

Denis Labouret

Giono au-delà du roman



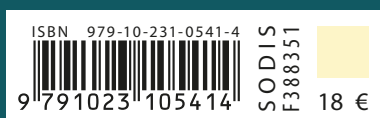
Jean Giono est encore trop souvent considéré comme un romancier traditionnel, comme si son talent de conteur pouvait se plier aux limites d'un genre hérité. C'est méconnaître qu'il est d'abord un inventeur. Avec une curiosité insatiable, il a exploré tous les genres (le poème, l'essai, le pamphlet, la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

POÉTIQUE ET TÉRATOGENÈSE
(NOÉ)

« C'est le monstrueux qui m'attire¹ » : cette affirmation de Giono pourrait être illustrée par toute son œuvre, qui multiplie les représentations d'un monstrueux à la fois physique et moral. Mais il est un texte plus singulier et plus riche que les autres de ce point de vue, parce que le monstrueux n'y est pas tant un thème qu'un principe d'organisation – ou de désorganisation – de l'œuvre elle-même, un texte où le monstrueux est situé au cœur, à la source de la production romanesque : c'est *Noé*, roman (si l'on peut dire) publié à la suite d'*Un roi sans divertissement*, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, en 1947.

Pourquoi ce titre, *Noé*? Une longue épigraphe liminaire assimile le patriarche biblique à l'homme capable de « fai[re] entrer *dans [s]on cœur* toute chair de ce qui est au monde » (III, 609). Noé, c'est l'artiste, capable d'accueillir tout un monde dans l'arche de son œuvre. L'arche de Noé, c'est le roman, qui a pour mission de donner forme à « toute chair de ce qui est au monde ». Ambition démesurée, et l'on peut comprendre en ce sens que l'artiste soit lui-même un *auteur-monstre* : oui, dans *Noé*, c'est le romancier qui s'affiche, qui se *montre* lui-même comme monstrueux². Mais nous allons voir que ce monstrueux esthétique et poétique, à l'image du monstrueux biologique, ne se manifeste pas seulement par l'excès de cette ambition totalisante ; il se caractérise aussi par le mélange, l'hétérogène, l'hybride ; et même, et surtout, par le manque, l'inachèvement, le vide. La poétique du monstrueux, dans *Noé*, conduit le lecteur vers l'énigme de ce que Giono appelle le « fond des choses », et pose donc la question du sens : comment interpréter les formes monstrueuses ? Mais parce que ce « fond » se dérobe, comme nous l'avons vu dans notre première partie, parce qu'il ouvre moins sur un sens caché que sur les abîmes du vide, il renvoie en dernière instance l'imagination tératologique au libre jeu de ses images, au fascinant et plaisant vertige des signes déliés de tout référent stable.

Pour comprendre comment l'imagination romanesque se fait ainsi, chez Giono, *tératogénèse*, suivons donc ce parcours qui mène de l'excès au manque, ou encore de l'*hypertrophie* à l'*atrophie* – en passant par la *dystrophie*.

1 Note d'un carnet de Giono cité par Pierre Citron, Notice du *Hussard sur le toit*, IV, 1311.

2 Voir sur ce point mon étude : « Portrait de l'artiste en monstre », *Bull.* 42, 1994, p. 52-78.

Qu'est-ce donc que *Noé*? Un « étrange monstre », comme disait Corneille de *L'illusion comique*³. Un livre insaisissable et indéfinissable à première lecture. Le romancier semble y parler en son nom ; il se présente bien comme l'auteur d'*Un roi sans divertissement*, roman déjà publié. Et pourtant, il annonce ici une fiction : « Rien n'est vrai. Même pas moi [...]. Tout est faux » (III, 611). La seule unité d'intrigue est définie par la conscience de ce narrateur, qu'il ne faut donc pas s'empresse d'identifier à l'auteur et qui fait entrer le lecteur dans les coulisses de son *work in progress*. Il s'agit donc d'un roman du romancier, dans la lignée des *Faux-Monnayeurs* de Gide ; d'un roman qui exhibe l'écriture comme aventure, quelques années avant le Nouveau Roman ; d'un roman critique et ironique où s'embroient de multiples histoires – à la manière de *Jacques le Fataliste*, où l'interrogation métanarrative ne nuisait nullement au plaisir du récit.

376

Que raconte *Noé*? Les questions que se pose le romancier, ses sentiments et ses projets, entre la fin d'*Un roi sans divertissement* – comment se libérer de personnages qui continuent d'exercer leur emprise sur l'imagination? – et le démarrage de nouvelles intrigues, notamment avec la naissance du personnage d'Angelo, le futur « hussard ». Or, parmi les idées et les images qui lui viennent à l'esprit, le romancier ne paraît pas *choisir* : il les livre en désordre, préservant le grouillement du divers, du multiple, au plus près de cet état chaotique de l'imagination romanesque qui précède la mise en forme de l'écriture. La composition du roman est monstrueuse d'abord en ce sens : la multiplicité des éléments fictionnels déborde, excède toute mise en intrigue. Cette poussée du multiple fait éclater les frontières mêmes de l'œuvre, puisque *Noé* commence par une fin (celle d'*Un roi sans divertissement*), affichant l'arbitraire de l'*incipit* (« Ici commence *Noé* » [III, 611]), alors que la fin de *Noé* est un commencement, l'annonce d'un nouveau projet : « [...] ici finit *Noé*. Commencent *Les Noces* » (III, 862). Le flux de ce discours romanesque sans queue ni tête est continu, sans limites fixant une quelconque unité d'action. Livre-arche et livre-déluge, *Noé* est tenté par l'*é-normité*, la transgression monstrueuse des normes élémentaires de l'économie narrative.

Au début de *Noé*, le narrateur dit son regret d'avoir dû, pour raconter le drame de son roman précédent, centré sur le personnage de Langlois, écarter de multiples autres histoires virtuelles. Le village d'*Un roi sans divertissement* grouille de vies innombrables ; mais comment traduire par l'écriture narrative cette prolifération d'anecdotes?

3 Pierre Corneille, Épître dédicatoire pour *L'illusion comique*, dans *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, t. I, p. 619.

Il y avait également tous les nombreux personnages dont on ne parle jamais dans une histoire mais qui existent [...]. [...] il y a cent mille façons de faire des gestes pendant cinq cents jours de vingt heures dans un village de montagne. Il m'aurait été impossible de les décrire tous (III, 627-628).

C'est en effet la mission impossible dont parle Camus, quand il affirme dans *L'Homme révolté* que le réalisme conséquent n'existe pas : « Pour être vraiment réaliste, une description se condamne à être sans fin. [...] Le réalisme est l'énumération indéfinie⁴. » La conquête de « la totalité » est hors d'atteinte ; l'art du roman ne peut viser que « l'unité », tant il est vrai, dit encore Camus, qu'« [é]crire, c'est déjà choisir⁵ ». Le narrateur de *Noé*, lui, rêve à la possibilité de *ne pas* choisir. Un gigantesque inventaire pourrait rapporter *tous* ces gestes des villageois :

Il y aurait également le projet (valable) de décrire par le menu (comme si on faisait un inventaire – et cela d'ailleurs pourrait même s'intituler *Inventaire* ou catalogue – comme le catalogue des vaisseaux et le catalogue des ombres du Hadès) absolument *tous* les gestes faits par tous les habitants d'un même village pendant les dix mille heures de ces cinq cents jours. Étant entendu alors qu'il ne faudrait pas penser à un drame quel qu'il soit, autre que le drame pathétique qui devrait fumer de ce monceau de gestes comme la fumée qui sort d'un bûcher. Mais, ça n'était pas mon projet. Ça le sera peut-être un jour. C'est une aventure à tenter [...] (III, 628).

Et, de fait, c'est ici et maintenant, dans le récit de *Noé*, que le romancier tente l'aventure en imaginant le grouillement des vies imaginaires qui l'entouraient au moment de la rédaction d'*Un roi* et qu'il s'efforçait alors de contenir :

Il m'était très difficile de résister à la tentation de raconter toutes les histoires du village. Pas seulement la petite histoire, le petit drame de Langlois [...], mais toutes les histoires, à la queue leu leu, sans truquage, sans malice. Finir une, commencer l'autre ; ne se soucier de rien, aller son train, jusqu'à ce qu'on ait exprimé ainsi la monstrueuse accumulation des vies entremêlées, parallèles, solitaires, de tous ces braves gens [...] (III, 635).

Ce sont toutes ces vies, précisément, qui s'esquissent maintenant dans *Noé*, où tous ces personnages s'animent en un « immense théâtre » (III, 635) aux scènes multiples.

4 Albert Camus, *L'Homme révolté* [1951], Paris, Gallimard, coll. « idées », 1969, p. 322.

5 *Ibid.*, p. 323.

Dans un autre passage de *Noé*, avec un même souci d'inventaire, le romancier détaille l'aspect extérieur de tous les passagers qu'il voit dans un tramway de Marseille, à un certain moment de la journée, avant de suivre par l'imagination, sur de longues pages, le parcours de chacun d'eux. Tel est le rêve monstrueux d'une expression totalisante du monde, pour ce nouveau Noé qui voudrait faire entrer toutes les vies dans l'arche de son « cœur ». Selon Gilbert Durand, « [l]e “monstre” est symbole de totalisation [...], tout merveilleux tétatologique est merveilleux totalisant⁶ » ; et il arrive que chez Giono, certains monstres du monde animal, comme le calmar géant de *Fragments d'un paradis*, vérifient cette fonction symbolique⁷. Dans *Noé*, bien que le *monstre* ait laissé place au *monstrueux*, l'imagination tétatologique aspire tout autant à la totalité.

Mais à cette ambition d'exprimer et de rassembler le divers, le système sémiotique du discours narratif, condamné à la linéarité, oppose des limites indépassables. Il ne peut rivaliser avec la peinture ou avec la musique, plus aptes à l'expression du monstrueux en ce sens parce qu'elles permettent la perception simultanée d'une réalité pluridimensionnelle :

378

[...] il ne m'est pas possible de faire connaître l'histoire que je raconte, le livre que j'écris, comme on fait connaître un paysage (comme Brueghel fait connaître un paysage), avec des milliers de détails et d'histoires particulières. [...] Je n'avais pas projeté, avec Langlois, d'exprimer le total. Ou alors, il faut en revenir à ce que je disais tout à l'heure : se donner la tâche d'exprimer la « monstrueuse accumulation ». Mais, là alors, avec l'écriture, on n'a pas un instrument bien docile. [...] nous sommes obligés de raconter à la queue leu leu ; les mots s'écrivent les uns à la suite des autres, et, les histoires, tout ce qu'on peut faire c'est de les faire enchaîner. Tandis que Brueghel, il tue un cochon dans le coin gauche, il plume une oie un peu plus haut, il passe une main coquine sous les seins de la femme en rouge et, là-haut à droite, il s'assoit sur un tonneau en brandissant une broche qui traverse une enfilade de six beaux merles bleus. [...] Pour raconter la même chose je n'ai, moi, que des mots qu'on lit les uns après les autres (et on en saute) (III, 641-642).

Pour conjurer cette fatalité qui semble contraindre l'écriture à manquer la monstrosité du « total », Giono met en œuvre dans *Noé* divers moyens stylistiques et narratifs : la digression antilinéaire et les ruptures énonciatives de la parenthèse⁸ ; l'hypertrophie de la phrase qui excède la progression logique de la syntaxe ; la multiplication des amorces narratives qui bousculent les lois d'agencement

6 Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1968], Paris, Bordas, 1982, p. 360.

7 Voir plus haut le chapitre 4, « Monstres marins », p. 77 sq.

8 Voir le chapitre 18, « Entre parenthèses », p. 337 sq.

séquentiel du récit; la superposition des espaces diégétiques, le paysage de la fiction coexistant avec l'espace « réel » du romancier en train d'écrire; etc. On peut essayer de ne pas écrire « à la queue leu leu » – pour peu que l'on imagine un ou des récits « sans queue ni tête ». Mais alors, l'expression démesurée d'une « monstrueuse accumulation » s'efface au profit d'autres formes de monstruosité narrative: l'excès laisse place au mélange, l'hypertrophique au dystrophique.

DYSTROPHIES

C'est dans la construction des personnages que l'imagination romanesque de *Noé* s'apparente le plus à une tératogénèse. Si l'on en croit le romancier narrateur, la création des personnages part d'un chaos informe, d'un complexe de « sentiments » indistincts, pour conduire à la formation de figures individuelles qui ne peuvent être elles-mêmes que des monstres composites. On assiste à ce fonctionnement de l'imagination dans les pages où le romancier raconte comment il voit naître des formes du haut de l'olivier où il est en train de faire sa cueillette... Le contact physique des olives fait naître en lui un violent sentiment d'avarice. Et c'est ce potentiel psychique, cette charge passionnelle qui va s'investir dans les personnages en gestation, donc engendrer des monstres :

Il y a une heure (il y a même deux minutes; une minute) j'étais seul dans cet arbre. Maintenant, ce n'est plus tout à fait un arbre, et, à travers les feuillages, je vois se rassembler les ombres, je ne peux pas dire des morts, mais des êtres qui veulent naître. [...] Une de ces formes qui, à l'instant même, était un nœud d'écorce, prend les biceps et le torse d'une de ces cariatides qu'on voit à Aix sur le côté droit du cours Mirabeau [...] (III, 653).

L'action imaginante se combine à la mémoire involontaire pour passer ensuite du porche d'Aix au porche de l'Arsenal de Toulon, les cariatides s'étant transformées en dieux marins dont le bas du corps se termine « en queue de poisson » (III, 654). Et à Toulon se détache la silhouette d'un « cireur de bottes », embryon d'un récit qui s'amorce. Ainsi commence le jeu des métamorphoses qui permet plus loin aux ombres de devenir personnages, émergeant de leur existence préformelle.

On ne quitte pas la logique du monstrueux. Ces ombres qui affluent, attirées par l'avarice du romancier perché, sont « composées d'abord à la façon des monstres » (III, 663); elles se forment en effet par hybridation :

[...] moitié du cireur de bottes et moitié de cet allumeur de réverbères qu'il rencontre [...], moitié du cireur de bottes et moitié de cent, de mille, de dix mille

hommes ou femmes [...], ayant cent mille passions diverses, mais ayant chacun en premier lieu et mélangée à toutes autres : l'avarice ; attirés dans mon olivier par cette avarice toute fraîche qui va peut-être leur donner l'occasion de sortir de ce Hadès des personnages de roman où ils sont, en substance non créée, attendant l'occasion d'un sentiment qui leur donnera chair et os (III, 663).

Et l'auteur-monstre ne reste pas à l'écart de ce processus que son avarice a fait naître : « Parfois, leur avarice ressemble à la mienne [...]. Alors, ils sont d'abord des monstres composés moitié de moi et moitié d'eux-mêmes. Mais comme leur avarice n'est pas toujours exactement semblable à la mienne, nous sommes, eux et moi, monstrueusement mélangés, mal soudés, abouchés à la diable et de guingois [...] » (III, 663-664).

380

La monstruosité, dans la genèse des personnages, réside donc d'une part dans le magma informe qui est leur milieu d'origine et d'autre part dans le principe de croisement qui préside à leur formation. Avant toute figure singulière, avant toute individualisation – psychologique ou physique –, flotte une sorte de chaos, en attente d'une création à venir. Un autre passage de *Noé* vérifie cette loi de *térato-poétique* romanesque. Quand le romancier, emprisonné au fort Saint-Nicolas, perçoit « un curieux volume informe de sentiments divers » (III, 723), il faut du temps avant qu'un personnage individualisé en émane, avec son nom, son corps, son identité :

Il [ce volume de sentiments] m'accablait de mille jouissances très vives, mais je ne pouvais pas me le représenter. Si j'essayais de le faire et de lui donner forme d'homme, ou de femme, à peine avais-je tendu autour de lui une peau quelconque qu'elle se boursoufflait comme le drap avec lequel on veut éteindre des flammes, puis elle craquait de partout, laissant jaillir (dans des formes dont je n'étais plus le maître) des romanesques, des passions, des sensualités, des amours, des générosités, des égoïsmes, des haines, tout un pandémonium (III, 723-724).

Enfin le personnage prend forme, et semble s'imposer alors au romancier : il fait partie de ces personnages qui sont « des monstres de passion, de séduction, de romanesque, des pandémoniums qui font tout éclater pour installer à la place de votre volonté ordonnée leur propre volonté véhémence » (III, 725). Il ne reste plus qu'à donner un nom au monstre : « C'est ainsi qu'est née Adelina White » (III, 725), la jeune femme que Giono place sur le chemin du romancier Herman Melville dans *Pour saluer Melville*. On aurait eu du mal à mesurer la part du monstre dans ce charmant personnage féminin si dans ce dernier texte Giono ne l'avait associé – comme son nom le laisse pressentir – à l'invention par Melville de Moby Dick, la monstrueuse Baleine *blanche*.

Même s'il s'agit ici d'avarice, là de passion, et si les « monstres » romanesques de Giono se singularisent donc par leur démesure psychologique plus que par leur apparence difforme, on voit que le monstrueux intéresse surtout Giono pour son potentiel esthétique et ses vertus formelles, en tant que moteur et vecteur de l'imagination. « Ainsi naissent les “monstres” chez Giono », selon Robert Ricatte : « C'est un de ses mots favoris et il n'implique nulle condamnation, mais la conscience de ce qu'il y a de fécond pour l'imagination dans une certaine perversité qu'il met à rapprocher ou à disperser des éléments que l'espace réel écarte ou, au contraire, réunit⁹. »

Cette loi générale s'applique à la représentation de l'espace comme à la composition des personnages. Il est dans *Noé* un personnage particulièrement représentatif de ces distorsions dynamiques. C'est Empereur Jules, dont l'histoire constitue l'un des principaux récits emboîtés de *Noé*. Riche héritier d'un grand propriétaire marseillais, il s'est brisé les jambes dans des circonstances dramatiques. Devenu homme-tronc, « fragment d'homme » (III, 762) ressemblant à un « monstrueux batracien » (III, 763), il est d'abord monstre par privation d'organe, par réduction. Mais voilà qu'une « brute géante de plus de deux mètres de haut » (III, 762), un matelot fuégien entré à son service, lui sert de moyen de locomotion en le portant comme un bébé. Il en résulte un assemblage étonnant : au bras du Fuégien, Empereur Jules est « comme un dieu se promenant avec un morceau de son temple » (III, 764). Il composent tous deux un « être étrange », à « quatre bras » et « deux têtes » (III, 764) ; et même, à cheval, un « centaure tricéphale » (III, 765). Le monstre diminué se transforme ainsi en monstre composite ; la soustraction rend possible l'addition, dans l'algèbre d'une imagination qui n'opère de disjonction que pour mieux *recomposer* – mais selon un ordre insolite, libéré des contraintes naturelles.

L'invention de ce personnage monstrueux, comme celle d'Adelina White, a sa source dans l'expérience du romancier. Celui-ci dit avoir vu son ami Jules, un cordonnier, d'abord « assis à son établi qui le coupe en deux », puis les jambes entourées par son tablier comme s'il était « planté dans un tronçon de colonne drapé de bleu » (III, 768). Devant le cordonnier, le narrateur constate « à quel point il y a désaccord flagrant entre son buste, ses bras, son visage rêveur [...] et ses jambes cachées dans le fourreau de serge bleue, si bien que, de plus en plus, ces deux parties du même corps ont l'air d'appartenir à deux personnes différentes (celle à qui appartiennent les jambes serait une sorte de personnage composé de motifs architecturaux) » (III, 768-769) : la mutilation d'Empereur Jules dans la fiction résulte de cette perception d'une réalité elle-même composite, et précède la reconstitution d'un *hybride* qui en est la transposition imaginaire.

9 Robert Ricatte, Préface des *Œuvres romanesques complètes* de Jean Giono, éd. cit., t. I, p. XX.

Cette dynamique des formes est omniprésente dans *Noé* : elle alimente une sémantique des images qui est par excellence pluridimensionnelle, à la différence d'une sémantique du discours axée sur la « linéarité du signifiant ». Ce que Gilbert Durand, citant Saussure, remarquait en ces termes, de façon générale, à propos du fonctionnement des symboles¹⁰, s'applique d'autant mieux à *Noé* que le romancier tente d'y saisir les images à l'état naissant, en remontant à leur source pour épouser le mouvement de leur devenir. Or, plus on suit le romancier dans cette quête de l'origine (origine des thèmes, origine des personnages, origine du texte même), plus on est conduit à associer le monstrueux au manque et à la perte – à l'atrophie.

ATROPHIES

382

Il arrive d'abord que le discours narratif lui-même soit réduit à des fragments incomplets, dans certains passages où le romancier reproduit tels quels des énoncés partiels qui s'imposent à lui, des phrases amputées, coupées de tout contexte. C'est la monstruosité du manque qui atteint l'unité syntaxique, quand le texte se contente de livrer ici un « embryon de phrase », là « trois mots sans queue ni tête » (III, 636), à la manière de ces énoncés elliptiques, aussi contingents et aussi impérieux, qui chez les surréalistes venaient « cogn[er] à la vitre¹¹ », selon le témoignage qu'en donne André Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme*. On n'a alors que des esquisses, des fragments de phrases inachevés. Par exemple : « — et la fit monter à cheval par un temps froid, quoiqu'elle ne fût pas encore bien remise de sa maladie » ; « — couché, exténué, tellement desséché qu'il n'avait plus que la peau sur les os, mais ayant toujours sa colère et sa voix acide » ; « — présenta la bouche d'un fusil contre la face de Ricard ; et il lui dit : "T'es-tu confessé ? Je vais te donner l'absolution" » (III, 636-637) ; etc. Si la monstruosité biologique est « menace [...] d'inachèvement ou de distorsion dans la formation de la forme¹² », comme le précise Georges Canguilhem, de telles *formations interrompues* en fournissent l'exact équivalent linguistique. Dans l'ordre du vivant comme pour ces mots sans queue ni tête, c'est l'arrêt de la formation de la forme qui fait le monstre. La monstruosité de la privation, caractéristique de ces phrases lacunaires, contraste avec l'énormité des phrases-labyrinthes, hypertrophiées, que l'on rencontre ailleurs, mais participe de la même esthétique baroque.

¹⁰ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 28.

¹¹ André Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1988, p. 324-325. Pour une analyse plus détaillée des aspects surréalistes de *Noé*, voir mon étude : « Le paysan de Marseille : *Noé*, récit surréaliste », à paraître dans les Actes du Colloque « Jean Giono » qui s'est tenu à Aix-en-Provence en 2015.

¹² Georges Canguilhem, « La monstruosité et le monstrueux », dans *Diogène*, n° 40, 1962, p. 31.

La monstruosité du vide et de la négation requiert cependant davantage l'attention quand elle devient un pôle d'attraction dont l'enjeu est à la fois poétique et éthique, existentiel – et pas seulement stylistique. Il faut alors se tourner vers ce que Giono appelle à plusieurs reprises « la perte », la passion de la perte ou l'attrance de l'abîme, pôle opposé à l'avarice, la passion de la possession. Ce sont ces deux pôles qui structurent, par leur tension dialectique, le territoire d'un monstrueux éminemment mobile. Dans les limites de ce chapitre, retenons surtout deux antithèses qui éclairent cette dialectique.

La première oppose deux « systèmes de références », celui de la « démesure » tragique et celui de la mesure sociale commune. Les héros de tragédie qui courent à leur perte, monstres « négatifs » – au sens où ils sont moins menacés par l'excès que par le néant –, agissent en vertu d'un « système de références » qui leur est propre, selon lequel leurs actes sont naturels, non monstrueux : « Ce que nous appelons démesure, ce que Sophocle appelle la *démésure* (ce qui, d'après lui, est irrémédiablement puni de mort par les dieux) n'est que l'ensemble des mesures d'un système de références différent de celui dans lequel nous avons l'ensemble de nos propres mesures » (III, 620). Alors qu'Antigone et Hamlet jugent naturel ce qu'ils font, c'est le sens commun qui, devant leur *hubris*, s'écrie : « C'est un monde ! » (III, 621). D'après cette ligne de partage, que l'on retrouve dans maints romans de Giono, l'humanité ordinaire peut certes produire des monstres d'avarice, nombreux et médiocres, mais ceux-ci se distinguent radicalement des monstres tragiques, les êtres de « démesure », rares, exceptionnels.

Or ce système de références du tragique de la perte, c'est aussi pour Giono, comme le confirme un passage d'*Un roi sans divertissement* (III, 480-481), celui du désintéressement artistique, de l'ordre esthétique. Le romancier se situe bien, lui aussi, du côté de ce système de références du monstrueux où la production artistique côtoie la tragédie grecque, les religions sacrificielles ou les meurtres rituels, aux antipodes du système de références économique de la société moderne. L'auteur-monstre, de ce point de vue, est parent du monstrueux meurtrier d'*Un roi sans divertissement*, M. V. : dans *Noé*, le romancier imagine que ce M. V., présent à ses côtés comme tous les personnages de roman qui semblent vivre autour de lui, traverse son bureau et coïncide un moment avec lui : « [...] il n'y avait que le petit geste que j'étais obligé de faire pour écrire qui dépassait un peu [...] » (III, 618). Cependant, si l'écriture romanesque selon Giono rejoint la tragédie, dans un même système de références, pour mimer les passions destructrices afin de mieux les dominer, n'allons pas croire pour autant que notre auteur, dans cette redéfinition de la *catharsis*, se prenne trop au sérieux. Ce qu'il écrit pour sa part, dans ces *Chroniques romanesques* que sont *Un roi sans divertissement* et *Noé*, relève plus d'un « curieux opéra-

bouffe » que de la tragédie (III, 621). Giono traite le monstrueux sur un mode familier, avec humour, et c'est sa manière à lui, sinon de le vaincre, du moins de l'appivoiser...

Ce traitement distancié du monstrueux caractérise aussi l'autre dialectique annoncée, plus dynamique et plus complexe que l'opposition des deux systèmes de références. Car il ne s'agit pas alors d'une axiologie explicite, mais d'un enchaînement de « thèmes » – à la manière de thèmes musicaux. Le narrateur de *Noé* se trouve dans la rue de Rome, à Marseille, et perçoit successivement deux odeurs qui lui « parlent », tels des signes indécis en quête d'une traduction. La première est une « violente odeur de narcisse » (III, 673), odeur de printemps, semblable à « un sauvage qui essaie d'expliquer l'approche d'un grand événement naturel » (III, 673). Le langage de cette odeur évoque l'étendue de la mer, « ses jeux de lumière [...], sa violence de rapt, d'enlèvement et de départ, sa *romance* » (III, 673). S'il est question de passion, c'est sur le mode de la conquête en surface, de l'extension horizontale, de l'avarice donc.

384

Une autre odeur vient alors « répéter de sa voix rauque » ce que disait l'odeur de narcisse (III, 674). C'est une « odeur de coquillage », qui ne contredit pas l'odeur de narcisse mais la prolonge, la complète, l'approfondit : « L'étendue couvre quelque chose », et c'est de ces « racines profondes », sur un axe vertical, que parle l'odeur de coquillage (III, 675). Non plus la surface mais les grands fonds, non l'étendue à conquérir mais l'abîme où se perdre, non le monstrueux le plus visible mais le monstrueux le plus secret. Non les *signes* clairs, qui s'expriment en pleine lumière, mais les *traces* dont le sens opaque se dérobe. Tel est le thème des mollusques : il représente « le côté profond de la chose, le côté gouffre, glu, glouton et sournois de la chose ; le côté puissance ; le côté vérité ; le côté *fond des choses* » (III, 676).

À partir de ces deux thèmes, évidemment, le romancier imagine des personnages et des histoires. Et le thème des narcisses peut aisément se combiner avec des personnages de « dynastes », monstres d'avarice qui jouissent de leur puissance (III, 679). « Mais il est plus difficile de faire son compte avec ce qu'annonce le thème du mollusque » (III, 680). Tel le Narrateur de la *Recherche*, cherchant à interpréter le goût de cette madeleine en forme de coquillage, le narrateur de *Noé* cherche à comprendre : que *signifie* ce thème du mollusque ? Et s'il signifie *le monstrueux* par excellence, comment le représenter ? par quelles images ? quelles formes ? Il s'agit assurément d'une « force irrésistible », mais « certainement pas d'un truc à la Gilliatt, travailleurs de la mer et autres pieuvres, Kraken ou calmars géants » (III, 680). N'allons pas chercher du côté des monstres marins : Giono a déjà imité Hugo, Melville et Verne dans *Fragments d'un paradis*, il n'entend pas recommencer ici. Le *monstrueux* est bien plus intéressant et bien plus inquiétant que le *monstre*, parce qu'il n'est pas

aussi aisément identifiable. Dans la démesure de l'avarice, il y a « une démesure constamment plus monstrueuse » que dans les monstres des océans (III, 680). C'est dans le cœur des hommes que se loge la monstruosité suprême. Aussi n'est-ce pas du côté de l'énormité, du gigantisme, que l'on en trouvera l'image la plus appropriée. Bien au contraire. Et voici où en arrive le narrateur :

[...] je pensais à un mollusque de dimension ordinaire (pour une force irrésistible et universelle, les dieux, me semblait-il, devaient se servir de l'ordinaire) mais chaud. Pas chaud comme les huîtres dans la soupe ou les moules dans le pilaf, mais à sang chaud. Une huître à sang chaud, par conséquent qui serait capable de vous lécher comme un chien ou de vous embrasser comme deux lèvres!

J'avais incontestablement là une démesure qui portait la marque olympienne : elle était entièrement installée dans l'ordinaire, le portatif et le quotidien ; elle surprenait par son degré de monstruosité ; rien de plus monstrueux que des langues sans chien. Des baisers sans *arrière-pays*. Elle séduisait comme un serpent tentateur pour homme. À quoi sert un Paradis terrestre si l'on n'a pas la tentation de le perdre ? Cette fois on avait les moyens de le perdre soi-même et non plus par personne interposée, mais d'avoir l'initiative de la perte (III, 681).

Le thème trouve ainsi sa traduction, peu après : « Somme toute, cette odeur de mollusque chaud ne serait pas autre chose que l'odeur de la passion » (III, 682).

Que déduire de ces thèmes, et de cette image du monstrueux ? D'abord, qu'ils permettent de préciser la nature de la « passion » jugée la plus monstrueuse : comme le suggèrent et la symbolique sexuelle associée au mollusque à sang chaud et le motif biblique de la Chute, c'est la tentation de la perte, liée à la force destructrice d'un désir aveugle. Ensuite, que le monstrueux atrophié, installé dans l'ordinaire, ouvert sur l'abîme indéterminé des profondeurs, a un potentiel imaginaire infiniment supérieur à celui des monstres extraordinaires, bien connus, d'un merveilleux tératologique hérité qui ne laisse pas de *jeu* à l'imagination. Enfin, que Giono est « attiré » par le monstrueux parce qu'il y puise des sources toujours renouvelées de savoureux divertissements : par un paradoxe humoristique, il prend ici plaisir à le *réduire*, à le dégrader, à le rendre presque familier en l'installant dans le « portatif » – pour mieux en jouer. Il en fait ainsi le « monstrueux objet¹³ » d'une curiosité sans fin.

13 L'expression figure dans *Pour saluer Melville* : « L'homme a toujours le désir de quelque monstrueux objet. Et sa vie n'a de valeur que s'il la soumet entièrement à cette poursuite » (III, 4).

Pour Giono, c'est la force anarchique des passions qui incite l'individu à rejoindre le flux indifférencié du monde vivant, au risque de s'y perdre. Voilà ce qui est monstrueux : cette tentation de la perte, cette séduction néantisante de « baisers sans *arrière-pays* », qui transgresse autant les limites de la vie individuelle que les règles de la morale et l'ordre de la société. Avec *Noé*, la poétique du roman monstrueux cherche à épouser par son esthétique baroque ce désordre chaotique du monde et du désir en remontant aux sources informes de toute forme. D'où ce roman-arche et roman-monstre, qui peut d'autant mieux accueillir la « chair » désirante et polymorphe du monde qu'il préserve le caractère inachevé, hybride, tour à tour hypertrophié et atrophié d'une écriture fidèle au mouvement jaillissant de l'imagination en acte.

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

