

Denis Labouret

Giono au-delà du roman



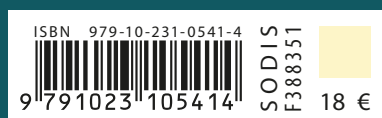
Jean Giono est encore trop souvent considéré comme un romancier traditionnel, comme si son talent de conteur pouvait se plier aux limites d'un genre hérité. C'est méconnaître qu'il est d'abord un inventeur. Avec une curiosité insatiable, il a exploré tous les genres (le poème, l'essai, le pamphlet, la 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.

PREMIÈRE PARTIE

Face à ce qui se dérobe

AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA CHOSE

On ne voit jamais les choses en plein.

Jean Giono, *Un roi sans divertissement*¹

Au commencement était la chose – non le verbe. « En réalité rien n'a de nom », dit à son fils le père Jean du *Grand Théâtre* (III, 1080). Comment alors « exprimer » le réel sans le trahir ? Faut-il se résigner à l'impossible adéquation des mots aux choses ? Questions essentielles pour un écrivain qui cherche à restituer par sa parole la vérité du « chant du monde ». Au commencement était la chose, qui de toute évidence se dérobe à l'emprise du discours : la chose, c'est entendu, existe hors du langage, et le mot n'en est qu'un reflet arbitraire. Mais n'oublions pas que la *chose* est aussi un nom : dire le mot *chose*, c'est accomplir une opération linguistique, sélectionner dans le lexique un signe parmi des signes. Il n'est donc pas sans intérêt de reconsidérer en ce sens le nom de *chose*, destiné à s'inscrire dans la chaîne d'un discours : « la chose », énoncée dans sa matérialité linguistique, est un signe dont la valeur dépend de sa place dans la phrase, dans la séquence narrative, dans le roman tout entier. Or, sous la plume de Giono, le nom *chose* n'est pas sans *effets* : qu'il se substitue à une dénomination précise ou qu'il résulte de l'impossibilité même de nommer, il contribue au jeu des écarts et des figures qui produisent le style. Il y a lieu de se demander alors dans quelle mesure et selon quelles modalités l'œuvre narrative se nourrit de cette rhétorique de la chose.

Le mot *chose*, assurément, se rencontre souvent lorsque le sens se dérobe. À travers la rhétorique de la « dénomination déviante² » qu'il effectue, c'est la capacité même de « signifier » qui se trouve mise en cause. Il n'est donc pas surprenant que Giono en arrive à prendre le parti de la *chose*, qui est la traduction lexicale d'une poétique de l'indétermination. Alan J. Clayton a souligné « cette saveur de l'indécis » qui conduit le romancier à se défier des signes trop clairs³. Dans la droite ligne de cette analyse, il est permis de lire le nom *chose* comme le signe indéci par excellence, le mot « négatif » qui ne livre pas l'objet pour

1 Jean Giono, *Un roi sans divertissement* (III, 515).

2 La formule résume, selon Paul Ricœur, le « point de vue rhétorique » sur la métaphore. Voir Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1975, p. 8.

3 Alan J. Clayton, « Saveur de l'indécis », *L'Arc*, n° 100 « Giono », Le Jas, 1986, p. 58-64.

mieux le faire apparaître « dans ce qui manque », selon la formule employée par Giono dans la préface aux *Chroniques romanesques* de 1962 (III, 1278). Le mot *chose* pose la question du sens, non pour se plier à la définition d'un champ sémantique rigoureux – voyons le dictionnaire : « terme indéterminé servant à désigner n'importe quel objet de pensée⁴... » –, mais pour rendre le sens problématique, le différer ou le congédier, le suggérer ou le brouiller : au-delà d'effets rhétoriques isolés, il structure ainsi l'œuvre romanesque par le pouvoir même de son vide sémantique. Les éléments d'une rhétorique ou d'une stylistique, sur ce point, ne peuvent qu'alimenter une poétique sensible à la *profondeur* dont résonne le mot *chose* – si tant est que l'on puisse jamais, des « choses », toucher le « fond ».

La *chose* se cantonne rarement, chez Giono, au monde de la réalité objective : l'art du conteur reste en deçà – et la *chose*, outil de la communication familière, devient un moyen pour le discours narratif de maintenir sa tension –, tandis que le « réalisme magique⁵ » mène au-delà – et la *chose*, mot-mystère, fait miroiter toutes les couleurs sans nom d'un monde inconnu. Giono combine l'un et l'autre, recourt à l'ordinaire du lexique pour atteindre l'extraordinaire des choses. Comment s'accomplit cette conversion ? Elle suppose d'abord que le romancier exploite par l'écriture toutes les ressources de l'expressivité propre au discours oral, au point de faire du mot *chose*, plus encore qu'une marque de l'énonciation, un vecteur privilégié de la narration ; elle exige en deuxième lieu que le mot quitte le champ du lexique concret et matériel pour être investi d'un pouvoir d'abstraction, de généralisation ; elle demande enfin que le signe *chose*, même quand il ouvre sur l'Absolu innommable, préserve son épaisseur de signe dans la logique interne de l'œuvre.

CHOSSES DU DISCOURS, CHOSSES DU RÉCIT

Prendre au sérieux le mot *chose*, voilà un pari hasardeux : quel mot d'emploi plus répandu ? Il est clair que toute occurrence du mot ne fait pas *style* : dans les œuvres romanesques de Giono affleure plus d'une fois cet usage ordinaire, infrastylistique, qui rappelle simplement les habitudes de la langue courante ou familière. L'abus du mot *chose* ne va-t-il pas justement à l'encontre des règles élémentaires du style ? Marcel Cressot, dans *Le Style et ses techniques*, signale cette tentation fréquente dans la communication orale de recourir au « mot-

4 Paul Foulquié et Raymond de Saint-Jean, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, PUF, 1969, p. 92.

5 Selon l'esthétique romanesque que Giono définit ainsi dans *Noé* : « Ma sensibilité dépouille la réalité quotidienne de tous ses masques ; et la voilà, *telle qu'elle est* : magique. Je suis un réaliste » (III, 705).

omnibus, inexcusable dans l'énoncé écrit⁶ », tel le nom *chose*. C'est pourtant en commençant par l'étude de cet usage commun, antérieur en apparence à toute recherche rhétorique, que l'on peut cerner les choix du romancier, déterminer les normes auxquelles il se réfère avant de les dépasser.

Un mot-outil

Dans l'usage courant, le mot exerce d'abord une fonction d'ordre syntaxique. « Signe vide » par lui-même, il prend sens selon ce qu'il rappelle ou ce qu'il annonce : équivalent d'un pronom neutre, il souligne ce qui vient d'être dit, ce qui va être dit. « Jourdan maintenant s'était penché sur Jacquou et il devait lui expliquer cette chose-là car il lui montrait le ciel [...] » (II, 552) : on sait, dans ce passage de *Que ma joie demeure*, qu'il s'agit d'« Orion-fleur-de-carotte », puisque Marthe vient de l'indiquer explicitement. « [...] je commence à voir une sorte de triangle, inscrit autour d'une roue dentée, au-dessus d'un trophée composé (je vois ces choses-là au fur et à mesure) » (III, 654) : le narrateur de *Noé* ne fait pas davantage mystère, ici, des « choses » vues. Le nom *chose* n'est pas déterminé par le déictique, il s'y intègre et s'y neutralise. Sa valeur est fréquemment, comme dans ces deux extraits, purement anaphorique.

Ailleurs, la *chose* anticipe sur le sens, précède le discours ou l'action qu'elle signale à l'attention. Dans *Batailles dans la montagne* : « Il n'y a plus qu'une chose à faire, dit Saint-Jean : il n'y a plus qu'à redescendre » (II, 942). Dans *Que ma joie demeure* : « Une chose inquiétait Bobi : Joséphine allait venir à la Jourdan » (II, 715). Lorsque Marceau, dans *Deux cavaliers de l'orage*, rend visite à son frère : « Où il voulait en venir, c'était à la chose suivante : "Vous avez ici un nommé Ange Jason ?" » (VI, 26). De tels emplois cataphoriques ne sont pas si « neutres » que leur fréquence pourrait le faire croire : ils signifient l'importance de l'énoncé attendu, marquent la proximité d'une information de premier ordre. Effet d'insistance habituel dans la langue parlée, cette rhétorique élémentaire suscite l'intérêt du destinataire en le préparant à recevoir un message qui contient généralement plus qu'un événement parmi d'autres : une explication, une motivation, une finalité.

Signe vide, la « chose » requiert un syntagme plus vaste, qui l'englobe pour la faire signifier. Tantôt, elle devient ainsi le support de déterminations multiples, tantôt, c'est elle-même qui « détermine » une locution verbale ou nominale. Dans le premier cas, le récit gionien s'appuie sur la langue courante pour affecter le nom *chose* d'une gamme étendue d'épithètes. Retenons les plus fréquentes, et certaines antithèses révélatrices : s'il est parfois question

6 Marcel Cressot, *Le Style et ses techniques. Précis d'analyse stylistique* [1947], Paris, PUF, 1976, p. 64.

des « choses ordinaires » (I, 51 ; III, 901 ; etc.), Giono marque une préférence pour les « choses extraordinaires » (II, 998 ; VI, 95 ; VI, 310 ; etc.) ; *Pour saluer Melville* oppose les « choses claires et simples à comprendre » (III, 64) aux « choses dures, les choses difficiles à faire, les choses vers lesquelles il faut se traîner par la peau du cou, les choses qui vous réveillent la nuit » (III, 26) ; il est des « choses délicates », au contact desquelles vit Madame-la-Reine dans *Jean le Bleu* (II, 138), des choses « humaine[s] » (II, 699) et « terrestres » (II, 614), et d'autres « surhumaines » (II, 1168), « surnaturelles » (II, 425) ; les « choses pour » s'opposent aux « choses contre » (II, 1006), les « bonnes choses » (I, 358) aux « mauvaises choses » (I, 239), les « choses de la raison » aux « choses tout près de la folie » (I, 318), etc. C'est principalement dans les romans d'avant-guerre que le paysage qualificatif du mot *chose* voit s'imposer un pareil manichéisme. Les *Chroniques* opteront davantage pour des notations isolées, soulignant çà et là le caractère insolite d'un phénomène : « chose extraordinaire », l'idée qu'a eue Frédéric II d'utiliser comme fumure pour le hêtre la boue puante de ses biefs (III, 469) ; « chose étrange », le pouvoir du tueur qui fait taire le cochon au seul bruit des couteaux qu'il aiguise (VI, 315) ; « chose curieuse », la longue marche de Siméon Chien-loup qui veut savourer la distance qui le sépare de celle qu'il aime (VI, 321). Le nom *chose*, notons-le, sert alors surtout de support à l'expression de l'étrange.

Dans l'autre type de syntagme usuel incluant le nom *chose*, c'est ce dernier qui opère la détermination. Soit qu'il développe une locution verbale, et Giono reprend naturellement les expressions les plus communes : « faire » des choses (III, 59 ; III, 338 ; etc.), « savoir » (III, 590 ; VI, 383 ; etc.), « comprendre » (II, 497 ; II, 681 ; etc.), « expliquer » (II, 24 ; III, 620 ; etc.) des choses, « dire » (II, 717 ; VI, 467 ; etc.), « raconter » (III, 464 ; etc.) des choses, le complément d'objet étant chaque fois un simple explétif, nécessaire à l'expression grammaticale de l'action mais qui n'ajoute rien au sens. Soit que détermination syntaxique et indétermination sémantique se combinent dans une locution nominale, et le romancier recourt au langage commun pour évoquer la « nature des choses » (III, 598), la « force des choses » (III, 601), « l'ordre des choses » (I, 247 ; III, 887), « l'intelligence des choses » (VI, 260) ou la « connaissance des choses » (III, 547)... Encore faut-il distinguer le génitif objectif de ces deux dernières expressions, qui désignent la pensée humaine face à ce qu'elle prend pour objet, du génitif subjectif des précédentes, dans lesquelles le nom *chose* devient lui-même le noyau thématique, indépendamment de toute conscience humaine. À cette seconde catégorie se rattache le fameux « fond des choses » qui, avant de connaître chez Giono la fortune que l'on sait, appartient au langage ordinaire. Écoutons le narrateur anonyme qui commente, dans *Un roi sans divertissement*, les dialogues nocturnes des cors de chasse : « Tout ça finalement

assez cocardier si on va au fond des choses » (III, 524). Faut-il ne voir dans ces expressions que des banalités dénuées d'intérêt pour l'étude du style ? Il semble plutôt que la langue commune constitue le terreau nécessaire pour que germent les connotations les plus riches, les formules les plus éclatantes. La suite de l'analyse permettra de le vérifier.

Ces choses dont on parle

À première lecture, cependant, le nom « chose » renvoie bel et bien à la parole d'un locuteur. Indice de la langue parlée, il est fréquent dans les dialogues. Jourdan et Carle, dans *Que ma joie demeure*, parlent du blé en souhaitant qu'on s'en serve « comme d'une chose sans valeur », « comme d'une chose inépuisable » (II, 723) ; l'un d'eux ajoute : « Si tu réfléchis, regarde combien de choses nous désirons qui sont pour nous des choses principales [...]. Au fond, les choses sont simples quand on y met de la bonne volonté » (*ibid.*). Dans *Le Chant du monde*, la mère de la route fait sortir les hommes pour s'occuper de Clara, et parle par euphémisme des « choses » qu'il faut laver (II, 229). Dans *L'Iris de Suse*, Casagrande dit « avoir des quantités de choses à faire » (VI, 489), rapporte que la baronne lui explique « des quantités de choses » auxquelles il ne comprend rien (VI, 505), dit à Tringlot : « Regardons les choses en face » (VI, 500)... On pourrait multiplier les exemples : le discours direct cède volontiers à la facilité de ce signe indéfini qui remplit l'énoncé en dispensant d'une recherche lexicale. L'emploi du mot mime alors sans peine la réalité d'un dialogue vivant, compensant le manque sémantique par l'expressivité de la communication. Entendant les projets de Panturle, Arsule approuve : « Ça, c'est des choses » (I, 386). Pour éluder une explication sur son mal, Louiset, dans *L'Iris de Suse*, laisse le mot en suspens : « Et maintenant je crois que non, parce que... oh ! parce que des quantités de choses... » (VI, 443). Au contraire, dans *Jean le Bleu*, le sens provisoirement suspendu s'éclaire dans la suite du dialogue :

- « Oui, dit Odripano. Asseyons-nous sur l'escalier. Père Jean, tu as le temps. Il y a une chose qui est tout le tragique de la vie... »
- Assieds-toi, fiston, dit mon père.
- Oui, de la vie, c'est que nous ne sommes que des moitiés » (II, 175).

La banalité du « mot-omnibus » rend ainsi possibles, au cœur du dialogue ordinaire, des effets d'intensité. Malléable, il se prête à tous les contextes mais suppose toujours la présence d'un sujet du discours. Le mot *chose* suggère une voix, engage la personne du locuteur dans son message. Il exerce fréquemment dans le dialogue une fonction phatique, en instaurant ou en maintenant le contact avec l'interlocuteur. « Une chose seulement, pour te faire comprendre. Si tu comprends ça, tu comprends tout », dit Bobi à Jourdan au début de *Que ma*

joie demeure (II, 430). Et Matelot, dans *Le Chant du monde*: « Une chose, dit-il en dressant son doigt, si je ne le disais pas je mentirais [...] » (II, 360). Le mot accompagne le geste. Il est lui-même le signal d'une relation de communication soutenue. Rôle phatique, mais aussi emphatique: la *chose* accroît l'intensité du propos, rend solennelle la déclaration.

Ce qui vaut pour les dialogues vaut alors également pour les narrateurs-personnages qui, d'*Un de Baumugnes* à la plupart des *Chroniques*, laissent entendre leur narration comme une énonciation en acte. Le mot *chose* contribue à la tension que le narrateur exerce sur le narrataire, en relation avec les autres éléments du système de l'énonciation: pronoms de la première et de la deuxième personne, impératif, déictiques, modalités interrogative et exclamative... Dans *Un roi sans divertissement*, dans *Le Moulin de Pologne*, dans *Les Grands Chemins*, le « récitant » paraît d'autant plus proche, d'autant plus présent dans son récit qu'il parle sans retenue de la *chose* et des *choses*: « N'oubliez pas que le temps ne s'était pas relevé et que, pendant que je vous raconte les choses [...] », interpelle le narrateur premier d'*Un roi* (III, 464); « Les choses avaient commencé quand Jean avait été mis à l'école », raconte le bossu du *Moulin*, qui accompagne immédiatement son récit du rappel de sa propre attitude (V, 682); « De toute façon, la chose m'a donné du crédit dans la maison », constate non sans satisfaction le narrateur des *Grands Chemins* à propos de l'accord conclu pour la démonstration des machines agricoles (V, 493).

Comme toute marque de l'énonciation, la *chose* ne prend sens que dans le contexte, et en fonction d'un locuteur précis. D'où sa valeur expressive, émotive, liée au « je » qui parle et qui par elle communique ses sentiments, son jugement. « Ici dessus on ne fait pas du tout cas de ces choses [...] » (VI, 22): la population des Hautes-Collines exprime ainsi, dans *Deux cavaliers de l'orage*, son hostilité pour le service militaire, ressenti comme une menace étrangère. Une inquiétude plus lancinante se manifeste dans le chapitre « Les Courses de Lachau » par la répétition du même mot: Ariane entend « une chose qui impose silence » (VI, 60), craint « une chose » qui ne la menace pas « toute seule » (VI, 64). Les expressions « chose étrange », « chose extraordinaire », « chose curieuse », permettent à maint narrateur de porter une appréciation sur les faits relatés, de se découvrir comme énonciateur au lieu d'entretenir l'illusion d'un récit objectif. Dans *Noé*, le romancier commente ainsi ses propres découvertes: « Chose curieuse, à l'instant même où je vois clairement les deux cariatides [...], j'aperçois sur ma main [...] un chapeau de cardinal avec sa longue résille pendante [...] » (III, 654). Longue phrase-paragraphe qui s'ouvre sur le mot *chose* comme sur une invitation au mystère, et à la curiosité, de la part d'un narrateur qui aimerait bien lui-même « savoir ce que tout cela signifie » (*ibid.*)...

Généralement, la *chose* laisse ainsi entendre un *dire* en action plutôt qu'un énoncé achevé. Il suffit pour s'en convaincre d'évoquer encore les nombreux passages où l'emploi du mot s'intègre dans l'expression populaire d'une vérité éternelle, telle qu'elle se communique oralement dans la tradition collective. Dans *Regain*: « Quand on a de bonnes choses, on est toujours là à les garder pour le lendemain » (I, 358); dans *Que ma joie demeure*: « Quand on a besoin des choses [...], on ne les a jamais sous la main » (II, 668); dans *Deux cavaliers de l'orage*: « Quand les choses arrivent, on ne voit rien, on est échauffé, la colère vous couvre les yeux » (VI, 83). Formules quasi proverbiales qui entendent moins communiquer une quelconque sagesse que traduire la simple présence, vivante et inquiète, des personnages qui les énoncent.

Un parti-pris narratif

L'usage commun du mot *chose* nous entraîne d'emblée sur la voie d'une rhétorique du discours: la langue parlée elle-même cultive l'ellipse, l'euphémisme, l'emphase. Introduire dans l'écriture romanesque les traits de la parole orale ne signifie pas que l'on en reste au degré zéro du style: suspendre le sens, ne pas nommer à la manière d'Ariane la cause de la crainte, mettre en valeur une déclaration en la soulignant par anticipation, c'est déjà travailler l'expression dans le sens de l'écart significatif; jouer sur la fonction phatique et expressive du signe *chose*, c'est accroître la tension et l'efficacité de la parole narrative. Mais cette dernière doit aussi mettre à profit l'apport de ce signe vide à la marche du récit. On a vu quelle grammaire régissait les effets de reprise et d'annonce qu'il produit dans des segments réduits de l'énoncé. Le même principe explique la fécondité du mot *chose* pour le fonctionnement de la narration. Il y a là, en effet, comme une défaillance de l'axe paradigmatique, ce que Jakobson appellerait un « trouble de la similarité⁷ », qui ne peut qu'entraîner par compensation le renforcement de la connexion des signes dans l'enchaînement syntagmatique de l'énoncé. L'emploi du mot *chose*, écrit Jakobson à la suite de Freud, peut signaler en français un cas d'aphasie, mais qui n'affecte que la fonction de substitution⁸. Il faut être d'autant plus attentif aux relations de contiguïté entre les signes dans l'enchaînement des séquences narratives que l'unité lexicale voile le signifié.

Le contenu de « la chose », c'est alors tout un fragment du récit, antérieur ou postérieur au mot, qui en fournit la clef. Quand le narrateur du *Moulin de Pologne* dit que « la chose avait été rapportée par ces gens sans importance que rien ne

7 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, t. I, *Les fondations du langage* [1963], trad. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, p. 49.

8 *Ibid.*, p. 61.

peut jamais inquiéter » (V, 647), il se réfère au comportement de M. Joseph avec Sophie et Éléonore. Le nom *chose* met à distance l'événement et souligne son étrangeté, tout en ajoutant une nuance d'incertitude à des informations qui ne sont parvenues qu'indirectement au narrateur. La mise à distance devient un euphémisme lorsque la *chose* se substitue au rappel de conduites immorales ou de découvertes macabres, dont on préfère atténuer la gravité. Ainsi, à propos de la fille du Quasimodo de *Camargue*, cette fille tout aussi « quasimodesque » qui « avait charmé les loisirs de tout ce qui valait la peine, de Port-Saint-Louis-du-Rhône au Grau-du-Roi », il est simplement indiqué que le vieux Louis est « au courant de la chose » (VI, 339). Dans *Colline*, « la chose », c'est la nécessité de tuer Janet, d'abord ressentie par Jaume – « Maintenant que la chose énorme et lourde est sortie, Jaume respire mieux » (I, 210) –, puis annoncée comme un acte proche – « Ils se sont écartés d'elle pour finir la chose » (I, 211). Dans *Batailles dans la montagne*, la réaction de Philomène devant le corps d'Adèle déchiquetée par le taureau – « Elle s'est avancée raide comme nous jusqu'à deux pas de la chose » (II, 1007) – est décrite longtemps après le récit du drame, comme pour en réduire l'horreur. Dans un passage du *Hussard sur le toit*, « la chose », c'est le massacre d'un homme écrasé à coups de talons (IV, 346)... La *chose* n'est plus alors un simple outil syntaxique, mais bien un signe narratif à part entière : elle permet de faire ressurgir brièvement un signifié préalablement exposé mais ajoute au sens dénoté le halo d'incertitude et d'étrangeté que produit ce décalage même.

La relance de l'intérêt narratif est plus efficace quand la *chose* précède le *sens*, créant le manque nécessaire à la dynamique du récit. « C'est vers le milieu de l'août que la chose vint », commence Albin au début d'*Un de Baumugnes* (I, 224). Avant même l'entrée en scène d'Angèle – et du désir –, le mot fait signe : on passe de l'exposé des circonstances – la relation initiale entre Albin et Louis – à l'ouverture du drame. La *chose* donne au récit son impulsion initiale.

L'emploi du mot peut aussi, plus souvent, correspondre à la découverte tâtonnante d'un objet ou d'un être qui ne révèle son identité que d'une manière progressive. Dans le fleuve du *Chant du monde*, « Une chose blême semblait dormir. Un long serpent se déroula au milieu de l'eau à la limite de l'ombre profonde. / C'était un congère d'eau douce » (II, 210) ; sous les yeux de Julia surgit une apparition sinistre dans ce passage du *Grand Troupeau*, « [...] la chose s'est levée presque de dessous ses pieds, et ça a fait un grand bond noir de bête. / Ça s'arrête, ça se tourne. C'est un homme tout ramassé sur lui comme un mauvais chien [...] » (I, 665). Le dévoilement progressif de la *chose* permet d'ordonner une description sur le mode narratif, de substituer à une pause synchronique le déploiement diachronique d'une identification graduelle. Ainsi, dans *Batailles dans la montagne* :

Et une chose se mit à naviguer que Bourrache toujours hurlant essaya de regarder et de reconnaître. Il entendait hurler Rodolphe et sa mère et, en effet, on pouvait parfaitement reconnaître ce qui naviguait maintenant entre les grandes lames de la faux [...]. C'était une charrette » (II, 875).

Le char roule « dans l'eau profonde », et c'est aussi des profondeurs qu'émerge, dans *Naissance de l'Odyssee*, le cadavre d'Antinoüs : « Soudain Ulysse aperçut une mince chose pâle s'élever du fond glauque, balancée par le ressac » (I, 97). La vision de la « chose » précède la reconnaissance du nom, plusieurs fois proféré par Ulysse incrédule : « Antinoüs! »

Au début de *Prélude de Pan*, une autre *chose* surgit du *fond* :

Ils étaient tous tournés vers le fond de la pièce ; vers une chose que l'ombre délivra un peu de temps après, et qui était l'homme. Il émergea de l'ombre comme d'une eau [...] (I, 447).

Avec « l'homme » viendra, dans la petite ville, l'abomination panique... Aussi la *chose* contribue-t-elle au mouvement du récit, soit qu'elle reprenne des séquences antérieures, soit qu'elle reproduise la perception indécise des personnages. Mais on se rend compte, à travers ces dernières occurrences, que le mot *chose* ne se plie pas à n'importe quel contexte ; son vide sémantique ne se laisse pas investir indifféremment par tel ou tel contenu : les séquences citées parlent du fond, de la mort, de l'inconnu. Certains sèmes dominants se dégagent : ils conduisent, au-delà des *choses* du monde matériel, vers *les choses* en général.

« L'EXPANSION DES CHOSES INFINIES »

« Eh bien, voyez-vous, moi, je m'attache aux choses et aux gens. Plus aux choses », reconnaît Amédée dans *Un de Baumugnes* (I, 306). Est ainsi reprise la distinction habituelle entre le monde des choses-objets et le monde des hommes. Il est rare pourtant que le sémantisme de la chose, chez Giono, se réduise à cette valeur matérielle.

Matérialité de la chose

Il peut arriver, certes, que les *choses* mentionnées aient l'épaisseur de la réalité sensible : quand Panturle patouille « dans le sang des choses molles » du renard éventré (I, 369), quand des « choses molles » semblent passer comme du vent dans la tranchée du *Grand Troupeau* (I, 672), quand Marceau Jason rapporte cette « chose molle et lourde qui pend de chaque côté de son épaule » (VI, 92), l'épithète confirme l'appartenance du nom au registre de la réalité matérielle. Dans *Batailles*, il est des « choses » que l'on fait « cuire » (II, 918),

d'autres qui flottent et laissent entendre leur « clapotement » (II, 927), choses bien palpables, accessibles aux sens. La vacuité sémantique du mot *chose* se comble bien vite lorsque se rencontre, dans le même segment de l'énoncé, l'équivalent objectif auquel elle s'était momentanément substituée : la « chose » que Panturle a tant désirée, c'est « cette charrue » (I, 392) ; « ces choses-là » dont parle Madeleine dans *Le Grand Troupeau*, ce sont « les molletières » (I, 591) ; dans *L'Iris de Suse*, ces « deux petites choses blanches » à la fenêtre, ce sont « deux mains qui battent la mesure » (VI, 441). Ainsi lestée d'un sens concret, la *chose* peut en retour avoir pour effet, dans d'autres contextes, la *matérialisation* d'un élément abstrait. La mort, Arsule la ressent comme « une chose qui vous gèle en entier » (I, 398) ; l'amertume d'Albin, née de son histoire malheureuse avant la rencontre d'Amédée, est une « chose » qui monte dans sa gorge et l'étouffe (I, 231) ; elle risque d'être, lui dit son ami, « cette chose-là, jusqu'à la fin des fins, mélangée à l'air » qu'il respire (I, 239) ; à l'inverse, la musique libératrice d'Albin à la fin du roman est cette « chose » qu'Amédée reçoit « en travers de la figure » :

Ah ! je dis bien : en travers de la figure, parce que ça m'a fait l'effet d'un coup de pierre.

Il appelait ça parler à Angèle !

Certes, d'un côté, ça pouvait s'appeler comme ça, mais, au lieu de mots, c'étaient les choses elles-mêmes qu'il vous jetait dessus (I, 285).

Les sentiments se transforment en réalité sensible : le mot *chose* se substitue métaphoriquement ici à la mort, là au malheur – ou au contraire à l'expression musicale de l'amour, pour leur donner la force du concret, rendre tangible leur existence. Encore le procédé se rencontre-t-il surtout dans les romans d'avant-guerre, davantage tournés vers l'évocation du monde sensible.

La chose-objet intéresse au-delà de sa valeur concrète lorsqu'elle *fait signe* dans l'économie de la fiction, la présence sensible d'un élément singulier devenant symbolique d'une réalité absente, telle « la plus petite chose luisante enfoncée dans la glaise » qui, dans *Le Chant du monde*, peut être lue par Antonio comme « un signe » sur les traces du besson disparu (II, 202). Rappelons-nous cette surprise d'Amédée quand il aperçoit la « petite tasse de porcelaine bleue », signe de la présence cachée d'Angèle : « Et, tout d'un coup, je vois une chose que, sans comprendre, de l'abord, la tête m'en tourne comme une roue d'eau » (I, 259). La chose matérielle s'investit rapidement d'un complexe de significations qui la transforme non seulement en indice précieux, mais en moteur de l'action : « Je vous le fais long avec cette babiole de porcelaine, mais c'est que c'est la chose qui a déclenché toute la terminaison [...] » (I, 260).

Signes tout aussi déterminants pour la marche d'un récit, ces « choses » découvertes aux abords de Tristan da Cunha dans *Fragments d'un paradis* : d'abord « une sorte de matière blanche grosse comme le poing, semblable à du caoutchouc, et qui sentait le musc » – « le capitaine, très intéressé, soupesa la chose et la renifla » (III, 950) – ; puis la trace « d'une énorme ventouse » sur un cadavre de cachalot : le capitaine « leur demanda d'examiner soigneusement la chose. "Regardez-moi ça, dit-il [...]. Que pensez-vous de cette chose-là?" » (III, 960). Deux « choses » visibles, annonciatrices de plus grandes merveilles, puisqu'elles anticipent sur l'émergence du calmar : loin de se réduire à une particularité matérielle qui en épuise le sens, la *chose* s'élargit aux dimensions de l'inconnu. L'emploi du mot ouvre le champ de l'imprévisible au lieu d'imposer la clôture d'une signification immédiatement perceptible. La chose, même concrète, provoque le questionnement, participe à l'énigme. Il faudra du temps à Ariane, dans *Deux cavaliers de l'orage*, pour identifier cette « chose sanglante » (VI, 96) rapportée par Marceau : « Voilà bien une chose pour la vieille Ariane » (VI, 92). Chose fascinante en vertu du pouvoir propre au sang versé : « Les voilà maintenant collées sur cette chose pleine de sang comme des huppés dans la glu » (VI, 94). Un élément de la réalité concrète, objet matériel ou « chose » d'origine animale, peut ainsi rayonner sur tout un chapitre quand il en vient à signifier plus que ce qu'il est : sa présence évoque une absence, sa particularité se dissout dans l'espace plus général des « choses extraordinaires » (VI, 95) qu'il suggère.

Du concret à l'abstrait

Il y a donc plus dans *la chose* que dans l'objet : la première ajoute au second un halo d'hypothèses, d'interrogations, de significations psychologiques qui lui confèrent l'intérêt d'un *phénomène*. Troublantes, à cet égard, les « godasses » que s'achète Herman, dans *Pour saluer Melville*, chez ce brocanteur juif qui tient boutique derrière les docks :

C'étaient des souliers chinois en peau d'éléphant, souples comme des gants, le bout un peu relevé en crochet à la tibétaine ; une peau verte, jamais cirée, jamais graissée, avec tout son grain, un objet d'art et d'usage, une chose tout à fait insolite et nécessaire partout, une rareté, une vraie chose marine. On ne discute pas le prix d'une chose semblable, on la désire trop (III, 24).

Le bric-à-brac oriental du magasin, la souplesse de la peau, la qualité de son grain, la valeur inestimable de l'objet et jusqu'au désir qu'il éveille : tout rappelle une certaine peau de chagrin, elle aussi chose qui conduit au-delà des choses, objet singulier qui par son symbolisme atteint l'universel. Le signe *chose* survient dans ce passage quand on quitte la description matérielle pour

s'élever à la signification magique. Rien d'étonnant à cela : *Ennemonde* confirme que « la réalité poussée à l'extrême rejoint précisément l'irréalité » : « Aller droit aux choses, c'est accepter leur magie ; en tout cas, c'est ne pas la discuter » (VI, 261). De même qu'il peut accroître la tension dramatique comme dans l'extrait cité de *Deux cavaliers de l'orage*, le nom *chose* peut colorer l'énoncé d'une touche poétique ou fantastique. Il est rare qu'il réduise au particulier, au divers, à l'hétéroclite ; il est beaucoup plus fréquent qu'il élargisse au général, à la totalité, à l'illimité. L'odeur qui évoque, dans *Le Hussard sur le toit* (IV, 295), « des choses démesurées et insolites » rappelle les parfums baudelairiens qui ont « l'expansion des choses infinies⁹ » : s'il est une poésie de la chose, c'est dans ce pouvoir de convoquer les sèmes de l'expansion et de la totalisation, d'exploiter l'indécision sémantique pour *ouvrir* l'énoncé.

Une autre séquence de *Pour saluer Melville* permet d'apprécier cet effet. La *chose* alors relève du discours abstrait, et il faut pour la comprendre la traduction en termes concrets que demande l'interlocuteur :

42

« Cette chose irréalisable, comprenez-vous, dit-il un jour à Hawthorne, cette chose irréalisable et qui barre la vie.

— De laquelle voulez-vous donc parler, dit Hawthorne ?

— Ai-je dit que je voulais parler d'autre chose que de cette baleine blanche ?

— En effet non, dit Hawthorne, mais chaque fois il y a dans vos mots une sonorité intérieure. Vous semblez occupé d'une passion personnelle [...] » (III, 73).

Pour un même signifié, le mot *chose* dit plus que le mot *baleine* : cette « sonorité intérieure », c'est précisément le surcroît de connotations qui ajoute une valeur générale et universelle à l'animal singulier. *Moby Dick* est cette « chose » au-delà des « choses », ce but absolu qui exige que l'on sache dépasser la réalité physique immédiate. L'homme dont le regard traverse « la matière des choses sans s'arrêter », peut-on lire au début de *Pour saluer Melville*, est « fait pour scruter des espaces extraordinaires » (III, 4). Aussi le mot *chose*, sous la plume de Giono, se déplace-t-il aisément du domaine trop étroit des apparences sensibles au vaste champ lexical de l'illimité.

Substituer au terme particulier la catégorie générale qui l'englobe, c'est effectuer une « synecdoque généralisante ». Le groupe μ , dans *Rhétorique générale*, rattache à cette figure le cas limite des termes les plus extensibles comme « truc » ou « machin »¹⁰. Il y aurait alors extension du terme par

9 Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, IV, « Correspondances », v. 12.

10 Groupe μ , *Rhétorique générale* [1970], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1982, p. 103.

suppression des sèmes qui singularisent l'objet. On remarque cependant que le terme *chose*, chez Giono, associe au dépouillement sémantique un pouvoir de suggestion poétique : la synecdoque n'évolue pas vers la sécheresse de l'abstraction pure ; elle enrichit l'énoncé d'un réseau de connotations affectives – voire « passionnelles » comme chez Herman – liées au contexte et structurées par le poids du rêve, du désir. Plusieurs comparaisons ou identifications vont dans ce sens. L'aile morte de la colombe, dans *Prélude de Pan*, « ballante, sans vie, comme une chose retranchée du monde » (I, 450), signifie plus qu'elle-même, incite à la pitié et à la colère. Lorsque Marceau vient retrouver Mon Cadet à la caserne de Briançon, il devient « cette tendre et terrifiante chose qui est plus que le monde » (VI, 29) sous le regard passionné de son frère. Étonnante formule enfin, dans *Noé*, pour décrire – si l'on peut dire – la première image d'Angelo telle qu'elle s'est imposée aux yeux du romancier : « C'est là que je rencontrai pour la première fois ce personnage qui était comme un *épi d'or sur un cheval noir*. Il semblait être le fantôme des choses » (III, 792). Si la première image fait intervenir un comparant singulièrement précis, la seconde ouvre, au contraire, comme les deux passages précédemment cités, sur la démesure d'une imprécision totalisante : elle signifie à la fois l'immatériel (« fantôme ») et l'universel (« les choses »). Aussi l'énoncé favorise-t-il l'expansion de l'image, d'autant plus suggestive qu'elle achève le paragraphe et précède le blanc qui la sépare d'une tout autre séquence. « La chose », « les choses » provoquent la rêverie.

La force des choses

Le « pluriel absolu, *les choses* », selon le *Dictionnaire des expressions et locutions*, a la « valeur de cours des événements, destin ». Il en va de même de la « force des choses », qui désigne « le cours des événements, considéré comme une causalité inéluctable¹¹ ». Ainsi, Saucisse dit ne pas avoir choisi sa place, où elle se trouve « par la force des choses » (III, 601) ; ainsi Myriam, dans *Camargue*, « s'habilla en homme jusqu'à l'âge de trente ans » par « la force des choses » (VI, 345). Si la perception commune du destin conduit par elle-même le texte à s'élever au général, sans doute n'est-ce pas suffisant pour produire cet effet d'*expansion* auquel se reconnaît l'une des contributions majeures du mot *chose* au style du romancier. L'expression revêt plus d'importance quand l'italique la met en valeur et qu'elle survient dans le contexte d'un « moment critique ». Telle est la question d'Angelo : « En ce moment, combien y a-t-il, par *la force des choses*, d'êtres intermédiaires entre la vie et la mort ? » (IV, 359). Mise en

11 Alain Rey et Sophie Chantreau, *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris, Le Robert, 1979, p. 200.

relief au cœur de la phrase, la locution est ici parfaitement pesée, soulignant la révolte du héros contre les ravages de l'épidémie. La valeur générale du pluriel *les choses* se retrouve ailleurs, également liée à l'intensité d'un temps de crise, quand le médecin du chapitre XIII évoque la curiosité des cholériques : « Voici les premières lueurs du jour qui va peu à peu éclairer l'autre côté des choses » (IV, 618). L'abstraction est gage de mystère, et elle seule peut justifier une passion comme la curiosité, lorsque cette dernière se tourne vers un objet sans commune mesure avec le monde connu.

Associée à la force d'un destin qui peut être inhumain, à la menace ou à l'attrait de l'étrange et de l'inconnu, la *chose* renouvelle les expressions usuelles où elle figure. Car sa neutralité même est le seul recours quand le texte touche à ses limites, et que le nom manque pour dire le nouveau, l'obscur, l'inédit. Le mot *chose* est alors requis pour ajouter sa « sonorité intérieure » aux allitérations quasi incantatoires qui approchent l'innommable. C'est le fameux thème des mollusques :

44

[...] thème sur lequel je ne pouvais pas mettre de nom ou d'image, mais dont je savais seulement de façon certaine qu'il représentait le côté profond de la chose, le côté gouffre, glu, glouton et surnois de la chose ; le côté puissance ; le côté vérité ; le côté *fond des choses* (III, 676).

La répétition du mot *chose* en forme d'épiphore¹² accompagne le mouvement d'expansion qui élargit l'expérience singulière de la rue de Rome à la saisie d'un principe général. Mais ce n'est pas, pour l'expérience olfactive, se résoudre en *leçon* intellectuelle : le paragraphe se clôt en laissant ouverte la question poétique des profondeurs. Car au *fond*, qu'est-ce que la *chose* ?

L'ÊTRE SANS NOM ET LE NOM DE LA CHOSE

L'objet de l'analyse, dès lors, n'est pas de réintroduire naïvement la quête d'un référent aisément identifiable, mais de repérer le point focal où convergent les effets les plus remarquables liés à l'inscription de *la chose* dans le récit. Que ce mot s'impose quand l'être se dérobe aux noms, ce n'est pas contestable. La poétique de l'innommable est toutefois plus qu'un *topos* quand il s'agit de l'Être en général : le signe allusif qui fait écho à l'Absolu anonyme ne peut qu'accroître l'intensité de l'énoncé au moment même où le lexique paraît

12 C'est le nom que prendrait la « répétition », d'après Fontanier, « si plusieurs membres du discours se terminaient de la même manière » (Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champ linguistique », 1977, p. 330). Voir aussi Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de poche, coll. « Les Usuels de Poche », 1992, p. 140.

neutralisé. Le « blanc » du mot *chose* exerce ainsi un pouvoir d'irradiation qui permet au récit, apparemment impuissant devant l'étrangeté radicale du monde dans son être-là, de l'intégrer dans son devenir, voire d'y puiser sa source.

Limites du langage

L'impossibilité de nommer peut n'être qu'une figure ponctuelle, un *fading* passager soulignant l'aspect inquiétant de la nature. Autour des Jaconnets, dans *Deux cavaliers de l'orage*, les arbres sont si serrés « qu'il n'y a plus ni verdure, ni feuilles, ni rien de ce qu'on peut appeler un arbre : il y a une profondeur sombre » (VI, 42) ; plus loin, quand l'orage déferle : « On ne pouvait plus appeler ça de la pluie ! » – et même : « [...] il y eut un éclair en forme de drap rouge, auquel justement on ne pouvait plus donner le nom d'éclair, car non seulement il dura une bonne minute, mais il n'éclaira pas » (VI, 167). Dans d'autres textes, l'étrangeté ne réside pas dans ce qui n'a plus de nom, mais dans ce qui n'en a pas encore, et l'indécision est rapidement résolue. « Comment dis-tu le nom de cette chose qui sent à la fois l'eau et la terre et qui doit être le mélange ? », demande Clara à Antonio. « – La boue, dit-il » (II, 403). La découverte progressive de Marseille, dans *Noé*, présente aussi une substitution du nom à la chose, mais plus lente, plus hésitante :

On dirait qu'au-delà il se met un peu d'ordre dans cette masse de chairs grises qui joue avec la mer. Non pas qu'elle prenne, comme on dit, *figure humaine*, mais on peut presque mettre un nom sur certaines choses qui seraient, par exemple, des bras ou des tentacules, et d'autres choses qui sont comme des ventres, des cornemuses, des poches à sépia de calmar. Et l'on commence même à voir une chose qui a un nom connu, et qui s'appelle l'étendue des toits de Marseille [...]
(III, 710).

Mystère bien vite levé dans ces deux derniers textes, sans doute ; mais on remarque que la « chose » convient ici pour désigner le « mélange », là pour transformer la dénomination attendue en comparaison animale : la ville elle-même, tant qu'aucun nom ne l'humanise, devient chose naturelle, c'est-à-dire monstrueuse. Mélange boueux des éléments originels d'un côté, merveille déconcertante d'un animal issu des profondeurs de l'autre, il y a là deux aspects du monde naturel que deux autres textes de Giono décrivent comme les plus significatifs du *fond* qui n'a pas de nom : la seconde partie d'*Ennemonde et autres caractères*, *Camargue*, et, bien sûr, *Fragments d'un paradis*.

Dans le delta de *Camargue* triomphe la matière en transformation, le mélange informel des choses qui *sont là*. Pour telle bête qui passe, « des noms viennent à l'esprit : renard ? blaireau ? sanglier ? Aucun ne satisfait. Cheval ? bœuf ? Minotaure ? [...] Cette bête est tellement énorme et innommable que le jour en

est malade, que le calendrier se recroqueville sur lui-même » (VI, 328). Pour ce « mastodonte qu'on attend » (VI, 329), « on a surtout peur de n'avoir pas de nom pour désigner cette forme » (VI, 329). Le monde sans nom est le monde de l'« il y a », de ce qui *est*, hors de toute conscience objectivante : « Il y a les marais, les boues, les sables, les enchevêtrements d'épaves végétales, cette atroce chaleur, cette aveuglante lumière, ces dieux invisibles » (VI, 322). Emmanuel Levinas appelle *il y a* « le phénomène de l'être impersonnel », ce « silence bruissant » qui émane de l'existence en elle-même quand aucun existant ne l'investit par sa conscience¹³. C'est à un phénomène voisin que l'on assiste dans ce texte de Giono : l'eau de Camargue menace l'« âme » : « elle ne détruira que votre essence » (VI, 328) ; l'animal inconnu qui passe, invisible, « vous a détruit et reconstruit en sens inverse » (VI, 329). Selon Levinas, « le frôlement de *il y a*, c'est l'horreur » : « L'horreur est, en quelque sorte, un mouvement qui va dépouiller la conscience de sa "subjectivité" même¹⁴. » Ou encore : « [...] l'horreur met à l'envers la subjectivité du sujet, sa particularité d'étant¹⁵ ». C'est ainsi que l'être anonyme, dans *Camargue*, submerge le moi, le renverse, l'arrache à sa subjectivité.

La chose au-delà des noms

Or c'est bien à cette confusion entre le moi et le monde, à cette indétermination menaçante de « l'être en général¹⁶ », que renvoie le nom de *chose* dans *Fragments d'un paradis*, chaque fois qu'une découverte nouvelle met l'homme en présence de cet « anonymat essentiel¹⁷ ». Au moment où une odeur nouvelle s'ajoute à celle du vent, « on se rendait compte qu'on faisait partie d'une chose inconnue, et qu'on ne connaîtrait jamais » – un sort « sans commune mesure avec les forces humaines » (III, 874). À la suite de l'odeur se précise l'« effrayante présence » qui monte des profondeurs ; du fond émerge progressivement *la chose*, l'énorme raie : « Les premiers qui aperçurent la chose dirent enfin qu'ils avaient d'abord aperçu très loin sous la surface, et à la limite des ténèbres, des chatouillements mordorés, comme on en voit dans le goudron » (III, 882). L'équipage passe beaucoup de temps à « discuter sur la chose », sur « l'image des choses » (III, 886) associée à l'odeur. On atteint alors « des choses mystérieuses » pour lesquelles l'« Enfer » et le « Paradis » ne sont que « deux petits mots ridicules » (III, 893). « La chose » excède les noms, dérange les catégories de la conscience

¹³ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini. Entretiens avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard/Radio France, 1982, p. 45.

¹⁴ Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant* [1947], Paris, Vrin, 1984, p. 98.

¹⁵ *Ibid.*, p. 100.

¹⁶ « *L'il y a*, dans son refus de prendre une forme personnelle, est l'« être en général » » (*ibid.*, p. 94).

¹⁷ *Ibid.*, p. 95.

pour imposer la présence de l'*il y a* impersonnel, que confirme le spectacle du calmar géant : l'animal monstrueux est d'abord comme « une chose paisible » (III, 973), mais on s'interroge sur cette sorte de « glace » non encore identifiée – « la chose sur laquelle étaient les oiseaux » : « Dans l'aube il était difficile de se rendre compte de la chose [...] » (*ibid.*). Que la vision d'un tel phénomène, paroxystique lorsque le monstre embourbe dans sa « matière gluante » des multitudes d'oiseaux, ouvre sur ce que Levinas nomme « le fond obscur de l'existence », qui dépasse le sujet de sa subjectivité et le soustrait au temps humain, le déroulement de la chose permet de le vérifier :

Ni jaillissement des oiseaux, ni flagellement des énormes lanières blanches, rien n'avait l'air de bouger ni n'avait l'air d'être arrivé, ni d'avoir surgi de quelque part, mais tout était là, comme l'immuable présence du ciel et de la mer. Rien ne paraissait insolite mais au contraire tout était extraordinairement logique, et plus encore que l'étrangeté du spectacle tous les hommes oubliant le temps regardaient devant eux comme on regarde sans se lasser la mer vide qui vit paisiblement entre les quatre horizons nus (III, 980-981).

Ainsi la chose n'émergerait du *fond* que pour proposer un *vide* sans limites ? La chose n'est pourtant pas le néant : elle est bien là, dans sa présence irréductible. Levinas dit encore : « La scène même de l'être est ouverte. Dans le vide absolu, qu'on peut imaginer, d'avant la création – il y a¹⁸. » Entre l'être et le néant, il y a place pour cette « chose horrible » : « On ne peut dire de cet "il y a" qui persiste que c'est un événement d'être. On ne peut dire non plus que c'est le néant, bien qu'il n'y ait rien¹⁹. » La scène même de l'être ne connaît pas de rôle humain : elle ne peut que submerger ceux qui s'y abandonnent. Le récit de *Fragments d'un paradis* s'achève dans son inachèvement sur « la chose la plus terrifiante à imaginer pour un homme : c'est d'être inanimé » (III, 1015).

Le choix du romancier est d'accueillir cette étrangeté de la chose, des choses : « Brusquement – peut-on lire dans *Noé* (III, 828) –, je cesse d'inventer pour recevoir, parce que les choses elles-mêmes sont là. » Il serait plus juste de dire que l'invention romanesque crée les conditions de cette *mise en scène* narrative de l'être anonyme, et autorise ainsi une *reprise*, par la parole singulière du sujet, de cela même qui semblait la menacer : la « chose » accomplit le paradoxe de signifier l'impersonnalité de ce qui *est* tout en familiarisant avec l'étrange grâce au discours personnel qui l'exprime. Le « réalisme magique » de Giono dépasse les contradictions en se donnant pour tâche d'accéder par une « vision du monde » unique à la réalité « *telle qu'elle est* » (III, 705).

18 Emmanuel Levinas, *Éthique et infini. Entretiens avec Philippe Nemo, op. cit.*, p. 45.

19 *Ibid.*, p. 47.

Le petit Jean le Bleu a vite appris que « tout ça n'était pas seulement une image perçue par nos sens, mais une existence, une pâture de nos sens, une chose solide et forte qui n'avait pas besoin de nous pour exister, qui existait avant nous, qui existerait après nous » (II, 98). Cette existence sans existant, c'est elle qui a failli élever « la chose » à la dignité de titre : *La Chose naturelle*, premier titre envisagé pour *Faust au village*, apparaît dans plusieurs ébauches. « [D]ésignation vague et gauche », note Robert Ricatte, « malgracieuse périphrase » qui « désigne le tas confus de signes et de faits que la réalité, telle qu'elle est, donne en pâture et peut-être en remède à nos insuffisances d'être²⁰ ». On comprendra que je sois moins critique : chargé des résonances qu'il reçoit des différents contextes évoqués jusqu'ici, le mot *chose* restitue au contraire à la notion de *nature* les connotations de l'étrange et de l'impersonnel que notre siècle rationnel et scientifique lui arrache. Cela rejoint le projet d'incipit repris dans plusieurs esquisses : « Laissant les dieux récents parler de l'avenir dans les rouvres de fer des nouvelles Dodones, j'emploie à mon bonheur présent les anciens dieux et la chose naturelle » (V, 969).

Pouvoirs de l'étrange

L'indétermination de la *chose* est donc féconde : son pouvoir d'expansion, ses connotations ontologiques, son halo de mystère conduisent à l'assimiler à l'Événement central d'un récit : point neutre et pourtant rayonnant, elle introduit dans l'enchaînement des faits la sourde inquiétude de la menace anonyme qui pèse sur le sujet. Ainsi, quand le dialogue des femmes, dans *Deux cavaliers de l'orage*, aborde des « choses noires » (VI, 52), sent venir l'avenir comme « une chose qui fait peur » (VI, 53), il met en scène cet être impersonnel qui risque d'engloutir les existants ; crainte renouvelée avec l'apparition de la « chose sanglante » que rapporte Marceau, et confirmée à la fin du roman quand le corps même de Mon Cadet est livré à cet anonymat : « Je me suis dit : "Qu'est-ce qu'il y a de rouge là ?" Sur la neige ça se voyait bien. C'était un bout de ces machins qu'on a dans le ventre, mais j'étais loin de penser à ça. Je croyais que c'était n'importe quoi, moi : un petit chat, un gros rat » (VI, 183).

Dans *Colline*, quand Jaume raconte qu'il lui « est arrivé une chose » (I, 151), il est question d'un chat noir, signe réitéré d'« une colère de la terre » (I, 152) ; l'enjeu est alors de trouver « un remède pour guérir cette chose du chat » (I, 154), associée à des forces plus grandes que l'homme. Au début de *Prélude de Pan* apparaît également un signe maléfique, un « rond d'azur » immuable au-dessus du village : « Maintenant qu'on sait, on sait que c'était la marque, le signe, que nous étions marqués pour la chose, que par ce rond on avait

²⁰ Robert Ricatte, Notice de *Faust au village*, V, 938, 939.

voulu indiquer notre village et le faire luire au soleil pour le désigner au mal » (I, 442). La « chose », ce sera l'irruption dans la communauté humaine de « l'abomination des abominations », la libération de « toutes les forces noires de la création » (I, 454) dans un mélange impersonnel : « Ça n'était donc pas la musique qui nous ensorcelait mais une chose terrible qui était entrée dans notre cœur en même temps que les regards tristes de l'homme » (I, 453-454). Dire « la chose », c'est suggérer l'horreur tout en paraissant la réduire par euphémisme. Le mot revient pour désigner allusivement le malheur qu'apprend la jeune Amandine : « La chose arriva trois jours après. On revenait du verger. On était sur la pente de la colline » (III, 159). Et plus loin : « Le silence, et puis la chose, et puis André le galopeur, et puis grand-mère immobile et douce [...] » (III, 161). Seule la suite du texte rend explicite la nouvelle : le suicide de la mère... Il suffira de même, dans *Batailles dans la montagne* ou dans *Un roi sans divertissement*, de parler du « début de la chose » (II, 860) ou du « temps de la chose » (III, 506) pour évoquer l'Événement essentiel par lequel la démesure de l'innommable, dans l'un et l'autre roman, s'introduit sur la scène des hommes : catastrophe naturelle dans le premier cas, séries de meurtres dans le second, la *chose* laisse toujours entendre la menace de l'Être impersonnel, incarnée dans *Un roi* par ce « sacrificateur » presque anonyme qu'est M. V.

Il faut enfin revenir à *Noé* pour trouver une dernière *chose* rayonnante, cette « chose étrange » qu'annonce le narrateur (III, 680), « truc » encore indéfini avant de s'identifier à « une huître à sang chaud » (III, 681), archétype du monstrueux. Offrant des « baisers sans *arrière-pays* », le mollusque de *Noé*, comme le calmar de *Fragments d'un paradis*, vérifie la proximité, sinon l'équivalence, entre le « *fond des choses* » et le vide absolu – ou plutôt le fond obscur de l'existence sans existant. Casagrande, pour sa part, dira que « le squelette est le fond de l'être » (VI, 447). Lui qui cherche à atteindre l'« essence » ne se laisse pas duper par les mirages du « fond ». De même la *chose*, si elle ouvre sur l'étrangeté de l'être, ne prétend ni à la fixité d'un concept – comme la Chose en soi des philosophes – ni à la profondeur pleine d'un *sens* métaphysique. L'innommable n'est pas l'inénarrable : aussi le récit peut-il lui ouvrir des « routes sans fin ni fond » dont parle Carle, dans *Que ma joie demeure*, à propos de cette « chose curieuse » qu'est le printemps (II, 688).

Quand l'Être devient Événement, l'anonymat de l'« être-là », devenu foyer narratif, peut être ressaisi par le procès du langage. Le mot *chose* impose à l'énoncé l'épreuve de ses limites, mais en même temps il désigne par excellence l'événement tel qu'il est *raconté*. Par là, le locuteur peut s'approprier les choses, les faire siennes – et nôtres : événement du récit, la chose n'est pas loin d'être l'histoire même, dans sa totalité : « Vous voyez, dit Saint-Jean à Borromé à la fin de *Batailles dans la montagne*, on ne sort pas de la chose. On est en plein dans notre histoire » (II, 1172).

Le narrateur d'*Un roi sans divertissement* s'intéressant à « tous ceux qui ont participé à la chose » (III, 479), le narrateur du *Moulin de Pologne* rapportant, à propos des méchancetés commises envers Julie, comment il participa « à la chose plus par politique que par passion personnelle » (V, 687), permettent dans des conditions analogues d'intégrer l'étrangeté d'un phénomène dans la familiarité du discours. L'innommable, en somme, c'est encore une façon de parler. Le mot « chose » partage ainsi, malgré sa simplicité, l'ambition de ces qualificatifs ou substantifs que Jean Pellegrin a appelés les « *Ineffables* » – mots qui, « forts de leur densité, de leur dynamisme, de leur aptitude à qualifier la substance et à définir l'indéfini, [...] se sentent la vocation de l'Absolu et qui placent le Langage, face au Néant, “dans le piètre cas du renard aux raisins” :

50

Ce qu'il ne peut saisir, il le nomme l'insaisissable. Ce qu'il ne peut nommer, l'innommable.

Mais cette ruse a la grandeur d'une ironie concertée. Cette défaite est un défi. Ces grandes ombres architecturales sont celles des derniers retranchements du langage. La poésie hante ces contrées extrêmes²¹.

« Profitons de la chose »

Que reste-t-il, au terme de ce parcours, du « mot-omnibus » qui paraissait au premier abord se situer aux antipodes du style en raison de sa banalité, de son indétermination, de sa polysémie fluctuante ? Ne nions pas que le mot, bien souvent, demeure sans *effet* et se contente de participer à la trame redondante et approximative d'une langue proche de la parole orale la plus commune. Mais il commence à porter la marque d'une écriture singulière quand il prend place sur l'un des trois axes principaux qui donnent à l'énoncé romanesque son intensité, son relief : l'axe de la communication – où le mot *chose* accroît la tension du discours, l'emprise du locuteur sur son destinataire – ; l'axe de la narration – où le mot *chose*, par sa faiblesse sémantique même, renforce la cohésion de la chaîne séquentielle – ; l'axe de la relation entre le signe et le référent, enfin – où le mot *chose*, qui suggère la démesure de l'être, permet en même temps de maintenir les pouvoirs du langage. Il arrive que ces trois axes se rencontrent, se superposent, et l'on a la fascination de Frédéric II se rendant compte « que la chose monstrueuse venait encore d'avoir lieu » (III, 490), l'énoncé combinant alors facilité du discours oral, tremblement allusif de l'énigme narrative et angoisse devant l'innommable. Il arrive aussi que la *chose*-événement offre au romancier comme au lecteur le divertissement de la nouveauté ; et, depuis cette

21 Jean Pellegrin, « Les Ineffables », dans *Poétique*, n° 37, février 1979, p. 9.

« chose noire » qui fait « hop » sous les yeux d'Arsule et va déterminer sa route dans *Regain* (I, 355-356) – on apprendra bien plus loin que c'était la Mamèche (I, 398) – jusqu'à « l'horrible chose » (VI, 263) dont la découverte par Siméon lance l'intrigue d'*Ennemonde* – deux chiens traînant un cadavre –, la narration jubile d'entretenir l'obscurité, prend parti pour l'indétermination de la chose, nécessaire à la production de l'intérêt romanesque. Siméon reste « celui qui avait tué "l'horrible chose" » (VI, 308), entre guillemets : c'est pour le narrateur l'occasion de jouer avec l'horreur, de jouir, et nous faire jouir, de l'inconnu... À nous de « participer à la chose » en nous laissant prendre par le « côté glu » de l'histoire. Obéissons à l'injonction du capitaine de *L'Indien* : « Regardez et profitons de la chose » (III, 975).

On ne saurait cependant conclure sur « la chose », qui reste par définition indéfinie, ouverte à d'autres lectures. « On ne voit jamais les choses en plein », disent les villageois d'*Un roi* (III, 515). Sur la chose, et sur les choses, je n'ai jamais cherché, comme Casagrande, qu'« à vous dire certaines choses de bric et de broc » (VI, 467).

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

