lui-même, fonctionne sans heurt, d'abord avec une reprise lexicale (le mot « méthode »), puis avec un enjambement dialogal question-réponse (« Pas plus que... »)¹¹. Comme le médecin du *Hussard*, le médecin de *Fragments d'un paradis*¹² est parfaitement capable de parler à bâtons rompus

10 Raphaëlle Cardonne, « Du dialogue, dans *Fragments d'un paradis* », *Bull.* 41, 1994, p. 57-79.

11 Procédés conformes aux lois habituelles de l'enchaînement des répliques dans le texte romanesque : voir sur ce point Françoise Rullier-Theuret, *Le Dialogue de roman*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages », 2001, p. 104 sq.

12 Car le capitaine de *L'Indien* est aussi un médecin (voir III, 897).

tout seul : c'est son choix, c'est sa méthode. Mais ce choix n'a de sens qu'en présence de l'interlocuteur dont il s'agit d'éveiller par ce moyen la conscience.

Deuxième remarque : le propos du capitaine définit la méthode discursive des « bâtons rompus » qu'il pratique par une série d'analogies qui illustrent cette méthode. La méthode conversationnelle est *comme* une méthode picturale (« comme disent les peintres »), *comme* une méthode thérapeutique (« Le médecin... »), elle-même *comme* une méthode heuristique (« la vérité »). On pourrait même repérer au début la métaphore de l'escrime (« toute cette série d'approches et de feintes »), qui annonce *Angelo* : entre personnes de qualité, hommes « bien élevés » ou « amis de la démesure » (IV, 130), le dialogue peut en effet être un exercice de style élégamment réglé dont la logique échappe au profane... Mais entre toutes ces images qui se suivent, on ne voit peut-être pas le *rapport*. Quand le capitaine pose sa question sur les « anciennes thérapeutiques », il semble qu'il change de sujet à l'improviste. C'est que le discours à bâtons rompus n'est pas logique mais analogique : il avance de comparant en comparant, à partir du comparé posé comme thème, mais les points de comparaison ne sont pas explicités – d'où l'impression de discontinuité.

460

Logique des analogies

Relisons toutefois les trois métaphores principales, dont la succession peut surprendre. Et d'abord la dernière. Les « deux tronçons de la vérité », ce seraient donc le sauveteur et le blessé mis en contact par la bouche du sauveteur. Mais l'image s'applique aussi aux tronçons du dialogue mis en pièces par les bâtons rompus. La pratique des bâtons rompus ne serait donc pas seulement l'usage de la rupture, de la discontinuité : la disjonction appellerait son dépassement, le rétablissement d'une jonction, une connexion entre fragments disjoints. L'incohérence apparente, la liberté d'allure du dialogue à bâtons rompus servirait une cohérence plus profonde : elle rendrait possible une *mise en relation* éclairante, un rapprochement révélateur. Une telle « méthode » porte le sens de l'expression « à bâtons rompus » au-delà de ses significations d'origine, empruntées à l'héraldique et à la musique militaire. Elle y ajoute un sens philosophique. Il faudrait en somme laisser jouer ce désordre conversationnel pour que se rejoignent les pièces séparées d'une vérité qui ne peut se construire qu'en dialogue. L'idée est chère aux Philosophes du XVIII^e siècle (on pense au *Neveu de Rameau*), et elle remonte bien sûr au dialogue socratique. Comme Socrate, le capitaine de *Fragments d'un paradis*, en bon maïeuticien, parle de manière incomplète et imagée de façon à conduire son interlocuteur à trouver lui-même le tronçon manquant de la vérité. On pouvait lire à la page précédente (c'est encore le capitaine qui parle à Larreguy) : « Je ne vous ai pas interrompu pour que vous trouviez les conséquences tout seul. Vous avez très bien répondu à

mon attente : c'est exactement ce que je voulais que vous trouviez vous-même » (III, 911). Le Bobi de *Que ma joie demeure* illustre déjà cette méthode, comme nous l'avons vu dans l'étude de ce roman¹³ : « Il ne faut jamais expliquer. Ils sont bien plus contents, les autres, quand ils trouvent tout seuls » (II, 425). Quand Bobi parle avec Jourdan, d'ailleurs, « [c]'est exactement comme quand la sage-femme est là » (II, 555) – c'est lui qui le dit...

L'image des tronçons, bien sûr, renvoie aussi au thème central qui donne son titre au récit : les « fragments d'un paradis ». Le paradis perdu du monde naturel ne se livre que par fragments, par empreintes, traces de monstres inconnus et de merveilles invisibles... Mais c'est à partir de ces tronçons que l'homme peut *imaginer* (des bêtes, des monstres ou des anges). La « vérité » qui se recompose alors à partir de la « méthode des bâtons rompus » est d'ordre moins philosophique que poétique. Mais par là elle aide à vivre. Elle redonne au monde les couleurs et l'enchantement que la modernité a bannis. Elle sauve. Elle *guérit*.

On peut ainsi remonter à la métaphore médicale. Celle-ci se fonde sur une réalité parfaitement attestée par les histoires de la médecine. Ce capitaine-médecin sait de quoi il parle. Depuis Homère, qui y fait allusion au chant IV de l'*Iliade*, jusqu'à Ambroise Paré, et même jusqu'au XIX^e siècle, on a sucé les plaies pour soigner. Il y avait des *suceurs* sur les champs de bataille, ou lors des duels. C'était un métier qui demandait un certain exercice, une certaine méthode : on ne suçait pas n'importe comment¹⁴. Naturellement cela fait aujourd'hui sourire : on se moque « de cette rudimentaire pompe aspirante »... C'est pourtant détourner pour le plus grand bien des blessés un geste vampirique qui a quelque chose de diabolique. Si le Diable est le « *Singe de Dieu* », selon une de ses dénominations traditionnelles qui remonte à Tertullien, voilà Dieu qui à son tour serait le singe du Diable : « une imitation divine du *Singe de Dieu* »...

Le contraire du *diabolique*, qui sépare, c'est le *symbolique*, qui réunit. L'image de la jonction des « tronçons » rassemblés rappelle le sens premier du *symbolon* : or c'est bien dans le registre du symbolique, au sens moderne, que se comprend ici la succession de propos qui échappent à toute logique discursive. La logique des bâtons rompus, de fait, est d'ordre symbolique. Avec cette métaphore thérapeutique, on n'est cependant pas si loin de la quête socratique de la vérité : Platon présentait aussi la méthode de Socrate comme une méthode

¹³ Au chapitre 9, « À la recherche du hors-temps perdu (*Que ma joie demeure*) », p. 197 sq.

¹⁴ Voir par exemple Kurt Sprengel, *Histoire de la médecine, depuis son origine jusqu'au XIX^e siècle*, trad. Antoine Jacques Louis Jourdan, Paris, Librairie Béchet, t. IX, 1820, p. 38 sq. ; et Suzanne Jacques-Marin, *L'Esprit des médecines anciennes*, Le Coudray-Macouard, Cheminements Éditions, coll. « L'Esprit de la création », 2005, p. 82 sq.

« purgative », comparable à celle des « médecins du corps » ; on le voit par exemple dans *Le Sophiste* : l'âme de l'interlocuteur doit se libérer des fausses opinions qui font obstacle à la vérité *comme* le corps malade doit se libérer de « tout ce qui l'embarrasse¹⁵ ». Il y a bien un rapport : le médecin de *Fragments d'un paradis* est un médecin des âmes, qui combat par une certaine forme de dialogue la lèpre de l'ennui et la doxa de l'homme moderne.

462

Enfin, n'oublions pas la métaphore picturale, plus allusive mais non moins étrange. Car les peintres ne parlent guère d'une méthode « des rapports », qui pourrait être jugée comparable à la conversation à bâtons rompus. La notion de « rapport » n'est pas vraiment employée en peinture, à en croire les historiens de l'art. Si elle a un sens ici, c'est pour désigner les proportions, les rapports de mesure, la répartition des volumes ou des couleurs sur un tableau. L'important est que de tels rapports soient d'ordre visuel, formel. La définition métaphorique des bâtons rompus nous oriente ainsi du côté d'une logique esthétique, imaginaire et poétique du discours. C'est quand il n'y a pas de rapport (du point de vue du sens apparent) qu'il y a le plus de « rapports » (symboliques, métaphoriques), moins immédiatement lisibles mais d'un tout autre régime littéraire. Car c'est la mise en *rapport* – au sens pictural – d'éléments symboliquement liés entre eux dans la chaîne de l'énoncé qui fait reconnaître la « fonction poétique » du langage, cette fonction si poétiquement définie par Jakobson comme la projection du « *principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison*¹⁶ ».

En donnant aux « bâtons rompus » un sens médical (la nouvelle « jonction » peut sauver) et un sens pictural (les « rapports », « comme disent les peintres »), Giono, à travers le propos du capitaine, confère à ce type de dialogue des potentialités supérieures, à la fois éthiques et esthétiques. Choisir les bâtons rompus, pour le capitaine de *Fragments d'un paradis*, c'est en effet aller à la fois dans le sens du bien et dans le sens du beau. Une telle méthode est séduisante par ses paradoxes mêmes : méthode inversée, contre-méthode, la mieux à même sans doute d'explorer l'autre versant du langage¹⁷ – celui de l'inconscient et de l'imaginaire. C'est pourquoi, chez Giono, « un désordre soigneux » peut être « la vraie méthode » : il le disait déjà, citant l'auteur de *Moby Dick*, au début de *Pour saluer Melville* (III, 5)...

15 Platon, *Le Sophiste*, 230 c, dans *Œuvres complètes*, trad. Léon Robin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1950, p. 278.

16 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 220.

17 Au sens défini par Michèle Aquier dans le livre auquel elle a donné ce beau titre : *L'Autre Versant du langage*, Paris, José Corti, 1997.

On comprend dès lors que les « bâtons rompus », ainsi redéfinis, servent aussi de « méthode » à l'écrivain Giono. Je quitte alors les dialogues des personnages pour en venir au discours du romancier, et proposer quelques observations plus générales sur la poétique gionienne des bâtons rompus.

L'imagination à bâtons rompus

Il y a d'abord chez Giono un plaisir *divertissant* à passer du coq à l'âne, à pratiquer la digression, à changer de sujet sans crier gare. Le Bobi de *Que ma joie demeure*, qui met en relation par le pouvoir surprenant de la métaphore des « tronçons » disjoints du réel, incarne à cet égard les choix dominants du romancier d'avant-guerre, qui aime briser la ligne d'un récit suivi au profit d'une logique qui est d'abord imaginaire. Les ruptures thématiques prédominent dans des nouvelles comme *Vie de Mlle Amandine*, dans les grands essais des années 1930-1940 (*Les Vraies Richesses*, *Le Poids du ciel*, *Triomphe de la vie*), plus tard dans l'étrange *Bestiaire*¹⁸, ou encore dans les chroniques de presse des années 1950-1960 – dont l'une s'intitule précisément *Bâtons rompus*¹⁹. Quand il quitte le domaine de la fiction pour livrer directement ses pensées et ses rêveries, le Giono des essais et des chroniques journalistiques savoure la liberté d'avancer, comme Montaigne, « à sauts et à gambades » : le choix du genre favorise les désordres de cette « allure poétique », « démoniaque », que l'auteur des *Essais* avait prise pour méthode²⁰.

Mais c'est surtout dans les *Chroniques romanesques*, à partir d'*Un roi sans divertissement*, que la brisure devient la règle. *Noé*, en particulier, systématise cette « méthode des bâtons rompus » au point d'en faire la clé de voûte d'un art poétique. Dans ce texte qui s'achève d'une façon aussi abrupte qu'il avait commencé (« Ici commence *Noé* » [III, 611] / « [...] ici finit *Noé* » [III, 862]), le désordre et la discontinuité sont la loi de la narration, soumise aux impulsions imprévisibles du narrateur – par exemple dans cette transition soudaine : « Mais il faut que, toute affaire cessante, je vous parle longuement du voyage auquel j'étais résolu aux premières pages de ce livre, et que j'ai fait » (III, 703). C'est le personnage du romancier qui feint alors de dialoguer avec son lecteur à *bâtons rompus*. Et le fonctionnement de l'imagination romanesque illustre le principe de disjonction-conjonction qu'exposait le capitaine de *Fragments d'un paradis*. Les éléments qui se présentent à l'imagination sont hétérogènes, incomplets, fragmentaires : entre ces « tronçons séparés », le romancier opère les connexions qui donnent vie. Pensons à ces ombres venues du « Hadès des personnages de

18 Voir le chapitre 5, « Bestiaires », p. 107 sq.

19 Chronique de 1962 rééditée dans *Les Terrasses de l'île d'Elbe*, Paris, Gallimard, 1976, p. 25 sq.

20 Montaigne, *Essais*, éd. cit., p. 973. L'adjectif « démoniaque » (ou « demoniacle ») fait ici référence au Démon de Socrate.

roman » (III, 663), qui ne sont encore que des « moitiés » avant de s'assembler à cette part de lui-même qui formera avec eux des monstres composites prêts à vivre : « Et c'est ainsi que je suis mélangé, abouché de guingois avec ce cirour de bottes [...] » (III, 664)... La création romanesque assemble des « tronçons » pour faire naître sinon la vérité, du moins des formes hybrides²¹. Il faut que le personnage emblématique d'Empereur Jules perde les jambes et soit réduit à l'état de « tronçon » humain pour recomposer ensuite, avec le Fuégien géant qui le porte, un « centaure » inédit... Les « monstres » de la diégèse thématisent le fonctionnement de la narration qui alternativement tronçonne et façonne, défigure et refigure.

464

Le texte de *Noé* met en œuvre une poétique généralisée des « bâtons rompus » : « mots sans queue ni tête » (III, 636), morceaux de phrases laissées en suspens, histoires interrompues, « embryons » de personnages mort-nés²²... Comme s'il s'agissait, par tous les moyens, de conjurer le péché originel de toute narration, condamnée par nature à raconter les choses « à la queue leu leu » (III, 642). Le romancier de *Noé*, lui, rêve d'élargir ses moyens d'expression. Nous l'avons vu au début de ce livre : il envie ceux dont disposent le peintre et le musicien, qui ne connaissent pas cette malédiction et peuvent exprimer le volume, le « total », la simultanéité. La « méthode des bâtons rompus » déjoue les contraintes du récit linéaire. Elle ajoute au langage d'autres dimensions que la simple progression séquentielle – verticalité de la métaphore, mouvement cyclique de la rêverie, tentation régressive de la mémoire, pulsions digressives de la libre association... Elle préfère à la ligne droite du « procès » narratif le désordre d'un tableau de Bruegel et la liberté de propos en zigzags – aussi divertissants (mais moins sauvages) que les « zigzags » de sang tracés au couteau sur la peau du cochon de Ravel par M. V. dans *Un roi sans divertissement* (III, 463).

Beauté et vérité

Si cette méthode met en relation des éléments distants, hétérogènes, à quelle « vérité » les « tronçons » ainsi mis bout à bout peuvent-ils donc bien renvoyer ? *Noé*, comme *Fragments d'un paradis*, évoque la fascination du romancier pour des « profondeurs » qui échappent à la raison cartésienne et à la pensée dialectique. Le « thème lancinant des coquillages » qui intrigue le narrateur

²¹ Sur ce sujet, voir le chapitre 20, « Poétique et tératogenèse (*Noé*) », p. 375 sq.

²² « Phrases-noyaux » et « récits esquissés » puis « abandonnés » témoignent dans *Noé* de la force et des aléas d'une imagination qui a besoin de se laisser porter par les « trouvailles », comme l'a noté Henri Godard (*Une grande génération*, Paris, Gallimard, 2003, p. 324). Cette confiance mise dans les hasards et les étincelles fécondes de l'image rapproche *Noé* des grands récits surréalistes : voir à ce sujet ma communication intitulée « Le paysan de Marseille : *Noé*, récit surréaliste » (Colloque d'Aix-en-Provence, septembre 2015, texte à paraître dans les actes du colloque).

représente ainsi « le côté profond de la chose, le côté gouffre, glu, glouton et sournois de la chose ; le côté puissance ; le côté vérité ; le côté *fond des choses* » (III, 676). De ce côté-là, on retrouve donc le paradis inhumain du monde matériel, souvent évoqué dans les romans d'avant-guerre, qui tout à la fois exclut l'homme et exerce sur lui une attirance aussi gloutonne que mortifère. La « vérité » visée par la « méthode des bâtons rompus » est-elle donc celle de ce « fond des choses » qui se dérobe ? Elle suppose en tout cas un « système de références » autre que celui du monde économique et de la morale dominante.

Ce « système de références » différent, que Giono mentionne dans *Un roi sans divertissement* (III, 480-481) et dans *Noé* (III, 620), c'est celui de la gratuité esthétique, qui fonde en dernier ressort la liberté de l'écriture. Le personnage de Bergues, dans *Un roi*, se met à « dire des choses bizarres » quand il découvre que le sang sur la neige peut être « très beau » (III, 465). Le narrateur parle à ce sujet d'un « petit *démarrage* de Bergues » : « démarrer », c'est rompre avec le discours ordinaire et ordonné pour passer au régime insolite des « bâtons rompus », que l'interlocuteur peine à suivre. Mais il arrive au narrateur lui-même de « démarrer », en ce sens. Lui aussi parle de beauté, à propos de la qualité du sang des victimes de M. V. : « Je dis beau. *Parlons en peintre* » (III, 480). Non sans avoir écarté l'hypothèse d'une banale histoire de vampire : cette histoire n'est pas celle « d'un homme qui buvait, suçait ou mangeait le sang » (*ibid.*). « Parlons en peintre », autrement dit – comme dirait le capitaine de *Fragments d'un paradis* qui lui aussi recourt à l'image matricielle du sang, toujours sous-jacente dans ces dérivés associatives : utilisons la méthode des « rapports ». « Parler en peintre », c'est précisément « parler à bâtons rompus ». Après avoir évoqué le « système de références » qui relie la logique de la cruauté sacrificielle à celle de la valeur esthétique, le narrateur d'*Un roi sans divertissement* peut fermer sa parenthèse : « On ne peut pas vivre dans un monde où l'on croit que l'élégance exquise du plumage de la pintade est inutile. Ceci est tout à fait à part. J'ai eu envie de le dire, je l'ai dit » (III, 481).

L'énoncé à bâtons rompus est encore celui qui livre l'essentiel, la « vérité », par le détour d'un « démarrage » apparemment immotivé. Mais la « vérité » ne réside alors nulle part ailleurs que dans la justification de cette méthode elle-même : parler en peintre, dire ce que l'on a envie de dire, n'être sensible qu'à la beauté. Le « fond des choses », les abîmes de l'océan et ceux du cœur humain passent au second plan. Ce qui donne à l'existence sa valeur et ses couleurs, c'est le divertissement artistique. C'est-à-dire, pour l'écrivain, le plaisir de raconter en toute liberté, le pouvoir de parler en peintre en transgressant la linéarité monologique de l'écriture et les contraintes de la logique conversationnelle, le choix de ne pas en rester aux normes et aux frontières du genre romanesque. – Le divertissement artistique, ou les discordances d'une écriture à bâtons rompus érigée en littérature.

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

