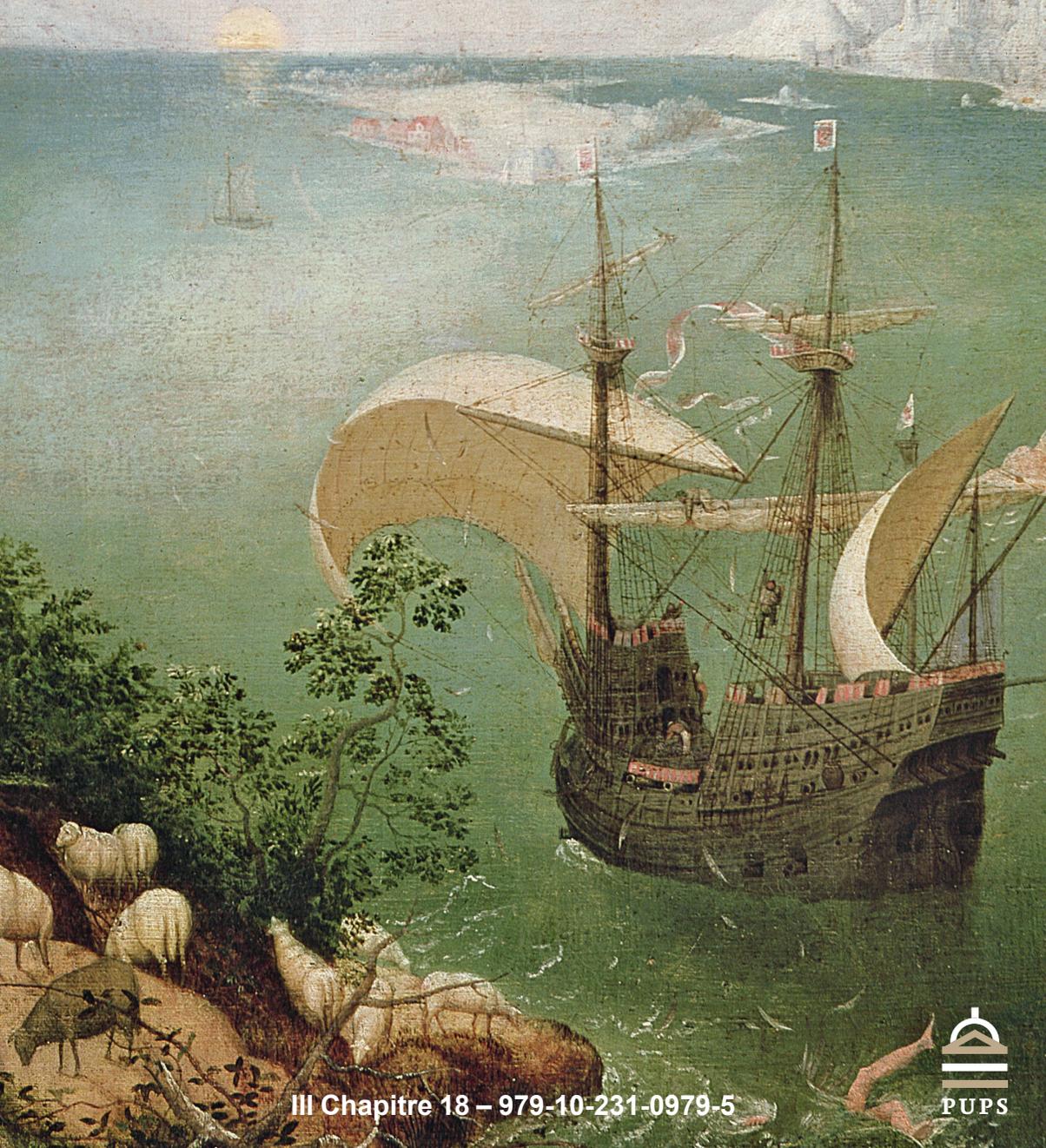


Denis Labouret

Giono au-delà du roman



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

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

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

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

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



GIONO
AU-DELÀ DU ROMAN

Lettres | Françaises

Collection dirigée par Michel Murat

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

Sylvain Cornic

Préface de Jérôme de La Gorce

Balzac, le texte et la loi

Michel Lichtlé

Préface de Françoise Mélonio

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

Simon Bréan

Préface de Gérard Klein

L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust

Luc Fraisse

L'Histoire littéraire des écrivains

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

Préface d'Antoine Compagnon

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

Fabrice Wilhelm

L'Idylle en France au XIX^e siècle

Violaine Boneu

Henri Michaux: voir (une enquête)

Franck Leibovici

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

Céline Pardo

Baudelaire et l'estampe

Claire Chagniot

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

Anne Reverseau

Denis Labouret

Giono

au-delà du roman



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

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

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2016

© Sorbonne Université Presses, 2021

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

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

Prologue – 979-10-231-0961-0

I Chapitre 1 – 979-10-231-0962-7

I Chapitre 2 – 979-10-231-0963-4

I Chapitre 3 – 979-10-231-0964-1

I Chapitre 4 – 979-10-231-0965-8

I Chapitre 5 – 979-10-231-0966-5

I Chapitre 6 – 979-10-231-0967-2

I Chapitre 7 – 979-10-231-0968-9

I Chapitre 8 – 979-10-231-0969-6

II Chapitre 9 – 979-10-231-0970-2

II Chapitre 10 – 979-10-231-0971-9

II Chapitre 11 – 979-10-231-0972-6

II Chapitre 12 – 979-10-231-0973-3

II Chapitre 13 – 979-10-231-0974-0

II Chapitre 14 – 979-10-231-0975-7

II Chapitre 15 – 979-10-231-0976-4

II Chapitre 16 – 979-10-231-0977-1

III Chapitre 17 – 979-10-231-0978-8

III Chapitre 18 – 979-10-231-0979-5

III Chapitre 19 – 979-10-231-0980-1

III Chapitre 20 – 979-10-231-0981-8

III Chapitre 21 – 979-10-231-0982-5

III Chapitre 22 – 979-10-231-0983-2

III Chapitre 23 – 979-10-231-0984-9

III Chapitre 24 – 979-10-231-0985-6

Conclusion – 979-10-231-0986-3

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

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

Pour Mireille

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

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

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

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

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

Reuves indiquées sous une forme abrégée :

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

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

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

TROISIÈME PARTIE

Discordances du récit

ENTRE PARENTHÈSES

Les parenthèses [...] tiennent de leur propriété d'être ouvertes et fermées à la fois un essentiel cousinage avec le seuil. En elles ce qui est dit n'est pas adjacent, mais décisif.

Michel Foucault¹

OUVERTURES

« Les parenthèses s'emploient pour intercaler dans la phrase quelque indication, quelque réflexion non indispensable au sens, et dont on ne juge pas opportun de faire une phrase distincte. » Voilà ce qu'enseigne *Le Bon Usage*² : la parenthèse, c'est l'accessoire – deux signes pour signifier l'insignifiant, une excroissance syntaxique superflue, voire encombrante. « Les longues parenthèses obscurcissent le discours », disait Vaugelas³. Et plus près de nous les professeurs de style mettent en garde contre les « dangers des parenthèses », qui trahissent dans un énoncé la lourdeur de l'exposé scientifique ou le relâchement de la langue parlée, et qui risquent de détourner l'attention de « l'objet principal » de la phrase⁴. Jacques Drillon, dans son *Traité de la ponctuation française*, semble plus nuancé : « [...] dire qu[e] [la parenthèse] n'est pas indispensable au sens de la phrase restreint son champ d'emploi » ; mais il ajoute que bien souvent on ne peut en faire l'économie « comme un général de ses lieutenants⁵ », confirmant ainsi, métaphore militaire à l'appui, une hiérarchie décidément incontestable.

On se doute que la parenthèse dans les romans de Giono ne se laisse pas embrigader de la sorte. Elle est même si peu conforme à ces lois restrictives que l'on peut se demander s'il n'y aurait pas précisément là, dans une poétique singulière de la parenthèse, une forme de contribution originale à l'évolution du roman au xx^e siècle. Car l'évolution de Giono lui-même, sur ce point en tout cas,

1 Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1963, p. 197.

2 Maurice Grevisse, *Le Bon Usage. Grammaire française* [1936], Bruxelles, Duculot, 1969, p. 1149.

3 Charles Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue française* (1647). Cité dans le *Dictionnaire universel du xix^e siècle* de Pierre Larousse (1874), article « Parenthèse ».

4 Marcel Cressot, *Le Style et ses techniques*, *op. cit.*, p. 278-279.

5 Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 257.

est indiscutable : si l'on ne relève aucune parenthèse dans *Colline* et à peine plus d'une vingtaine dans *Un de Baumugnes* et *Regain* réunis, si l'on en compte vingt-deux dans *Le Chant du monde* et trente-six dans *Que ma joie demeure*⁶, on est frappé de la prolifération des parenthèses dans *Un roi sans divertissement* (plus de deux cents) et dans *Noé* (près de cinq cents), et de leur fréquence soutenue dans les *Chroniques* et romans d'après-guerre : autour de cent cinquante occurrences dans *Le Moulin de Pologne* comme dans *L'Iris de Suse*. Les indications chiffrées sont certes insuffisantes et doivent être relativisées : il faudrait, pour une analyse comparative plus rigoureuse, cerner les différences entre brèves incisives et longs énoncés autonomes, prendre en compte les différences de sens et de valeur, se demander si le décompte doit être étendu aux tirets, qui équivalent souvent à des parenthèses (même si la différence d'aspect graphique, comme on le verra, ne doit pas être négligée), se demander enfin si la parenthèse, en tant que cloisonnement textuel, ne se rencontre pas en dehors de la présence des deux signes démarcatifs qui logiquement la signalent. Mais la précision statistique m'importe moins, pour commencer, que l'évidence d'une loi tendancielle : l'expansion de la parenthèse dans les romans de Giono s'accélère très nettement au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, avec la naissance des *Chroniques romanesques*. Cette inflation ne saurait être un hasard : par ses implications syntaxiques, stylistiques, narratives, thématiques, la parenthèse affecte toutes les strates du texte romanesque, et n'est donc pas indépendante de ses orientations majeures. Si la parenthèse est à peine plus grosse qu'un *grain de sel*, voilà un détail (deux minuscules courbes inversées) qui ouvre sur l'œuvre entière, et qui éclaire sa situation dans une histoire personnelle marquée par l'histoire – voire dans l'histoire du roman. L'écriture parenthétique relie un fait de style à la trajectoire d'une existence.

Sans doute Giono recourt-il souvent aux fonctions les plus communes de la parenthèse : c'est en partant de ces emplois très ordinaires que l'on pourra évaluer des usages plus productifs qui contribuent à construire – ou à déconstruire – le roman de façon décisive. S'il faut admettre que la parenthèse apparaît souvent comme un énoncé second, son statut n'est pas toujours inférieur au reste de l'énoncé : il lui arrive même (filons la métaphore, pour mieux la retourner) d'inverser la hiérarchie imposée pour être le général qui détermine la stratégie du discours romanesque.

6 J'entends bien sûr par « parenthèse », pour ce décompte, le segment textuel délimité par les deux arcs typographiques des parenthèses-signes.

Quand une parenthèse s'ouvre dans le texte romanesque, le narrateur peut naturellement y poursuivre son activité proprement narrative, mais il peut aussi y exercer très librement bien d'autres fonctions qui demeurent habituellement discrètes dans le cours principal du récit. Une première approche des parenthèses permet ainsi de distinguer, à côté de la parenthèse narrative, une parenthèse « de régie », une parenthèse informative-explicative, enfin une parenthèse que je qualifierai de « testimoniale ».

Parenthèses narratives

La parenthèse proprement narrative contient une ou plusieurs séquences qui composent à l'arrière-plan un récit second, généralement très bref – sous la forme d'un résumé, d'une courte analepse, d'un complément d'information sur des actions de moindre importance. Dans *Un roi sans divertissement*, c'est une parenthèse qui complète ainsi le récit de la visite de Langlois à la cure : « Là ils restèrent, mettons à peu près vingt minutes (et on sait ce qu'ils y firent : M. le Curé ouvrit le tabernacle et lui montra l'ostensoir : un point c'est tout. Langlois regarda et, après avoir regardé, s'en alla). Vingt minutes, puis Langlois sortit de l'église et, un peu après, M. le Curé aussi » (III, 513). Si le narrateur raconte l'épisode sous cette forme, c'est parce que l'événement est nul à ses yeux : « Cette visite si spectaculaire à la cure [...], zéro et triple zéro. » Dans *Le Moulin de Pologne*, le Casino passe au second plan et le récit de l'événement se réduit à une parenthèse, quand Julie n'est plus là et que la tension se relâche :

Je poussai la porte qui y conduisait et me trouvai brusquement de nouveau dans notre beau Casino [...], mais, de toute évidence, il ne s'agissait plus de bal ou de quadrille (du moins pour le moment, car je crois savoir que, vers les quatre ou cinq heures du matin, sous l'impulsion de l'orchestre de la Musique municipale – l'Orphéon déclara forfait – on recommença cahin-caha à danser devant un public clairsemé, en tout cas sans les *grandes familles*) (V, 711).

L'événement raconté présente alors un intérêt mineur, et la parenthèse témoigne de cette hiérarchie dans la répartition des informations narratives.

La parenthèse peut également intégrer dans le récit, sans trop le ralentir, des faits éclairants qu'elle condense à l'extrême, comme dans cet extrait de la seconde partie d'*Ennemonde et autres caractères* : « Le propriétaire (qui avait changé – ce n'était plus Adolphe Émeric ; il était *décédé* – c'était son fils aîné Jules, et il avait eu pas mal d'ennuis pour le partage des biens avec ses sœurs et ses beaux-frères), le propriétaire du troupeau n'apprit la mort du vieux qu'en juillet » (VI, 341). On n'entre pas dans le détail de ces « ennuis », qu'un très rapide sommaire suffit à suggérer. Quand on quitte ainsi momentanément le devant de la scène

narrative pour s'informer d'événements qui lui sont extérieurs, antérieurs, inférieurs, et qui parviennent souvent de manière indirecte et elliptique, la parenthèse, comme le remarquait Leo Spitzer à propos du style de Proust, « est l'équivalent linguistique de la coulisse⁷ ».

Parenthèses informatives

340 La parenthèse narrative est toutefois moins fréquente que la parenthèse informative ou explicative, qui ne se limite évidemment pas aux textes romanesques. Quand un auteur, écrit Jacques Drillon, « éprouve un besoin passager de préciser, d'expliquer, d'ajouter une information, un commentaire⁸ », il suspend sa phrase et place une parenthèse. La précision apportée occupe alors la position subordonnée d'un complément grammatical, qu'il s'agisse de l'expansion d'un nom (au moyen d'une relative ou d'un syntagme nominal apposé) ou des circonstances d'une action (lieu, temps, cause, moyen, manière, comparaison...). Dans *Un roi sans divertissement*, le narrateur parle d'« un laquais (qui était le fils d'Onésime de Prébois) vêtu de bleu », d'« une domestique femme (qui était la petite-fille de la vieille Nanette d'Avers) vêtue de zinzolins et de linge blanc » (III, 519) : il ouvre la parenthèse pour décliner le « parentage » (III, 526). Certaines précisions de lieu, dans *Noé*, annoncent le souci d'exactitude topographique que l'on rencontrera dans les parenthèses de Robbe-Grillet : « [...] la pièce où je me tiens pendant que j'invente a deux fenêtres, une en face de ma table (sud), une à ma droite (ouest) » (III, 613). Et l'on trouve de nombreux exemples de parenthèses explicatives introduites par *car*.

La fréquence des parenthèses est révélatrice d'une manie de la précision chez certains narrateurs ou personnages : le goût du détail, de l'indice significatif, de la source exacte, ressemble à un tic professionnel chez le juriste du *Moulin de Pologne* – « (je cite mes auteurs : M^{me} T. *dixit*) » (V, 686) –, comme le souci de rigueur et d'objectivité peut provenir, chez le médecin du *Hussard sur le toit*, de la pratique de son métier : « Voici un homme (ou une femme) [...] – l'homme (ou la femme) [...] – Or cet homme (ou cette femme) [...] » (IV, 613) : la répétition de l'alternative confère au propos la précision mais aussi la lourdeur de l'exposé scientifique. À force d'en user, Giono exhibe le procédé ; il défamiliarise, rend insolite la parenthèse. Dans *Les Âmes fortes*, la narratrice répète « (en bois) » dans la description du *Village nègre* : « des tables (en bois) », « une salle (en bois) », « un petit salon (en bois) » (V, 301)... L'ajout finit par

7 Leo Spitzer, *Études de style*, trad. Éliane Kauholz, Alain Coulon et Michel Foucault, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1970, p. 417.

8 Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, op. cit., p. 257.

apparaître, non comme une greffe discrète, mais comme un décrochement qui rompt la continuité narrative, comme une rupture dysphonique qui fragmente l'énoncé. Telle est l'habitude plaisante du narrateur de *Noé*: « J'ouvrais la fenêtre pour crier à Sylvie: "Mets ton chapeau" (de paille, à cause du soleil très mauvais en septembre) [...] » (III, 627).

Parenthèses de régie

La parenthèse « de régie⁹ » renferme des indications scéniques qui accompagnent le discours rapporté et précisent, à la manière d'incises ou de didascalies, qui parle, à qui, comment. Elle informe sur le ton, les gestes, le comportement du personnage locuteur. Comme les didascalies dans le texte théâtral, ces informations restent en retrait, laissant la première place aux paroles des personnages. Une simple incise peut être utile pour rappeler la source de la narration: la répétition de la parenthèse « (dira Frédéric II) » dans le récit de la poursuite et de l'exécution de M. V. (III, 500, 501) relève de cette régie élémentaire. Cet emploi ordinaire de la parenthèse est fréquent dans les romans d'avant-guerre. Ainsi, dans *Naissance de l'Odysée*: « Là-bas, Antinoüs, là-bas (elle montrait le verger d'oliviers au-delà du portail, là-bas » (I, 84). Ou dans *Le Chant du monde*: « Et qu'est-ce que tu te crois d'être? (Elle parlait à l'enfant) parce que tu arrives dans la forêt, tu gueules pas comme les autres. Ouvre-la cette bouche, ouvre-la (elle le secouait), pleure, mon gars » (II, 218). Habituelle pour introduire des précisions dans le discours direct, la parenthèse-didascalie est plus amusante quand elle segmente un propos rapporté au discours indirect – comme dans *Noé*: « Elle me dit qu'elle ne louait pas de chambres, mais que ce soir (et elle appuya sur *ce soir*) elle avait une (et elle appuya sur *une*) chambre à louer » (III, 731) – ou au discours indirect libre. C'est encore l'épisode de la Thébaïde:

Les rentes régulièrement versées leur donnaient droit à l'usage d'une chambre (chacune, ajoutèrent-elles) et d'un réfectoire (commun), là-bas, au château (elles tendirent toutes ensemble l'index du côté de la fenêtre, vers les au-delà nocturnes du bassin aux grenouilles). Elles étaient huit. Les sept qui étaient ici (elles se regardèrent entre elles) et M^{me} Donnadiou qui était là (elles pointèrent toutes ensemble l'index vers le lit – mon lit) (III, 739).

M^{me} Donnadiou, morte, a bien perdu de sa corpulence depuis la veille; on passe alors au discours direct: « Nous sommes en juillet (dirent-elles avec un petit rire bref en casse-noisettes) et la chaleur, humide au surplus à cause du bassin et des feuillages épais, n'est pas à conseiller pour la bonne conservation des cadavres

9 *Ibid.*, p. 268.

corpulents » (III, 739). De simple indication scénique, la parenthèse de régie peut donc aisément évoluer en moyen d'invention romanesque, être le point de départ d'une notation plus expressive, comme dans la suite du même passage :

[...] après cette deuxième nuit (ce matin donc) elles avaient prévenu Eugénie que, si l'on continuait à attendre le neveu de l'Ardèche, il faudrait transporter M^{me} Donnadiou à sa dernière demeure dans des seaux. (Elles parurent assez satisfaites de cette image et marquèrent un temps pendant lequel je sentis monter le long de ma gorge un effroyable haut-le-cœur) (III, 739-740).

Parenthèses testimoniales

342 Enfin, toujours selon un emploi courant, la parenthèse marque une insistance, une évaluation, un jugement du narrateur qui prend position, formule un sentiment. Telle est la parenthèse testimoniale – au sens où Gérard Genette parle de « fonction testimoniale » du narrateur : « celle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle : rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel¹⁰ ». Un simple « je crois » entre parenthèses, à deux reprises dans *Noé* (III, 674, 683), introduit une modalisation qui rejaillit sur le contexte. Dans *Les Grands Chemins*, le narrateur souligne le mot de l'Artiste, à qui il vient de dire qu'il joue avec le feu : « Il me répond : "Naturellement ! (Je retiens ce mot-là) Avec quoi veux-tu qu'on joue ?" » (V, 615). La parenthèse attire l'attention, confirme ou renforce parfois l'italique, avertit, signale : « (faites très attention à la chose comme je fis) », glisse en passant le narrateur du *Moulin de Pologne* (V, 721). Par elle se dévoile la subjectivité :

Il faut croire qu'à force d'avoir peur des bruits (et tout en continuant soigneusement à en avoir peur, c'est là, j'estime pour ma part, qu'il faut chercher l'origine de ce pouvoir mystérieux qu'elle [Julie] eut ensuite sur les sons) elle finit par les aimer (V, 685).

Louiset, dans *L'Iris de Suse*, fait ainsi souvent apparaître son point de vue, son appréciation personnelle : « Ils sont peut-être vingt ou trente là-bas dans les cabanes, en train de faire vingt ou trente cafés, tous mauvais (je les connais) » (VI, 394). Ou plus loin : « À une certaine époque, [le baron] voulait se lancer (une lubie) dans le troupeau » (VI, 407). Et c'est encore par des parenthèses que le romancier offre la garantie de son témoignage, dans *Noé* : « Et c'est en tâtonnant de cette façon qu'il arriva juste au-dessus du cheval noir et qu'après avoir tâté il se dit (je l'entendis fort bien) : "C'est là-dessus qu'il faudra construire le *bongalove*" » (III, 626).

10 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 262.

Retenons cette aisance avec laquelle le *je* se loge et se love dans la parenthèse. Plus encore que le reste du récit, celle-ci manifeste un acte de parole et présente les caractéristiques du discours oral. Les incidentes sont propres à l'improvisation de la langue parlée, portent la marque d'un conteur vivant. Phénomène très net dans *Un roi* : « Pierre le Brave se posta (ça valait le coup) pour sonner une vue magnifique qu'il répéta deux fois [...] » (III, 534). Les villageois regardant (et sentant) Delphine commentent : « Parfum qu'à travers nos pipes (c'est tout dire) nous pouvions renifler » (III, 544). Par la parenthèse le narrateur ajoute son *grain de sel*, donne au récit saveur et relief. *Un de Baumugnes*, qui diffère de *Regain* et de *Colline* par la présence d'un narrateur-personnage, est logiquement le seul des trois romans à contenir un nombre significatif de parenthèses : « Dans le matin, si tu arrivais, au bout de ton pas, sur le rebord de Baumugnes (c'est guère possible, mais admettons), si tu arrivais, dans le matin, ce serait dix maisons et le poids silencieux de la forêt » (I, 229).

Marque de la langue parlée, la parenthèse introduit nuances et corrections qui rectifient une pensée, dépassent un lieu commun, ajustent l'expression. Le narrateur d'*Un roi* semble ainsi plus d'une fois revenir en arrière : « D'habitude (enfin quand je l'ai vu, moi), il lit, il lisait Gérard de Nerval [...]. C'est un V. Il est (enfin il était) à l'École Normale, de peut-être Valence, ou Grenoble » (III, 456). Cette pratique de la parenthèse brève, incisive, familière, permet de mesurer toute la distance qui sépare la parenthèse gionienne, par exemple, des amples arabesques de la parenthèse proustienne. On est avec Giono plus près du « style vertical » que Barthes prête à Michelet à la suite de Sainte-Beuve : ici, « point d'étalement, point de glissement horizontal de l'écrivain le long de sa phrase, mais de courtes plongées fréquentes, des ruptures d'euphorie rhétorique¹¹ ».

POLYPHONIE

Cette fragmentation n'est pas sans conséquences sur les constructions narratives. De même que le monologue de Sosie, au début de l'*Amphitryon* de Molière, tire toute sa force narrative et théâtrale des parenthèses qui le traversent en diversifiant les positions énonciatives, le roman gionien doit en grande partie sa variété et sa richesse aux multiples voix qui se croisent et se côtoient à la faveur des parenthèses. Pour Bakhtine¹² le roman est un *hybride*, où se juxtaposent et se confrontent *des* langages. De toute évidence la parenthèse gionienne, liée à une pluralité de locuteurs, contribue à cette hétérogénéité du discours romanesque.

¹¹ Roland Barthes, *Michelet*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1954, p. 22.

¹² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 182.

Facteur de polyphonie et de polyfocalisation, la phrase parenthétique est par excellence composite, hybride : elle introduit un corps étranger, un segment d'énoncé extérieur à la chaîne des dépendances syntaxiques. Mélange propice à l'alternance et à la superposition de différentes voix, de différents points de vue, de différents moments.

Emboîtements énonciatifs

344 Pour reprendre des catégories commodes, la parenthèse peut introduire soit un discours dans le discours, soit un récit dans le discours, soit un discours dans le récit. L'insertion du discours dans un autre discours caractérise notamment la relation entre les différents niveaux narratifs d'*Un roi* : « Taisez-vous, cria Saucisse (je dis qu'elle cria parce qu'elle avait une voix éraillée qui détonnait dans l'aigu quand elle forçait), c'était un homme comme les autres ! » (III, 546). Enchâssée dans le discours de Saucisse, la parenthèse introduit le commentaire de l'instance narrative enchâssante, le villageois qui assure le relais entre le narrateur primaire et le témoignage de Saucisse. Même jeu d'emboîtement dans *Mort d'un personnage*, quand le discours de la grand-mère – « Je vous aime. Venez que je touche votre joue. » – est suivi d'une parenthèse d'Angelo III : « (Je crois que jamais personne n'a pu résister à une caresse de ma grand-mère [...]) » (IV, 171). On trouve aussi dans *Mort d'un personnage* des exemples de récit dans le discours, et il peut s'agir simplement de didascalies développées, par intrusion du narrateur dans le discours du personnage : « — Rien, dit grand-mère (elle hésita comme à un carrefour de mots), rien ne m'enlèvera mon poignet » (IV, 233). Ou de discours dans le récit – quand la grand-mère demande sa canne à la fin du roman : « Et je dis non (ah ! quel remords !). Elle se détourna de moi » (IV, 235-236). Suit alors le bref récit de sa mort. Grâce à la parenthèse la coexistence des deux tons, des deux états de conscience, creuse la distance, accuse l'expression de l'irréversible, souligne la tension et l'émotion.

La superposition de deux positions énonciatives correspond donc fréquemment à la superposition de deux moments, l'instant de l'histoire passée et celui de l'énonciation présente qui perturbe l'ordre chronologique du récit. On en trouve de nombreux exemples dans *Un roi sans divertissement* : « On voyait encore très bien l'auberge (cette bâtisse que maintenant on appelle Texaco parce qu'on fait de la réclame pour de l'huile d'auto sur les murs) [...] » (III, 458). Le genre gionien de la *chronique* joue en grande partie sur ce développement parallèle des événements d'hier et des réflexions d'aujourd'hui : la parenthèse facilite ce va-et-vient. Il est moins habituel que l'ajout de la parenthèse dans la phrase mime la superposition d'un monde sur l'autre, quand dans *Noël* l'univers de la fiction se superpose au « monde dit réel » (III, 621). Le romancier décrit

l'espace inventé : « [...] à gauche, de biais, j'aperçois le porche de l'église », puis mentionne la réalité entre parenthèses : « (à peu près à l'endroit où, dans la soi-disant réalité, se trouve la *villa*) [...] » (III, 615). Même jeu plus loin : « Quand M. V. [...] est descendu du hêtre (qui est dans le coin, en face de moi, entre la fenêtre sud et la fenêtre ouest [...]) [...] » (*ibid.*). Alors que la fiction *engloutit* le réel, la parenthèse figure les quatre murs entre lesquels le romancier est en train d'écrire. L'invasion de l'imaginaire vient bousculer le déroulement unilinéaire de la narration. L'hybridité du discours parenthétique est l'expression parfaite de ce monde double qui fait alors de l'écrivain un monstre.

Anticipations et retours en arrière

La parenthèse correspond donc à l'emboîtement de différents niveaux de parole, de temporalité, de réalité. Et par ce statut singulier qui la place dans un contexte sans la soumettre à ses contraintes, parce qu'elle est à la fois dans le récit et hors du récit, elle peut étendre sa fonction de régie, au-delà de didascalies ponctuelles, à l'organisation de la narration. Elle exerce une fonction métanarrative lorsque le narrateur s'y exprime sur la conduite du récit ou y établit des connexions entre des moments éloignés dans le temps. La parenthèse annonce ponctuellement les intentions du narrateur, fût-ce en termes très vagues – dans *Un roi* : « (mais nous en parlerons plus tard) » (III, 479), ou dans *Noé* : « Il y a quelques mois, en septembre dernier (je n'en ai pas parlé mais maintenant je vais en parler), j'étais à ma ferme, à la Margotte, près de Forcalquier » (III, 849). Elle suscite l'intérêt narratif par des allusions : « Il y avait des bruits pas catholiques (vous comprendrez tout à l'heure) » (III, 463) ; ou elle anticipe sur une information à venir. La parenthèse permet de circuler librement dans le temps. Elle relie entre eux des éléments dissociés dans le temps de l'histoire ou dans l'ordre de la narration dominante, pour mettre en valeur des correspondances, des symétries : « C'était un homme comme les autres ! Même, je vous le répète, il avait un air familier. (C'était en effet, comme il le sut plus tard, celui avec lequel, pendant l'orage, il était resté accroupi dans le cagibi aux engrenages.) » (III, 503).

La parenthèse accueille le retour en arrière autant que la projection dans le futur. En elle se recomposent les images du souvenir : une longue parenthèse-anamnèse, dans *Noé*, s'étend sur l'odeur de la poudre de riz maternelle (III, 724). Et à propos d'une lecture, c'est encore une parenthèse qui ramène le narrateur « à l'époque de [s]es vingt ans » : « ([...] La nuit, je rêvais de vergues, de vent, de voltiges au-dessus des vagues et d'abîmes) » (III, 650). Par ce jeu d'anticipations et de retours en arrière, la parenthèse, malgré les ruptures qu'elle provoque localement, assure la cohésion du récit sur un autre plan. Comme chez Proust, les parenthèses sont « à la fois éléments retardants dans la phrase et CHEVILLES

dans la composition¹³ ». Elles se conforment en cela au fonctionnement de l'imagination qui rapproche précisément ce que la réalité disjoint : « Et même (comme pour le marronnier, tout à l'heure visible sous le château de Saint-Baudille, qui me suggérait les cors et les cristalleries ; et le ciel qui me faisait composer l'âme secrète des filles de M^{me} Tim) ce verger de pêcheurs *réel* fait partie du *Café de la Route* inventé [...] » (III, 623). Des articulations peuvent même voir le jour, hors des limites d'une œuvre, d'un texte à l'autre. *Noé* présente plusieurs « chevilles » intertextuelles en forme de parenthèses – une référence à *Regain* (III, 668), une autre au *Voyage en calèche* (III, 714), une autre au *Hussard* (III, 735), à propos de cette « odeur si belle » que l'on retrouvera en réalité dans *Angelo*. La parenthèse assure un mode de circulation dans le texte, voire dans la bibliothèque, qui déjoue les impératifs de la chronologie comme les obligations de la réalité immédiate pour obéir à une logique plus profonde.

La confiance et l'ironie

346

Les jeux de la polyphonie narrative expliquent en outre la communication particulière que le narrateur s'efforce d'établir, au moyen de la parenthèse, avec son narrataire. L'aparté de la parenthèse crée un espace d'intimité, de proximité. « Les parenthèses, écrit encore Spitzer, sont les judas par lesquels le romancier regarde son action et ses lecteurs, leur fait des signes, des clins d'œil – et par où les lecteurs peuvent le regarder à leur tour¹⁴ ». Écrire entre parenthèses, c'est parler « entre nous », entretenir une connivence, partager un secret. Dans *Un de Baumugnes* : « [...] et puis, les deux autres, bon Dieu, ça sera (ça, entre nous et si tu le veux bien), eh bien ça sera [...] : ça sera Angèle et M. Pancrace qui va sur ses dix mois » (I, 292). « Entre nous » : la même formule revient dans une parenthèse des *Âmes fortes* (V, 289), dans une autre du *Moulin de Pologne* (V, 650)... Le ton de la confiance apparaît souvent dans les parenthèses de *Noé* : évoquant « un très joli petit parc sauvage, entre parenthèses », qui se trouve dans une propriété voisine de la sienne (III, 616), le romancier fait entrer son lecteur dans l'intimité de son bureau. Dans *Un roi sans divertissement*, le narrateur primaire pose une relation de communication personnelle – « cette histoire n'est pas l'histoire d'un homme qui buvait [...] le sang (Je n'aurais pas pris la peine, à notre époque, de vous parler d'un fait aussi banal) » (III, 480) – analogue aux confidences du narrateur relais : « Et (on la buvait des yeux, vous comprenez) elle ne fut pas indifférente... » (III, 527). Par les parenthèses, qui séparent du reste du texte et du reste du monde, se tissent des liens privés.

¹³ Leo Spitzer, *Études de style*, op. cit., p. 412.

¹⁴ *Ibid.*

L'intervention du narrateur peut alors être ironique : la parenthèse rend d'autant plus le lecteur complice qu'elle marque une distance par rapport aux faits relatés, ou aux paroles d'autrui – ne serait-ce que par un simple *sic*, comme dans *Les Grands Chemins* : la petite bonne politisée, raconte le narrateur, « me fait un tableau général de la situation des forces antagonistes dans le monde (*sic*). J'avoue que j'en suis baba ! » (V, 563). On peut lire dans *Noé* cette appréciation ironique des pratiques d'un commissariat de police : « [...] peut-être qu'on vous y tord les naseaux, là comme ailleurs, d'une façon fort classique ; je ne sais pas (je ne sais pas *encore*, pourrions-nous dire dans ces temps élyséens) » (III, 713). En prenant du recul par rapport aux personnages, dans *Le Hussard* en particulier, le romancier pratique un usage de la parenthèse ironique qui rappelle Stendhal. La naïveté d'Angelo est ainsi mise en évidence :

[...] il croyait à la sincérité des hommes qui faisaient partie de la même conspiration que lui, dont certains se cachaient dans les contreforts des Abruzzes ; dont quelques-uns avaient été fusillés (et même on leur avait écrasé les doigts, ce qu'il considérait naïvement comme une certitude absolue de sincérité) (IV, 342).

Dans un autre passage, Angelo regarde Lavinia : « Quelle fidélité ! Qu'elle est belle et comme son cœur est pur ! (Il ne voyait pas certaines positions des lèvres très voluptueuses et même parfois un peu canailles.) » (IV, 450).

Les intrusions du narrateur

Il n'est certes pas surprenant qu'un narrateur personnage puisse mesurer en lui-même l'écart entre la parole et la pensée, entre les mots et le réel. Le narrateur des *Grands Chemins* ment parfois à l'Artiste. Une parenthèse vient alors démentir le contenu du propos avant même qu'il ne soit rapporté : « J'ajoute (et ça n'est pas vrai) [...] » (V, 606). Quand le narrateur du *Moulin de Pologne* souligne qu'il dit la vérité – « C'était (en plus) l'absolue vérité » (V, 714) –, il sous-entend par là même que la chose ne va pas de soi. Mais un narrateur extérieur à l'histoire peut également, en observant ses personnages par le « judas » de la parenthèse, atteindre leurs consciences et dévoiler leurs pensées secrètes. Dans un passage d'*Angelo*, on apprend alternativement ce que le héros *dit* (au discours direct, sans parenthèses) et ce qu'il *se dit* (entre parenthèses), et l'on sait ainsi ce qu'il cache : « (Ne lui disons pas, se dit-il, que le Marquis se prenait au sérieux [...]) » (IV, 90). Le narrateur du *Hussard* en vient même à démasquer le discours intérieur du médecin inspecteur de la marine qui se ment à lui-même :

Il se disait : « [...] je connais mon métier. J'ai découpé du Chinois, de l'Hindou, du Javanais et du Guatémaltèque » (ce n'était pas vrai, il n'avait jamais fait de service actif que dans les mers orientales. Il n'était jamais allé au Guatemala, mais ce mot plaisait à un petit surplus d'absinthe qu'il éliminait comme ça, avec des mots à grands rayons d'action) (IV, 262).

La parenthèse livre ainsi le non-dit. Le narrateur d'*Un roi sans divertissement* peut atteindre l'inconscient, formuler ce qui est informulable pour Frédéric II lui-même : « Heureux d'une nouvelle manière extraordinaire ! (Ça, il ne le dira pas. D'abord il ne le sait que confusément ; mais, le saurait-il très exactement, il ne le dirait pas, il le cacherait pour toujours [...].) » (III, 494).

348

Les indiscretions des parenthèses peuvent être ainsi l'apanage d'un romancier amateur d'âmes au pouvoir sans limites. Sartre l'avait remarqué en critiquant un certain « style de théâtre » dans des romans du début du siècle où l'auteur, tout en prétendant laisser la parole à ses personnages, « ne se privait pas pour autant d'entrer dans [leur] conscience et d'y faire entrer son lecteur » : « Simplement il divulguait le contenu intime de ces consciences entre parenthèses [...] »¹⁵. « Faut-il en déduire que Giono se contenterait, en reprenant un procédé analogue, de reproduire l'illusion idéaliste et l'artifice romanesque d'une vérité claire et distincte ? On en est loin, car le narrateur qui juge et interprète, et dont une parenthèse nous livre le point de vue, ne voit pas toujours juste. Quand le procureur d'*Un roi sans divertissement* invite Langlois à se méfier de la vérité, « vraie pour tout le monde », le narrateur qui le rapporte ne comprend pas, et la parenthèse – « (Pas besoin d'aller à l'école jusqu'à vingt ans pour trouver ça.) » (III, 515) – manifeste moins le dévoilement d'une psychologie que l'opacité de l'existence. Il arrive que l'aveu d'une vérité, loin de lever tout mystère, suscite de nouvelles interrogations, comme à la dernière page du *Moulin de Pologne*, quand le narrateur révèle incidemment sa disgrâce physique : « (Ai-je dit que je suis bossu ?) » (V, 753). La bosse de la parenthèse, cette difformité stylistique propice à la confiance, *déforme* rétroactivement l'ensemble du récit.

Où donc situer la vérité, dans le roman parenthétique ? Le propre du récit hybride est d'opter pour l'instabilité dialogique, non de déterminer le sens et l'essence des êtres. Le plus significatif de la « vérité » de Langlois, ce sont ses silences, eux-mêmes parfois indiqués à l'aide de parenthèses – comme ces signes « (oui) » ou « (non) » qui répondent aux questions de Saucisse sans qu'il prononce le moindre mot (III, 591). Loin de garantir la confiance dans les mots, la parenthèse est le lieu de leur mise en question. Quand elle précise, développe

15 Jean-Paul Sartre, *Situations, II. Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 199-200.

ou discute le sens d'un mot ou d'une expression, sa visée métalinguistique aboutit à jeter le soupçon sur l'usage du langage. La « civilisation », c'est dans *Promenade de la mort* « un mot commode » (III, 293) ; dans *Le Hussard sur le toit*, le médecin parle de « bas ventre météorisé (notez le mot) » (IV, 617) et dit ailleurs en évoquant des remèdes possibles : « On administre (le mot est joli) de l'hydro-chlorate de soude ou de l'acétate de plomb » (IV, 620). Dans *Noé*, il est question d'un nom d'amiral anglais : « [...] un amiral qui devait s'appeler Lancaster, car mon père l'appelait Langaste (qui est le nom en provençal de la tique du chien et du mouton) » (III, 656). La parenthèse met les noms à distance, souligne leur arbitraire ou leur étrangeté : le langage se développe dans son autonomie, loin du réel. Le choix des mots dépend d'un système de références : avec l'épidémie de choléra, « un nouvel ordre (qui pour l'instant s'appelait désordre) organisait brusquement sa vie dans de nouveaux horizons » (IV, 385). La parenthèse interrompt le procès de la phrase pour mettre le lexique en procès.

Si la parenthèse contient l'essentiel et non l'accessoire, c'est rarement sur le mode de l'affirmation. Elle révèle et recèle à la fois. Rien de plus *intér-essant*, littéralement, que ce qu'elle contient, mais le sens demeure objet de questionnement, comme dans la parenthèse d'*Un roi* : « en quête de (en quête de quoi, en réalité?) » (III, 465). Le débrayage syntaxique de la parenthèse enclenche le « démarrage » – au sens où il arrive au narrateur, et pas seulement à un personnage comme le Bergues d'*Un roi*, de dire des « choses bizarres » : « (Je pense à Perceval hypnotisé, endormi ; opium ? Quoi ? Tabac ? aspirine du siècle de l'aviateur-bourgeois hypnotisé par le sang des oies sauvages sur la neige.) » (III, 465). Enseignement décisif, mais en forme d'association onirique, à *bâtons rompus*, et non d'explication logique.

EXPANSION

Il est temps d'accorder à la parenthèse un grade supérieur : elle n'est pas seulement un énoncé de second plan ; et il n'est pas même suffisant de la rehausser au même niveau que l'énoncé qui se développe au dehors d'elle. Michel Foucault l'avait remarqué : « Les parenthèses [...] tiennent de leur propriété d'être ouvertes et fermées à la fois un essentiel cousinage avec le seuil. En elles ce qui est dit n'est pas adjacent, mais décisif¹⁶. » Sans doute Giono ne va-t-il pas aussi loin que Raymond Roussel dans les *Nouvelles Impressions d'Afrique* auxquelles Foucault consacre ces lignes : il y a chez Roussel des parenthèses dans les parenthèses jusqu'au cinquième degré... Mais ce que Foucault appelle à ce sujet la « forêt

16 Michel Foucault, *Raymond Roussel*, op. cit., p. 197.

concentrique des parenthèses¹⁷ » n'est pas étranger au texte gionien, qui a autant de mal à contenir la poussée de ses branches que Langlois mort, au début de *Noé*, à contenir la « forêt » qu'il porte en lui (III, 612). C'est surtout dans *Noé* que se multiplient bosses, bulles et boursoflures de parenthèses qui gonflent le texte jusqu'à menacer l'équilibre des phrases – et du discours romanesque. Au mépris de la règle qui veut que la parenthèse soit seconde dans l'ordre du discours (« On ne peut pas antéposer une parenthèse¹⁸ »), *Noé* s'ouvre sur une parenthèse : le « (Dieu parle) » de l'épigraphe (III, 609). Il est vrai que resurgira plus loin dans le texte une voix qui « semblait émaner de Dieu » (III, 635) : c'est la poussée même de l'inspiration qui bouscule l'ordonnance habituelle du langage.

Le refus de la ligne narrative

350 En principe marginale, la parenthèse devient dans *Noé* hypertrophie monstrueuse : son volume démesuré peut être supérieur à celui du reste de la phrase, et son bloc homogène attire alors plus l'attention que les deux segments qu'elle sépare. Un exemple parmi beaucoup d'autres :

Et maintenant que je les ai tous sous les yeux (l'astuce du photographe m'ayant placé derrière le prêtre, face à toute l'assistance, comme si j'étais Dieu et que je regarde par le trou de la serrure du tabernacle), je n'en perds pas une miette de toutes ces *Noces* (III, 853).

La parenthèse passe au premier plan, et on comprend que le phénomène soit si fréquent dans *Noé* : dans ce texte où Giono formule son rêve d'« exprimer le total » (III, 642), la parenthèse apparaît comme un excellent moyen de faire connaître à la manière de Bruegel le grouillement de la vie en contestant la dictature de la linéarité narrative. Parce qu'il revient volontiers en arrière, parce qu'il superpose différents niveaux énonciatifs, le discours parenthétique s'oppose au principe de stricte succession temporelle auquel devrait se soumettre l'écriture, en introduisant une autre dimension qui enraye la marche de la phrase et du récit. Voyons surgir un personnage des *Noces* : « Je ne vais pas me mettre à décrire comment il est, grand ou petit, gros ou maigre, ni l'air, ni la stature qu'il a (à mesure que j'écris – je n'écris plus, je note, il gonfle et prend sa forme [...]) » (III, 855). Se poursuit une longue parenthèse, dont le gonflement verbal mime le gonflement de la forme décrite. La correction est significative : la parenthèse empêche d'*écrire* et se nourrit du bonheur de *noter*.

¹⁷ *Ibid.*, p. 161.

¹⁸ Jacques Drillon, *op. cit.*, p. 257.

D'autres éléments expliquent que la parenthèse libère, à sa manière, de l'obligation de « raconter à la queue leu leu » (III, 642). La courbe même du signifiant graphique, bien sûr, la rondeur du signe-parenthèse est la négation de la ligne : bien mieux que les tirets, ces « sortes de parenthèses timides » et pauvrement « horizontales » selon Foucault¹⁹, les arcs de la parenthèse introduisent la gratuité du cercle dans la nécessité de la chaîne linguistique. La phrase s'y enroule au lieu de se dérouler. L'horizontalité de l'ordre syntagmatique s'y trouve concurrencée par la libre expansion du paradigme, c'est-à-dire l'axe vertical des mots ou déterminations qui s'accumulent aux dépens de l'enchaînement séquentiel. On le voit avec cette série de métaphores qui s'attardent sur la paradoxale générosité d'un avare : une « générosité (qui est la plus épaisse des barrières, la plus épineuse de toutes les haies, le fossé le plus profond dont on puisse entourer une position quelconque) » (III, 697). La série verticale des substituts nominaux, comme superposés, fait oublier l'ordre horizontal de la phrase. Autre satisfaction pour le romancier qui rêve de se soustraire à la loi de succession : la possibilité, grâce aux parenthèses, de suivre deux actions simultanées. Au début du *Hussard sur le toit*, le procédé permet par moments de suivre en parallèle les situations de Pauline et d'Angelo en deux points différents de l'espace (IV, 250-251). Le romancier peut ainsi faire trotter ensemble plusieurs instruments grâce aux effets simultanéistes de la parenthèse.

« Parlons à bâtons rompus »

Pour briser la « ligne » discursive, il est toujours possible de parler « à bâtons rompus ». Le médecin du *Hussard* opte ainsi résolument pour la parenthèse. Le paragraphe qui compare le choléra à une « maladie des grands fonds » s'ouvre comme une « parenthèse » (IV, 613), et s'achève par : « Fermons la parenthèse » (IV, 614). Un autre paragraphe plus loin confirme ce choix discursif-digressif : « Nouvelle parenthèse ; parlons à bâtons rompus ; allons tout chercher à droite et à gauche » (IV, 615). La libre réflexion ne suit plus le sens orienté de l'ordre logique ; la rêverie s'épanouit dans la dispersion des *notations*. Sans doute le chapitre tout entier est-il une parenthèse dans le roman (la preuve : le film n'en garde pas de trace), et pourtant il définit, plus largement, une poétique qui est confirmée par d'autres textes : la « méthode des bâtons rompus » était déjà prônée par le capitaine médecin de *Fragments d'un paradis* (III, 913). Elle a en effet le privilège d'approcher le mystère des grands fonds, c'est-à-dire les profondeurs du désir, que manque l'étendue cohérente mais superficielle d'une écriture (chrono)logique liée²⁰.

19 Michel Foucault, *Raymond Roussel*, *op. cit.*, p. 162.

20 J'y reviendrai dans l'Épilogue, « La méthode des "bâtons rompus" », p. 453 sq.

On le voit dans *Noé* : c'est le « volume des passions » qui déborde, faisant éclater les formes qui prétendent le saisir, et notamment les formes verbales (III, 723). Les parenthèses résultent de cette poussée des formes et de la dynamique de l'imaginaire. Les « romanesques » jaillissent, dit une parenthèse de *Noé*, « dans des formes dont je n'étais plus le maître » (III, 723). La démesure des formes entraîne la démesure des parenthèses, singulièrement dans le roman projeté des *Noces* :

La seule chose qui m'inquiète un peu c'est que, tout ce que j'ai à dire sur ces *Noces*, il me faudrait le dire *entre parenthèses*. Cela semble indiquer qu'il y a quelques parenthèses énormes qui, à la fin, vont se gonfler de tout ce que j'ai à dire à ce sujet. [...] laissons faire (III, 847).

352

Le narrateur est « débordé » (III, 847), comme il l'était au début du texte par le grouillement des personnages secondaires d'*Un roi sans divertissement* évoqués par de très nombreuses parenthèses (III, 630-631). Existe-t-il encore dans *Noé*, d'ailleurs, un sujet principal traité en forme de récit linéaire ? Il semble bien plutôt que tout le roman soit une gigantesque parenthèse. Claude-Guy Jasmin l'avait remarqué dans son étude sur « l'invention du zéro²¹ », en insistant sur la place qu'occupe *Noé* entre différentes phases de la rédaction du *Hussard sur le toit*. Mais l'œuvre elle-même se définit bien comme un entre-deux, comme un intermède, entre la fin d'*Un roi* et le début des *Noces* projetées, et signale ses limites aussi nettement qu'une parenthèse : « Ici commence *Noé* » (III, 611) – « ici finit *Noé* » (III, 862). Avec *Noé*, la confiance parenthétique s'étend aux dimensions du roman, qui se gonfle de toute sa vie grouillante entre les deux flancs courbes de son arche.

Clôture et liberté

Il faut qu'une parenthèse soit ouverte *et* fermée : c'est sur ce paradoxe d'une clôture libératrice qu'il faut s'arrêter, dans une dernière étape, pour tenter de comprendre le succès de la parenthèse chez le Giono des *Chroniques*.

La parenthèse est *ouverture* d'abord parce qu'en elle s'expriment tous les désirs, toutes les envies. La jubilation inédite des « espaces libres » vus par Frédéric II, derrière l'Archat, donne lieu à une longue parenthèse (III, 495). Devant des objets qui le tentent, le narrateur des *Grands Chemins* avoue : « Ce sont des pièces à aiguiser, des faux, des briquets (qui, entre parenthèses, me font envie) [...] » ; ou encore : « des canadiennes de surplus (ça aussi c'est mon péché mignon : ces trucs-là me font venir l'eau à la bouche [...]) » (V, 498). Le gonflement de la parenthèse est l'expression de la jouissance. Non seulement il est divertissement,

21 Claude-Guy Jasmin, « L'invention du zéro », dans *Giono aujourd'hui*, op. cit., p. 189 sq.

puisqu'il naît d'une digression qui, par définition, détourne le propos de son cours principal, mais il ouvre des possibles, libère l'imaginaire. Le narrateur d'*Un roi sans divertissement* veut pouvoir dire « tout à fait à part » ce qu'il a « envie » de dire, sur « l'élégance exquise du plumage de la pintade », par exemple (III, 481). Il arrive à l'un de ses doubles d'amorcer des récits virtuels : « (si je vous raconte la jeunesse de Martoune...) » (III, 511), de même que le narrateur de *Noé* gonfle ses personnages de nouvelles virtualités : ainsi « Delphine / (qui veut vivre. [...] je connais dans Delphine de plus terribles beautés.) » (III, 612). Et si la parenthèse en vient à être espace de jouissance et de liberté pour le lecteur, c'est plus généralement parce que ce dernier, affranchi des finalités de l'histoire, est disponible pour le charme de l'imprévisible et plus sensible au plaisir des mots. Comme disait Barthes, la lecture qui est alors mise en œuvre saisit « l'asyndète » et non « l'anecdote » : « Ce n'est pas l'extension (logique) qui la captive, l'effeuillement des vérités, mais le feuilleté de la signifiante ; comme au jeu de la main chaude, l'excitation vient, non d'une hâte processive, mais d'une sorte de charivari vertical [...] »²².

Signe de jouissance et de liberté, la parenthèse est pourtant, d'autre part, fermeture. Dans *Noé*, roman de parenthèses et roman-parenthèse, l'espace clos et courbe de la forme graphique figure à la fois la prison et la voûte. C'est un paragraphe-parenthèse qui rapproche le *Saint-Jérôme* d'Antonello de la cellule du prisonnier, dans cette page de *Noé* où le narrateur vient d'évoquer les « extraordinaires cellules de moines du Moyen Âge [...] dans lesquelles il y a tout le couvent, ses bibliothèques, ses chapelles » (III, 686). Plus loin, une autre parenthèse d'une dizaine de lignes présente la réclusion comme moment favorable au rêve : « ([...] Et, rêver, ils étaient bien petits garçons pour reclure mes rêves) » (III, 719). Un troisième passage développe les souvenirs du fort Saint-Nicolas : « (Dans ma mémoire, l'atmosphère du fort Saint-Nicolas est verte et rouge. [...]) » (III, 725). C'est encore une parenthèse qui reprend plus loin l'image de la prison piranésienne, apparue au début du roman pour suggérer le spectacle des « vies entremêlées » (III, 635-636) : « (comme dans ma prison à la Piranèse, mon ancien Pont du Gard, ma nécropole sarrasine où les drames s'en allaient les uns vers les autres [...]) » (III, 796). Il n'y a donc pas loin de l'enfermement subi aux prisons fécondes de l'imagination piranésienne. La parenthèse est une « prison » linguistique riche des mêmes ambiguïtés – une clôture propice au rêve et à la mémoire, un « studio idéal » (III, 686) qui reproduit en miniature la bibliothèque de l'écrivain.

D'autres textes enrichissent ces réseaux d'équivalences symboliques. Dans *Le Hussard sur le toit*, le maréchal des Logis qui enferme Angelo et Pauline

²² Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1973, p. 23.

dans la quarantaine de Vaumeilh s'exprime par « parenthèses » (IV, 528), et l'évocation de la « quarantaine » appelle la parenthèse : « Être contraint à la quarantaine (on n'en faisait reproche qu'à soi-même, on s'accusait d'avoir été maladroit ou imprudent [...]); être contraint à la litière de paille n'empêchait pas d'être ce qu'on était » (IV, 537). Et dans les *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche*, l'expérience personnelle de la privation de liberté est présentée en des termes instructifs :

Il y a un fait précis, on vous prend votre liberté et vous êtes immédiatement avec deux gendarmes. L'orient des choses commence à changer à ce moment-là. Mais cet orient des choses qui changeait a été tout de suite, pour moi, extraordinairement succulent²³.

354 Être « entre deux gendarmes », l'expression revient plusieurs fois : « À partir de ce moment-là, j'ai été extraordinairement libre. Voilà un mot paradoxal pour un homme qui est entre deux gendarmes²⁴. » Giono se régale longtemps après d'une mise entre parenthèses qui fut sans doute, sur le moment, vécue différemment : c'est que, entre les faits et la recomposition du souvenir, la cellule imposée est devenue cellule créatrice. Mis entre parenthèses malgré lui, il a su convertir la parenthèse-prison en parenthèse-bibliothèque, prendre acte des barrières qui le séparent de son siècle pour rêver et inventer à l'intérieur de ces limites.

Éloge de la voûte

La parenthèse est ainsi perçue comme une voûte qui protège la vie. Chaque nouveau personnage inventé, dans *Noé*, prend forme « sous sa voûte de pont du Gard » (III, 639), et les parenthèses se multiplient quand de nouveaux noms, de nouveaux visages surgissent : « [...] il y avait la belle-sœur de Frédéric II (une assez accorte petite brune [...]) » – puis quatre lignes ; « la femme de Picolet (c'est la première fois que j'entendais parler de Picolet [...]) » – puis quatre lignes (III, 630). À chaque nouvelle figure, sa parenthèse-voûte. Ainsi se présentent de multiples scènes « alignées les unes à côté des autres et les unes sur les autres, comme les arcades du pont du Gard » (III, 635-636). La juxtaposition et la superposition des parenthèses dans le texte traduisent cette « monstrueuse accumulation » (III, 635). Quand dans *Un roi* est célébré l'éloge de la voûte, il faut une longue parenthèse pour en figurer les contours : « [...] À l'heure où l'on comprend, sans avoir besoin de dessin, qu'on n'a jamais rien inventé et qu'on n'inventera jamais rien de plus génial que la voûte [...] » (III, 468).

²³ Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, op. cit., p. 241.

²⁴ *Ibid.*, p. 242.

La voûte protectrice évoque l'espace ouvert mais diffère de lui, selon Marcel Neveux, « par sa finitude et sa fermeture²⁵ ». C'est ce microcosme, ou « lieu » selon Neveux, que dessine la parenthèse.

Il est une voûte encore plus riche, c'est la « voûte crânienne des oiseaux » évoquée dans le « Prière d'insérer » de *L'Iris de Suse* : « Que de merveilles dans un crâne d'oiseau (imaginez!) [...] » (VI, 1053). D'autres parenthèses – « (il n'y a pas d'iris à Suse) » (VI, 1052), « (au surplus inventé) » (VI, 1053) – déploient sous la même forme graphique les pouvoirs de l'imaginaire : sous cette voûte se libèrent les richesses de la fiction. Si l'iris de Suse « n'est qu'un os minuscule, pas plus grand qu'un grain de sel [...] qui crochète » une voûte crânienne (*ibid.*), il est aussi discret – et aussi essentiel – que le signe typographique qui crochète les voûtes piranésiennes de l'imagination romanesque. Ou, si l'on préfère l'explication de Casagrande, la parenthèse est aussi inutile que le *Teleios* : « Ça sert à quoi ? Mystère, on ne l'a jamais su ; ça ne sert à rien ; en principe sa nécessité nous échappe, dit-on » (VI, 503-504). Mais c'est ce rien qui fait tout.

FERMETURES

« Petit à petit, j'en suis même arrivé à tenir la presque totalité de mes recherches et travaux pour une gigantesque parenthèse, que j'ai laissée se refermer sur moi, qui aura duré presque toute ma vie et à laquelle appartiennent presque tous mes livres²⁶. » Quand Roger Caillois, dans *Le Fleuve Alphée*, évoque ainsi l'emprise de la parenthèse, c'est pour regretter cette « redoutable nasse²⁷ » d'une activité intellectuelle qui l'a coupé du réel en l'enfermant dans les livres. Il nomme parenthèse cette « bulle étanche et transparente », cet « univers second, qui à la fois le protège et l'isole de l'autre²⁸ », ce monde de signes, somme toute, que Sartre dans *Les Mots* rendait responsable de sa névrose.

Chez Giono, cette bulle protectrice n'est pas vécue comme une clôture artificielle. Elle n'enferme dans la cellule de la confiance et de l'autoréférence que pour mieux libérer l'écriture romanesque par les jeux de la polyphonie et les divertissements succulents de l'imagination. La « passion de l'inutile » s'y assouvit dans l'anarchie de la phrase, rejetant l'efficacité d'une narration orientée ou d'une démonstration articulée. Thèse, antithèse, parenthèse : l'écriture parenthétique est antidialectique.

Le développement hypertrophique des parenthèses, en particulier dans les *Chroniques romanesques*, a-t-il pu contribuer à l'évolution du roman

²⁵ Marcel Neveux, *Giono ou le bonheur d'écrire*, Monaco, Éditions du Rocher, 1990, p. 94.

²⁶ Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée* [1978], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1992, p. 67.

²⁷ *Ibid.*, p. 84.

²⁸ *Ibid.*, p. 53.

au xx^e siècle? On peut certes le rapprocher de l'expansion de la parenthèse chez d'autres romanciers contemporains, comme Aragon ou Claude Simon. Par ce mode d'expression, l'écriture narrative s'enrichit de la coexistence de plusieurs plans d'expériences et de souvenirs. On pouvait déjà le constater chez Proust: « La parenthétisation est en rapport avec le sens [...] de la discontinuité temporelle, logique et psychologique²⁹ » – et c'est sans doute là une caractéristique du roman moderne. Mais certaines particularités de la parenthèse gionienne, à commencer par sa rondeur (de bulle, de voûte ou d'arche), incitent à conclure qu'elle a surtout contribué aux *circonvolutions* du roman dans le parcours même de Giono – ce qui n'est pas moins novateur.

²⁹ Jean Milly, *La Phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, Larousse, coll. « L », 1975, p. 193.

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

